

ANA CECÍLIA ACIOLI LIMA

**AS (RE)CONFIGURAÇÕES DO CORPO SEXUADO
NA FICCÃO DE JEANETTE WINTERSON**

**RECIFE
2008**

Lima, Ana Cecília Acioli

As (re)configurações do corpo sexuado na ficção
de Jeanette Winterson / Ana Cecília Acioli Lima. –
Recife: O Autor, 2008.

139 folhas.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Letras, 2008.

Inclui bibliografia.

1. Literatura inglesa – Séc. XX e XXI. 2. Teoria
feminista. 3. Feminismo e literatura. 4. Winterson,
Jeanette – Crítica e interpretação. 5. Ficção inglesa –
Séc. XX e XXI. 6. Pós – Modernismo (Literatura).
I.Título.

820
820

CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)

UFPE
CAC2008-47

ANA CECÍLIA ACIOLI LIMA

**AS (RE)CONFIGURAÇÕES DO CORPO SEXUADO
NA FICÇÃO DE JEANETTE WINTERSON**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como pré-requisito de conclusão do curso de Doutorado em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Roland Walter.

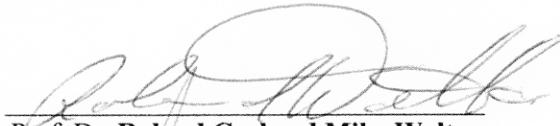
**RECIFE
2008**

ANA CECÍLIA ACIOLI DE LIMA

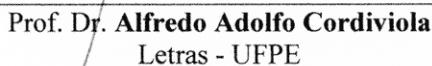
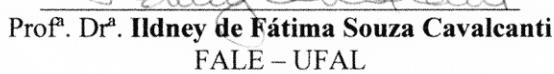
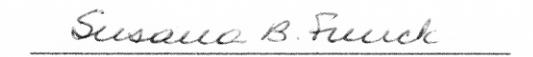
As (RE)Configurações do Corpo Sexuado na Ficção de Jeanette Winterson

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. **Roland Gerhard Mike Walter**
Orientador – Letras - UFPE


Prof. Dr. **Alfredo Adolfo Cordivola**
Letras - UFPE
Profª. Drª. **Ildney de Fátima Souza Cavalcanti**
FALE – UFAL
Profª. Drª. **Liane Schneider**
Letras Estrangeiras Modernas - UFPB
Profª. Drª. **Susana Borneo Funck**
Centro de Educação e Comunicação - UCPEL

Recife – PE
2008

A meu pai, com muito amor.

Agradeço de coração à minha mãe e à minha tia, Tetê, pelo amor e incentivo constante durante esse percurso;

À Wilza, por ter acreditado e por ter sido um dos melhores motivos para o meu recomeço;

À Waleska e Wanina, pela amizade incondicional;

A Alfredo e Edgar, pela alegria nos momentos de desânimo;

À Duca, pelo amor e confiança;

À Susana, pela presença fundamental no início e no fim;

Ao professor Roland Walter, pela orientação séria e competente;

A todas/os os/as amigas/os da FALE e CCB/UFAL, pelo carinho e apoio.

RESUMO

Sabendo que as mulheres se situam tanto dentro como fora da ordem hegemônica do discurso – dentro, como objetos do desejo masculino, mas fora dos lugares de enunciação, decidi estudar os romances da escritora inglesa contemporânea, Jeanette Winterson, porque observo como a autora cria espaços onde os sujeitos e suas identidades são des-naturalizados e posicionam-se em diferentes lugares de enunciação, de maneira a construir, ao longo das narrativas, uma diversidade de posições de sujeito que desequilibram as identidades de gênero estanques e estereotipadas. Winterson rompe com as construções cristalizadas de identidades de gênero, para as quais encena múltiplas possibilidades, através de estratégias narrativas que subvertem antigas “certezas” acerca da nossa percepção da realidade e de uma essência determinante de gênero. Considerando, também, que as teorias críticas contemporâneas têm desmontado crenças arraigadas acerca da verdade, realidade, conhecimento e identidades, pretendo investigar como esse desmantelamento se efetua na narrativa de ficção de Jeanette Winterson. Meu interesse central é o de verificar como as críticas feministas recentes de uma identidade feminina fixa e naturalizada – da “Mulher” como um construto ideológico – e as teorias de Judith Butler sobre sexo/gênero como efeitos de realidade, a partir de uma repetição de normas (performatividade), que viabiliza o sujeito e constitui as condições temporais para as suas possibilidades “limitadas” – encontram “soluções” ficcionais nas narrativas de Winterson, notadamente *The Passion* (1987), *Sexing the Cherry* (1989), “*The Poetics of Sex*” (1998) e *The Powerbook* (2000), sob a perspectiva do conceito de narrativa defendido por Sally Robinson como todo discurso que se propõe a construir histórias e identidades, desafiando as fronteiras de gênero, subjetividade e conhecimento.

Palavras-Chave: Corpo sexuado, identidades, gênero, teorias-críticas feministas, ficção pós-moderna.

ABSTRACT

Knowing that women are situated both inside and outside the hegemonic order of discourse – inside, as objects of male desire, but outside the places of enunciation –, I have decided to study Jeanette Winterson's novels because I have realized how the author creates spaces where subjects, their bodies and identities are de-naturalized and positioned in different places of enunciation, in such a way as to construct, throughout the narratives, a multiplicity of subject positions which unbalance fixed and stereotyped gender identities. Winterson breaks with the construction of crystallized gender identities, opening up multiple possibilities of (re)configuring bodies, through narrative strategies that subvert old “certainties” about our perception of reality and of a determining gender essence. Considering also that contemporary critical theories have dismantled long established beliefs about truth, reality, knowledge and identities, I intend to investigate how this dismantlement is effected in Jeanette Winterson's fiction. My main concern here is to verify how recent feminist critiques of a fixed and naturalized female identity – of “Woman” as an ideological construct – and Judith Butler's theories of sex-gender as reality effects produced by a repetition of norms (performativity), which makes the subject viable and constitute the temporal conditions for its “limited” possibilities – can find fictional “solutions” in Winterson' narratives, namely *The Passion* (1987), *Sexing the Cherry* (1989), “The Poetics of Sex” (1998) and *The Powerbook* (2000), in the light of Sally Robinson's concept of narrative as any discourse which concerns itself with the construction of histories and identities that challenge the borders of gender, subjectivity and knowledge.

Keywords: Sexed bodies, identities, gender, feminist critical theories, postmodern fiction.

RÉSUMÉ

Sachant que les femmes se situent au dedans et au dehors de l'ordre hégémonique du discours – dedans en tant qu'objets du désir masculin, mais dehors des lieux du discours – j'ai décidé d'étudier les romans de l'écrivaine anglaise contemporaine Jeanette Winterson tout en observant comment l'auteur crée des espaces où les sujets et leurs identités sont dé-naturalisés et se positionnent dans de différentes lieux d'énonciation d'une façon telle que cela produit, tout au long de ses récits, une diversité de positions de sujet qui déséquilibrent les identités stéréotypées et raides de genre. Winterson rompt avec les constructions stérilisées d'identités de genre, pour lesquelles elle met en jeu de multiples possibilités, au moyen de stratégies narratives qui ébranlent les anciennes « certitudes » sur la perception de la réalité et sur une essence déterminante de genre. En considérant aussi que les théories critiques contemporaines renversent des croyances pétries de vérité, de réalité, de connaissance et d'identités, c'est mon propos d'investiguer la façon comment ce renversement s'effectue dans la fiction de Jeanette Winterson. Mon intérêt consiste primordialement en vérifier comment les plus récentes critiques féministes ébranlant une identité féminine immuable et naturalisée – de la « Femme » en tant qu'un constructo idéologique – et les théories de Judith Butler sur sexe/genre, en tant qu'effets de réalité, – issus d'une répétition de normes (performativité) laquelle viabilise le sujet et constitue les conditions temporelles pour ses possibilités « limitées » – trouvent des « solutions » fictionnelles dans les récits de Winterson, notamment dans *The Passion* (1987), *Sexing the Cherry* (1989), *The poetics of Sex* (1998) e *The Powerbook* (2000). Je prends aussi en compte le concept de récit soutenu par Sally Robinson, pour qui tout discours, qui ait en vue de construire d'histoires et d'identités, brave les frontières de genre, de subjectivités et de connaissance.

Mots clés: corps sexué, identités, genre, théories-critiques féministes, fiction postmoderne.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
I. ESTUDOS DE GÊNERO E FEMINISMO(S): INTERSECÇÕES TEÓRICAS.....	13
1.1. Estudos de gênero: alguns conceitos e debates.....	13
1.2. Feminismo, pós-modernismo e pós-estruturalismo: algumas considerações.....	20
1.3. Problematizando o sistema sexo/gênero: Butler e Wittig.....	35
II. A PAIXÃO SEGUNDO JEANETTE WINTERSON.....	46
2.1. A feminização do masculino.....	47
2.2. O corpo e a cidade: novas cartografias.....	51
2.3. Lésbicas Virtuais: A Rainha de Espadas.....	58
2.4. Picasso e Sappho: O amor que se escreve no excesso.....	64
2.5. Histórias incompletas: corpos e paixões re-escritos.....	73
III. <i>SEXING THE CHERRY</i>: RECONFIGURAÇÕES PARÓDICAS E CORPOS UTÓPICOS.....	74
3.1. Contos de fadas: Mito e política.....	75
3.2. Revisionismo e paródia em <i>Sexing the Cherry</i> : uma nova leitura de “As Doze Princesas Dançarinhas”	80
3.3. A Utopia feminista transgressora em <i>Sexing the Cherry</i>	90
IV. CORPOS SEM CORPOS EM <i>THE POWERBOOK</i>.....	105
4.1. A pós-modernidade e a questão da autoria.....	106
4.2. Interação no ciberespaço: ciberautor/a e ciberleitor/a.....	109
4.3. Corpos, histórias, identidades.....	115
CONCLUSÃO.....	126
BIBLIOGRAFIA.....	131

APRESENTAÇÃO

Desde a publicação de seu primeiro romance, *Oranges are not the Only Fruit* (1985), aos 24 anos, a inglesa Jeanette Winterson tem sido reconhecida como uma voz nova, forte e original no cenário literário internacional. O livro venceu o *Whitbread First New Novel Award* e ganhou uma adaptação para a TV pela BBC. Gore Vidal, por exemplo, afirmou ser ela “a jovem escritora mais interessante que [leu] nos últimos 20 anos”¹. Já Edmund White elogiou o romance seguinte, *The Passion* (1987), que ganhou o prêmio literário John Llewellyn Rhys, como “um conto de fadas sobre paixão, jogo, loucura e êxtase andrógino” situado na era napoleônica.² Muriel Spark a aclamou como “uma nova voz com um intelecto por trás”.³ *Sexing the Cherry* (1989), situado numa fantástica Londres do século XVII, colocou Winterson no patamar de Jonathan Swift e Gabriel García Márquez, e em 1993, seu nome já figurava entre as/os melhores romancistas do ano. Sua linguagem poética; seu humor, por vezes cáustico e sombrio; sua combinação de reflexões sobre o tempo e a matéria com as novas teorias da física quântica; seu desafio à fixidez das identidades e a criação de mundos em que a vida é uma história, uma narrativa, sem seqüência cronológica, consolidaram a reputação de Winterson como “uma das mais talentosas de sua geração”.⁴ Em uma entrevista, Winterson diz que considera a influência de Ítalo Calvino na sua obra, sobretudo em *The Passion*, uma forma de se alinhar com a tradição literária européia; uma tradição que privilegia “a fantasia, a invenção e saltos no tempo e no espaço”.⁵ Acredita que a narrativa literária não tem o compromisso de contar uma história ou de fazer um documentário. As verdades contadas são por sua própria natureza fragmentárias e caleidoscópicas; portanto, jamais podem seguir um único fio narrativo.

São, exatamente, alguns desses percursos, alguns desses fios, que pretendo acompanhar ao estudar a ficção de Jeanette Winterson. Meu objetivo neste trabalho é o de analisar uma parte de sua produção ficcional – *The Passion* (1987), *Sexing the Cherry* (1989), “The Poetics of Sex” (1998) e *The Powerbook* (2000) – que, na minha perspectiva, encerra

¹ Todas as traduções são de minha inteira responsabilidade e foram feitas com o fim exclusivo de citação nesta tese. In *The Guardian*, 29 May, 2004.

² Id.ibid.

³ id.ibid.

⁴ id.ibid.

⁵ id.ibid.

um ciclo em sua obra em que explora diversas possibilidades de problematização e ruptura com as configurações convencionais do corpo sexuado.

Antes de entrar na análise propriamente, porém, gostaria de abrir um espaço de diálogo entre os vários conceitos e discussões teóricas que informam a minha leitura dos textos de Winterson. Poderia, obviamente, escolher o “meu” início dentre diferentes pontos de partida possíveis. Escolhi, assim, partir das complexas discussões em torno do conceito de gênero e o que podemos entender por construção cultural do corpo, visto que essa articulação constitui o eixo central da minha análise.

I. ESTUDOS DE GÊNERO E FEMINISMO(S): INTERSECÇÕES TEÓRICAS

1.1 Estudos de gênero: alguns conceitos e debates

O que chamamos de Estudos de Gênero, na verdade, tornou-se um campo cada vez mais complexo e transdisciplinar. Entre o chamado feminismo da segunda onda, com a sua visão essencialista de “Mulher”, que universalizava a “experiência” da mulher branca e de classe média, à noção de gênero como construção cultural existe uma diversidade de linhas de pensamento que foram responsáveis, ao longo das últimas décadas, por análises bem mais abrangentes e complexas do que significa de fato afirmar que gênero é um produto sócio-cultural. A psicanálise, a teoria política e social pós-estruturalista, sobretudo, a história, a teoria lingüística, os estudos culturais, os feminismos, os “queer studies”⁶, os estudos da masculinidade permitiram abrir cada vez mais o leque das questões de gênero e das perspectivas sob as quais são vistas. Algumas das questões centrais colocadas são as formas como o conceito de gênero tem sido teorizado, destacando aqui as críticas feitas ao feminismo por mulheres de cor, lésbicas, operárias; de que maneiras gênero opera nas nossas vidas; como é reiterado pelas práticas sociais e instituições; as intersecções com outros marcadores sociais como raça, etnia, classe, orientação sexual, etc.

Neste capítulo vou me deter apenas em alguns conceitos básicos levantados por uma série de pensadoras/es, que contribuíram sobremaneira para o avanço das pesquisas sobre identidades de gênero, e que podem esclarecer melhor alguns dos caminhos percorridos pela teoria-crítica feminista, que me levaram a escolher as teorias de gênero de Judith Butler como perspectiva de análise dos textos ficcionais de Jeanette Winterson.

⁶ Teresa de Lauretis foi uma das primeiras teóricas a utilizar o termo “queer”, originalmente pejorativo, como uma forma de problematizar o conceito de identidade e de desafiar seus modelos reguladores e limitados. Em 1990, um grupo de Nova Iorque, chamado ACT-UP (*Aids Coalition to Unleash Power*), constituído de gays e lésbicas comprometidos em agir de forma mais direta sobre questões mais amplas de seus interesses formaram a chamada *Queer Nation* (WEEDON, 1999, p. 72-3.).

Antes de tudo, o questionamento do sujeito cartesiano – codificado como masculino, consciente de si e com pleno controle sobre seus pensamentos e ações – iniciado por Marx, ao afirmar que a consciência é determinada por sistemas sociais e econômicos. Mais adiante, Freud lança idéias inovadoras como a de que os sujeitos não apenas possuem áreas da mente inacessíveis à consciência, como esse material reprimido pode estruturar nossas ações, pensamentos e linguagem.

A teoria feminista nos anos 1970 recebeu uma influência significativa dos modelos psicanalíticos de sexualidade e subjetividade, baseados nos trabalhos de Freud e de Jacques Lacan. Como observa Chris Weedon (1997), muitas teóricas feministas utilizaram a teoria psicanalítica para tentar compreender e explicar a aquisição da identidade de gênero. Nessa empreitada, muitas abraçaram os modelos freudianos, enquanto que outras tomaram as teorias psicanalíticas como um meio de entender as complexas relações entre feminilidade e masculinidade e o discurso patriarcal, conjuntamente com as formas sociais e culturais que daí advêm (WEEDON, 1997, p. 43). Apesar de muitas feministas discordarem de Freud e de revisarem alguns de seus conceitos, seu trabalho é importante para o feminismo na medida em que traz um dos primeiros questionamentos, na nossa era, sobre como nos tornamos mulheres e homens.

Como afirma Ann Brooks (1997), a psicanálise freudiana pode ser dividida em duas áreas interligadas; primeiro, a teoria sobre o nascimento e o desenvolvimento da sexualidade masculina e feminina, e segundo, a análise do funcionamento do inconsciente (BROOKS, 1997, p. 70). A sexualidade feminina, no entanto, jamais foi esclarecida por Freud, que se referia à questão como um “continente escuro” para a psicologia. Em toda sua vida, como nos lembra Rowley e Grosz, Freud escreveu apenas três ensaios importantes sobre a mulher, que foram “Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos” (1925); “Sexualidade feminina” (1931) e “Feminilidade” (1933). Segundo Weedon (1999), Freud baseia sua teoria acerca da diferença sexual nas consequências psíquicas da presença ou ausência do pênis. Grande parte dos debates sobre a feminilidade levantados pelas feministas da segunda onda baseava-se, predominantemente, na pressuposição freudiana de que o corpo masculino é a norma desejada e de que o fato de as mulheres não terem pênis é determinante para sua inferioridade intelectual e moral (op. cit., p. 78). Elizabeth Grosz (1994), por sua vez, não entende que a relação entre a anatomia e a construção sócio-cultural dos gêneros fosse bem clara na obra de Freud. Segundo ela, Freud não compreendia a idéia de masculino e feminino em função da anatomia, mas sim em relação a três grupos de oposições: ativo e

passivo, sujeito e objeto, e fálico e castrado, em que o masculino corresponde ao primeiro termo e o feminino, ao segundo (id.ibid.). Weedon ressalta que Freud tratou a aquisição de gênero de forma a colocar a noção de uma subjetividade “gendrada” no cerne das questões sobre identidade (WEEDON, 1997, p. 45). Para Freud, a aquisição da subjetividade masculina e feminina estava na origem das “estruturas psíquicas da identidade sexual adquirida nos primeiros anos da infância” (id.ibid).

Muitas feministas, inclusive Beauvoir em *O Segundo Sexo*, consideram a perspectiva de Freud em relação ao desenvolvimento do indivíduo do sexo feminino uma pequena adaptação do modelo masculino, que é o central na sua discussão. Para Freud, no início, as crianças não eram masculinas nem femininas, mas possuíam uma sexualidade polimorfa, o que implicaria a possibilidade de desenvolverem identidades masculinas ou femininas “normais”, ou não. Segundo Weedon (1997), é exatamente na sua ênfase na bissexualidade inicial da criança e na fragilidade das origens psíquicas das identidades de gênero que as teorias freudianas têm atraído as feministas, visto que descarta o determinismo biológico, ao afirmar a precariedade do processo de aquisição de gênero – sempre ameaçado pelo retorno de elementos inconscientes e reprimidos (p. 46).

Contudo, a diferença anatômica ainda é central no pensamento de Freud, no que diz respeito, sobretudo, à formação das identidades de gênero. Como aponta Brooks, “a centralidade do pênis funciona como um significante principal da diferença sexual, garante a diferença psíquica e a inferioridade da mulher e pode ser lida, em termos simbólicos, como um significante patriarcal” (BROOKS, 1997, p. 71).⁷

Tentando deslocar a centralidade que a diferença anatômica adquire na explicação de Freud sobre a aquisição da identidade psicossexual, algumas feministas voltaram suas atenções para Jacques Lacan, que reformula o pensamento de Freud em termos da linguagem. De acordo com Elizabeth Grosz (1990), Lacan torna a psicanálise mais “palatável” para o feminismo. Afirma, ainda, que “não se trata mais de um relato biológico da ‘falta’ nas mulheres ou da castração, mas de uma análise sócio-histórica da transmissão de significados e valores através das gerações”.⁸ Muito do que Lacan desenvolveu a partir de Freud exerceu

⁷ Apesar de muitas feministas, hoje, recorrerem à psicanálise para melhor compreender a construção da sexualidade, as primeiras respostas do feminismo a Freud não foram exatamente positivas. Kate Millett, em *Sexual Politics* (1970), responsabiliza Freud pela contra-revolução sexual dos anos 40 e 50. Millett argumenta contra a centralidade da anatomia como determinante do caráter feminino nas teorias freudianas. Já Shulamith Firestone, em *The Dialectic of Sex* (1972), argumenta que Freud, ao aprisionar as mulheres em um modelo psico-sexual universal, reforça a sua opressão.

⁸ Apud. Brooks, p. 73.

uma forte influência no modelo de ideologia e subjetividade do Marxismo althusseriano e em grande parte do pensamento feminista sobre a linguagem, a sexualidade e a subjetividade.⁹ Ao afirmar que o sujeito é sócio-lingüisticamente constituído, Lacan desmonta a noção de um sujeito pré-social, comum tanto no discurso patriarcal como no feminista, e explica a construção do sujeito masculino (fálico) e feminino (castrado), de forma a abrir possibilidades de mudança nessas posições. Sua importância para o feminismo se dá exatamente no desmonte “dos modelos de subjetividade sexualmente neutros, universalistas, ou humanistas” (*id.ibid*). Entretanto, assim como na teoria freudiana, a anatomia masculina exerce um papel fundamental para determinar as formas diferentes em que o homem e a mulher têm acesso à ordem simbólica. Ao confluir o Falo e o pênis, a psicanálise lacaniana termina por desenhar espaços diferentes para homens e mulheres na ordem simbólica: o homem, em virtude do seu pênis, pode almejar uma posição de poder e controle; enquanto que a mulher ocupa um lugar estritamente relacional, em função do homem, como mães, esposas, filhas. Como aponta Weedon, essa suposição lacaniana de que as mulheres não possuem um espaço próprio na ordem simbólica tem feito com que feministas desenvolvam teorias da linguagem das mulheres como uma “ameaça reprimida e constante à ordem simbólica patriarcal” (p. 53). Para feministas como Luce Irigaray, por exemplo, a feminilidade só existe enquanto definida pelos homens. Desde Platão, a forma de racionalidade masculina não só despreza o corpo como o corpo feminino em particular. Para Irigaray, a construção de um modelo de feminilidade definido em termos das próprias mulheres exige uma transformação da ordem simbólica patriarcal. Voltarei a essa discussão mais adiante quando tratar do trabalho de Judith Butler.

Como lembram Cranny-Francis et al. (2003), gênero como uma categoria no discurso feminista psicanalítico gira em torno de “como e onde formular o problema da construção cultural” (p.53). Quando nos referimos ao discurso psicanalítico, é importante termos em mente que as idéias de Freud têm sido adaptadas aos mais diversos interesses. Normalmente, diferentes vertentes psicanalíticas utilizam diferentes conceitos e diferentes pressupostos. Dentre as correntes mais significativas que abordam as questões de gênero estão: a decorrente da psicanálise lacaniana (Irigaray, Cixous, Kristeva); uma outra da escola das relações objetais (Winnicott (1975), Chodorow (1978) e Guntrip (1968, 1971); e a terceira,

⁹ Weedon, 1997, p. 49.

considerada uma “teoria radical de gênero” e teoria “queer”, representada por mulheres como Gayle Rubin e Judith Butler¹⁰(loc.cit.).

Mais adiante irei me deter mais um pouco nessa última corrente. Entretanto, antes disso é importante relembrarmos alguns dos conceitos-chave, notadamente, os de *identidade, diferença e poder*, que possibilitaram o desenvolvimento de tais teorizações.

As teorias contemporâneas acerca do sujeito, como vimos rapidamente no caso da psicanálise, contribuem de forma importante para os estudos de gênero ao reforçarem a idéia de que as identidades não são fixas. Os trabalhos de Foucault e Althusser revelam como as instituições, no entanto, trabalham para fixar determinados modelos de identidade, e apontam para a importância de compreendermos os processos de formação dos sujeitos. Mais recentemente, feministas de outras áreas têm contestado o conceito tradicional de identidade e tentado articular formas em que as mulheres possam reconhecer suas diferenças e formar alianças através dessas diferenças. Mulheres de cor, operárias, lésbicas começaram a questionar uma identidade “mulher”, construída como universal, mas que, efetivamente, silenciava todas aquelas que não se enquadravam no modelo.

Sob uma perspectiva pós-modernista, não podemos afirmar que em uma determinada cultura exista um único aspecto determinante das relações de gênero. Por se tratar de uma relação eminentemente social, gênero só pode ser compreendido através de uma análise cuidadosa não só dos significados atribuídos a “masculino” e “feminino”, como também de suas consequências dentro de práticas sociais concretas¹¹.

Hoje em dia, ficou claro que a tendência totalizadora das quase-metanarrativas feministas, na verdade, impede uma aliança maior entre as mulheres, já que exclui do seu campo de análise, por exemplo, a realidade de mulheres pobres, negras, homossexuais, etc. E assim, apaga as diferenças entre as mulheres e entre os diferentes tipos de dominação e exploração a que diferentes mulheres são sujeitadas. Por essas razões, as teóricas feministas têm demonstrado um interesse crescente pelas diferenças e pelas especificidades históricas e

¹⁰ Essas correntes, mesmo com diferentes ênfases, representam tentativas de repensar o processo de desenvolvimento psico-sexual das mulheres e de atribuir novos significados para o modelo de feminilidade estabelecido por Freud. Apesar de desenvolverem trabalhos bem diferentes, tanto Chodorow como Irigaray e Cixous enfatizam a importância da fase pré-edipiana do desenvolvimento psico-sexual, antes do feminino e do masculino, e quando a criança mantém uma relação simbólica com a mãe. Irigaray, por sua vez, vai um pouco mais além de Freud e Lacan para elaborar uma teoria radical da libido feminina, centrada no corpo e na sexualidade feminina à parte dos homens.

¹¹ Ver Jane Flax,in Nicholson, ed. (1990), p.46.

culturais, e a prática crítica tem se tornado mais localizada, mais pragmática, e menos infalível.

Como aponta Chris Weedon, uma crítica feminista pós-moderna tem que conciliar a descrença em relação às metanarrativas com a força política da crítica social feminista; deve ser eminentemente histórica, sem abandonar as narrativas históricas mais abrangentes, nem a análise das macroestruturas sociais; deve estar sintonizada com a especificidade cultural das mais diferentes formações sociais e de diferentes épocas, e dos diversos grupos sociais dentro de diferentes sociedades; deve estar atenta ao fato de que, apesar de algumas mulheres possuírem interesses e problemas em comum, isso não significa que essas semelhanças sejam universais. De fato, essas semelhanças são marcadas por uma série de diferenças – muitas até conflitantes. Portanto, para uma crítica social feminista pós-moderna, não existe um sujeito da história; as noções essencialistas de mulher e de uma identidade de gênero feminina são substituídas por noções de identidades múltiplas e complexas, onde gênero passa a ser mais um aspecto, juntamente com classe, raça, etnia, idade, e orientação sexual.¹² Falar em feminismo, nos dias de hoje, na verdade, significa falar em práticas diversas; significa falar em feminismos.

Daí a importância do conceito de *diferença* nas mais recentes articulações acerca de gênero. Muitas teóricas, dentro e fora do feminismo, observaram como o próprio feminismo excluía de seu campo de análise qualquer tipo de diferença que não fosse entre homem e mulher. Em grande parte do discurso feminista, por exemplo, pressupunha-se a heterossexualidade. Como bem coloca Pamela Farley Tucker (1985), ignorar que nem todas as mulheres possuem a mesma identidade sexual significa ignorar também a misoginia que alimenta a homofobia. Melhor dizendo, o preconceito contra o lesbianismo advém da forma como a feminilidade é constituída na sociedade.¹³ “Ignorar as diferenças de sexualidade, assim, contribui para a manutenção da sociedade (patriarcal) conservadora” (loc.cit.).

Essas críticas ao feminismo foram fundamentais para uma reavaliação do próprio sujeito do feminismo - quem está falando e em nome de que mulher(es) – e para uma visão bem mais abrangente dos aspectos envolvidos no processo de se tornar um gênero. Apesar de muito úteis ao avanço das discussões, muitas dessas teóricas terminaram, contudo, por reforçar a imagem da/o Outra/o, favorecendo as políticas de gênero conservadoras. Como aponta Audre Lorde, “a rejeição institucionalizada da diferença é uma necessidade absoluta

¹² Ver Weedon, 1997, p. 178.

¹³ Apud. Cranny-Francis et al., p. 58.

em uma economia de lucro que precisa de pessoas excluídas como excedentes” (*ibid*). Lorde, assim, distingue a noção de “Outro” (excluídas/os) da noção de “diferença”. Segundo Lorde, muitas são as diferenças que nos constituem, mas não são elas que nos separam, e sim a nossa recusa em reconhecê-las. Para Lorde, ainda, o conceito de *diferença*¹⁴ além de identificar especificidades, elimina o silêncio e a exclusão da alteridade. Dessa forma, várias outras teóricas, como Trinh Minh-Ha, consideram *diferença* como uma estratégia forte para desconstruir o pensamento binário. Minh-Ha também ressalta que “*diferença* não é alteridade”.¹⁵ O conceito de diferença é fundamental para os estudos de gênero contemporâneos porque permite o reconhecimento das similaridades nas diferenças, e, dessa forma, possibilita a formação de alianças políticas estratégicas. Afinal, com a desconstrução da lógica binária - propiciada pelas elaborações teóricas de pensadores/as como Derrida, Cixous, e outros/as - que sempre norteou o pensamento ocidental, ficou claro, dentre outras coisas, por exemplo, que não podemos pensar em termos de oposições, como homem/mulher, cultura/natureza, em que o segundo termo, hierarquicamente inferior, define-se pelo que não é, e, portanto, inexiste. Como bem coloca Lorde, no binário homem/mulher, seria mais correto colocar homem/não-homem, visto que a/s mulher/es propriamente são apagadas. O que a política da diferença exige é exatamente um pensamento relacional, e não oposicional. Com a desconstrução da relação de poder entre os termos tradicionalmente opostos, não apenas ocorre uma resignificação dos termos, como se ampliam significativamente as perspectivas e os entrecruzamentos sob os quais podem ser lidos, entendidos, interpretados. Para os estudos de gênero isso significou o reconhecimento de que gênero trata-se de apenas mais um dos fatores responsáveis pela constituição da(s) subjetividade(s); outros fatores devem ser considerados, como classe, etnia, raça, sexualidade, etc.

¹⁴ Mais recentemente, o conceito de diferença tem levantado algumas questões no que diz respeito aos efeitos homogeneizantes de alguns discursos sobre diferença e diversidade. Como alguns teóricos/as têm observado, a noção de diferença pode recuar em uma perigosa armadilha tautológica, passando a funcionar como “formação de identidade” ao conferir “identidade ao diferenciado”. A grande preocupação é de se recuar em uma forma de “pluralidade igualitária”, em que as diferenças são niveladas e reduzidas a um estado de fixidez. (ver Kadir in Ávila e Schneider (org.), 2005, p.14-15).

Entretanto, não é a minha intenção aqui apresentar em detalhes toda a discussão em torno de igualdade X diferença/diversidade dentro do(s) feminismo(s) ao longo das últimas décadas. Meu propósito é o de tão-somente ilustrar a importância de novas concepções de diferença, como as trazidas pelo pós-estruturalismo, que dissolvem a rígida estrutura binária, hierárquica e excluente, para pensar os termos em interconexão uns com os outros e não em uma relação de exclusão mútua. Assim, a diferença deixa de ser “distinção”—o que implica o privilégio de um dos termos—e pode ser vista de uma forma mais produtiva, como sugere Elizabeth Grosz, como “pura diferença” (ver Sargisson, p.74-75).

¹⁵ Apud. Cranny-Francis et al., p. 59.

1.2 Feminismo, pós-modernismo e pós-estruturalismo: algumas considerações

Pós-modernismo. Como definir um termo envolto em tantas controvérsias, e com tão pouco, ou quase nenhum consenso? E qual a sua relação com uma outra corrente político-cultural, igualmente importante e polêmica, que é o feminismo?

Não há dúvidas, no entanto, de que ambas as correntes possuem elementos cruciais em comum. Podemos dizer que tanto o pós-modernismo como o feminismo emergem a partir de uma mudança de sensibilidade que vem operando transformações drásticas nas próprias fundações da cultura ocidental.

O pós-modernismo traz consigo, como diz Linda Hutcheon (1987), toda uma “retórica negativizada”, que evidencia o seu caráter notadamente contestador, sempre marcado por palavras como “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação, e antitotalização”.¹⁶ Ainda segundo Hutcheon, os prefixos *des*, *in* e *anti*, ao tempo em que negam o compromisso, incorporam aquilo que pretendem contestar, como acontece com o próprio termo “pós-modernismo”¹⁷.

Ao contrário de Fredric Jameson (1991), por exemplo, Hutcheon não vê o constante retorno a formas do passado apenas como uma revisitação nostálgica; para ela, as estéticas pós-modernas buscam, fundamentalmente, expor os modos de representação convencionais e culturalmente sancionados, para, a partir de um olhar de dentro, subvertê-los e desnudar suas ideologias implícitas. O pós-modernismo engendra um diálogo irônico com as formas artísticas e sociais estabelecidas, problematizando-as através de uma reflexão crítica. Tem, portanto, um caráter, eminentemente e indiscutivelmente, político.

O feminismo, tanto quanto teoria, como quanto movimento político, tem se caracterizado, especialmente nos últimos anos, por um constante desafio a um modo de organização social estruturado, em grande parte, pelas relações de poder entre os gêneros. Em um momento em que a cultura ocidental passa por uma fase de transição, marcada por uma extrema autocrítica, e desconfiança de conceitos fortemente arraigados, como Razão, verdade, conhecimento, poder, subjetividade, e linguagem, as feministas, juntamente com outras/os pensadoras/es pós-modernas/os e pós-estruturalistas levantam novos e instigantes questionamentos acerca da nossa própria existência, das nossas identidades e subjetividades,

¹⁶ Ver *A poética do pós-modernismo*, p.19.

¹⁷ É importante notar que o prefixo “pós” não indica, necessariamente, uma seqüência cronológica.

dos nossos corpos, das nossas relações sociais, em suas mais diversas manifestações, sem recorrer a uma forma de pensamento linear, teleológica, hierárquica, binária ou reducionista.

Como bem apontam Nancy Fraser e Linda Nicholson (1990), o feminismo e o pós-modernismo criticam profundamente a instituição da filosofia, especialmente a sua relação com a cultura como um todo. Além disso, ambos buscam elaborar novos paradigmas de crítica social independentes das perspectivas dos discursos filosóficos tradicionais (p.19).

No seu artigo, “Mapping the Post-Modern” (1984), Andreas Huyssen tenta traçar um mapa do pós-modernismo que possa cobrir os diversos territórios, onde as diversas manifestações artísticas e críticas pós-modernas acontecem, estética e politicamente. Huyssen considera o que nós chamamos de *pós-modernismo* como parte de um processo lento de transformação que vem acontecendo nas sociedades ocidentais. Por mais importante que seja essa mudança na sensibilidade cultural, Huyssen acredita que não podemos falar de uma transformação mais abrangente de paradigma em todos os aspectos da vida humana. Entretanto, não há dúvida de que uma parte significativa de nossa cultura tem apresentado mudanças marcantes em sensibilidade, práticas e formações discursivas, o que aponta para uma visão de mundo e atitudes pós-modernas, diferentes do que havia antes. No que diz respeito às artes, é importante saber se essas transformações de fato produzem novas formas estéticas ou se o que ocorre é apenas um reaproveitamento em um novo contexto de formas modernistas preexistentes. Huyssen admite que existe uma tendência forte entre críticos para condenar o pós-modernismo por sua falta de um posicionamento crítico. Contudo, ao contrário de Fredric Jameson, como veremos abaixo, Huyssen acredita que o pós-modernismo possui um potencial crítico, apesar de difícil de ser identificado, talvez pela própria dissolução de muitas das concepções convencionais do que constitui uma obra de arte enquanto crítica. Nas últimas décadas tem se tornado cada vez mais difícil explicar conceitos como o realismo crítico, a estética da negatividade, a resistência à interpretação, a abstração e a auto-reflexividade (p.235). Isso, de acordo com Huyssen, é o que constitui o dilema da arte pós-moderna. No entanto, em vez de considerar a arte como acrítica, devemos tentar identificar os novos termos dentro dos quais essa nova arte crítica se inscreve. Huyssen defende que se optarmos por entender o pós-modernismo como uma condição histórica e não apenas como um estilo, podemos ter mais instrumentos para trazer à luz as estratégias críticas pós-modernas.

Devido à dificuldade de definir o termo *pós-modernismo*, Huyssen prefere analisá-lo em sua relação com o modernismo, a vanguarda, o neoconservadorismo e o pós-

estruturalismo, tendo em mente o contexto cultural que deu origem à estética contemporânea e que tem sido largamente ignorada pela crítica estadunidense.

Apesar de não ser o meu propósito aqui apresentar em detalhe o desenvolvimento do pós-modernismo ao longo dos anos, acredito ser importante, entretanto, ter uma visão geral de suas diversas manifestações. Huyssen distingue o pós-modernismo dos anos 1960 daquele dos anos 1970 e 1980. Na sua opinião, o *pós-modernismo* foi marcado pela contestação das formas estéticas e ideologias que informavam as concepções de estilo, criatividade, imaginação e autonomia artística do modernismo tardio. Assim, poderíamos dizer que a revolta dos anos 1960 não foi contra o modernismo como um todo, mas contra uma forma específica de modernismo que havia sido incorporada pela cultura e se tornado canônica na década de 1950.

Por volta dos anos 1970, o impulso vanguardista estava enfraquecido, e enquanto emergia a cultura do ecletismo, sem maiores inclinações transgressoras, também surgia o que Huyssen chama de um pós-modernismo alternativo, que rompia com o modernismo e a vanguarda para desenhar suas próprias formas de resistência, transgressão e negação do *status quo*. Huyssen acredita que o trabalho das mulheres e das chamadas minorias, tanto na arte como na crítica, com seu interesse em resgatar tradições esquecidas, seu enfoque nos aspectos de gênero e raça em expressões artísticas, bem como seus posicionamentos não-canônicos, expandiu a perspectiva das críticas contemporâneas ao modernismo tardio e contribuiu significativamente para a emergência de outras formas de cultura.

Apesar do inconveniente essencialismo do feminismo da segunda onda, foi graças, sobretudo, à crítica feminista que o cânone modernista pôde ser reavaliado a partir de novos termos. Portanto, é inegável o fato de que a arte, a literatura e a crítica das mulheres desempenharam um papel crucial na cultura pós-moderna nos anos 1970, 1980, como ainda o fazem hoje, representando, nas palavras de Huyssen “uma medida de vitalidade e energia daquela cultura” (p. 251).

Enquanto Huyssen tenta identificar as expressões pós-modernas no tempo, Linda Hutcheon (1987) tenta elaborar seu próprio conceito de pós-modernismo. Diante de todas as imprecisões que o cerca, o conceito de pós-modernismo que a própria Hutcheon tenta construir aglutina toda essa inexatidão, que, na verdade, parece ser o grande projeto pós-modernista: pôr fim a qualquer forma de certeza e questionar as verdades estabelecidas pela Razão iluminista ocidental. Para Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”, em todas as

suas manifestações, nas artes, na arquitetura, na filosofia, na psicanálise, na lingüística, no pensamento teórico, etc. (p.19). Assim, para Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os mesmos conceitos que desafia”, em todas as suas manifestações nas artes, arquitetura, filosofia, psicanálise, lingüística e teoria (loc.cit.).

Alguns críticos não concordam com Hutcheon quanto à natureza política e crítica do pós-modernismo. Fredric Jameson, por exemplo, vê a arte pós-moderna a partir de uma perspectiva diferente. Na introdução a *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (1991), Jameson traça as diferenças básicas entre a arte moderna e a pós-moderna. Destaca que a arte moderna estava preocupada com o *Novo*, entendido como algo que podia ser registrado na sua forma final e essencial, contrariamente à arte pós-moderna que não vê um fim no processo de mudança; daí seu interesse por rupturas, por acontecimentos que carregam neles mesmos o próprio sentido da mudança - um momento nunca é igual a outro. O interesse primordial do pós-modernismo, em outras palavras, seria pelo modo como as coisas podem ser representadas de maneiras diferentes e como elas são mutáveis e transitórias - variações e não fixidez. A razão para isso, como Jameson sugere, reside no próprio questionamento das noções tradicionais da representação e de suas possibilidades. Para os/as modernos/as, ainda havia traços da “natureza” e do “ser”, e a cultura se posicionava à parte como um agente de transformação do “referente”. Os/as pós-modernos/as, por outro lado, lidam com uma “realidade” que já foi encapsulada por imagens culturais que tomaram o lugar da “natureza” - um fenômeno que Jameson chama de “aculturação do real” (p.x). Já que o referente se foi, resta-nos nada além de representações de representações – uma infinita cadeia de espelhos cada vez mais distanciada do “real”. Neste sentido, o pós-moderno transforma a cultura em um produto cultural, um produto em si. Como diz Jameson, “o pós-modernismo é o consumo da pura comodificação como um processo” (loc.cit.).

Na arte, o termo pós-modernismo não se refere simplesmente a tudo o que vem depois do modernismo, mas àquelas obras que reagem contra as formas canônicas de representação do modernismo tardio. Outro aspecto distintivo da arte pós-moderna que Jameson identifica é o estreitamento das lacunas entre a chamada alta cultura e a cultura de massa, de modo a não apenas citar ou aludir a textos da cultura popular, mas a confluir ambas as expressões. Jameson tem o cuidado de nos lembrar que da maneira que usa o termo, o pós-modernismo não só descreve um estilo específico, mas também se trata de “um conceito periodizador cuja função é a de correlacionar a emergência de novas características formais na

cultura à emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – [...] modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional” (*ibid.*, p. 3).

No entanto, ao invés de trilhar o percurso histórico do termo pós-modernismo, desde seu surgimento na crítica literária, no final dos anos 50, quando Irving Howe o utilizou para se referir à decadência do movimento modernista, passando por todas as transformações que o uso do termo vem sofrendo ao longo das décadas, sobretudo com sua migração para a Europa nos finais dos anos 70, onde surgiram trabalhos importantes como *A condição pós-moderna* (1979), do filósofo francês, Jean-François Lyotard, pretendo me deter aqui exclusivamente aos pontos divergentes e convergentes entre o pós-modernismo e o feminismo.

É possível dizer, basicamente, que o feminismo e o pós-modernismo diferem em termos de ênfase e de perspectiva. Enquanto os/as pós-modernistas priorizam a elaboração de perspectivas metafilosóficas antifundacionais, a partir das quais avaliam a questão da crítica social, as feministas deixam em segundo plano as questões filosóficas, para focalizarem primordialmente a crítica social. Sendo assim, partindo do desenvolvimento de posicionamentos políticos críticos, as feministas podem analisar e avaliar a situação da filosofia. Não fica difícil de perceber, então, que as duas tendências possuem suas forças e suas fraquezas. Ao oferecer uma crítica sofisticada do fundacionismo, das noções iluministas do sujeito liberal e do essencialismo, o pós-modernismo deixa a desejar na crítica social; enquanto o feminismo, ao elaborar uma crítica social vasta e contundente, muitas vezes recai no fundacionismo e no essencialismo. Como bem colocam Nancy Fraser e Linda Nicholson¹⁸: “Uma reflexão pós-modernista sobre a teoria feminista revela vestígios de essencialismo, enquanto uma reflexão feminista sobre o pós-modernismo revela androcentrismo e ingenuidade política”(p. 20).

Lyotard introduziu o termo “pós-moderno” nas discussões contemporâneas acerca da filosofia, política, sociedade e teoria social. Para ele, o pós-modernismo designa uma condição geral da civilização ocidental nos dias de hoje, em que as “grandes narrativas” de legitimação perderam a sua credibilidade.

As “grandes narrativas” de que fala Lyotard são os metadiscursos filosóficos da história – como, por exemplo, a narrativa iluminista de cunho progressista, fundamentada nos

¹⁸ FRASER, Nancy & Linda Nicholson. “Social criticism without philosophy: an encounter between feminism and postmodernism.” In NICHOLSON, Linda, ed. *Feminism/postmodernism*. New York & London: Routledge, 1990, p. 19-38.

princípios da razão e da liberdade; e a narrativa Marxiana do conflito de classes, que culminaria com uma eventual e inevitável revolução do proletariado – que pretendem narrar a história de toda a história humana, e, assim, ditar as normas e as regras que legitimam determinadas práticas políticas e científicas. Desta forma, as metanarrativas, enquanto discursos privilegiados, tornar-se-iam capazes de caracterizar e avaliar todos os outros discursos, como se elas mesmas permanecessem, todavia, “imunes” à historicidade e às contingências sócio-político-econômico-ideológicas. E assim, a cada metanarrativa que se estabelece como o “discurso da verdade”, universalizante e totalizador, uma série de outros discursos são deslegitimados e apagados da história.

Por isso, pensadores como Lyotard questionam a “Filosofia” enquanto base universal da política e da teoria em geral. A concepção moderna de filosofia, como discurso fundador, determinante de outras práticas, como a crítica social, por exemplo, cai por terra para dar vez à nova concepção pós-moderna de que a crítica é independente das amarras de quaisquer bases teóricas universalistas e fundadoras. Como consequência, não só a crítica social, necessariamente, toma novas formas, tornando-se mais pragmática, *ad hoc*, contextual e local, como o papel social e a função política das/os intelectuais sofrem uma profunda mudança.

Apesar de ter o seu valor reduzido na sua relação com a crítica social, a filosofia, como defendem Fraser e Nicholson, ainda assim mantém um certo privilégio estrutural, já que é a mudança do seu perfil que determina as mudanças na prática da crítica social e no status da/o intelectual. Como bem colocam, “na nova equação pós-moderna, então, a filosofia é a variável independente, enquanto a crítica social e a prática política são as variáveis dependentes” (p. 21). Desta forma, a nova visão de teoria não surge através de uma reavaliação das necessidades da crítica social contemporânea, mas sim, de uma mudança no status da filosofia. E as consequências das limitações dessa equação, que nem sempre são positivas, tornam-se mais claras quando pensamos nas necessidades da teoria e da prática feministas nos dias de hoje.

Muitas teóricas-críticas feministas contemporâneas fazem algumas ressalvas importantes às reflexões de Lyotard sobre a condição pós-moderna. Para Fraser e Nicholson, no pensamento de Lyotard não existe espaço para nenhum tipo de crítica social que dê conta das relações de subordinação e dominação mais amplas como gênero, raça e classe. Paradoxalmente, ao rejeitar o projeto de uma teoria social generalizadora, mesmo que baseado de alguma forma em uma perspectiva teórica, Lyotard desenha uma concepção societária e de

identidades sociais, que chama de “laços sociais” (*social bond*), onde uma sociedade mantém sua coesão, não através de uma consciência comum ou de uma subestrutura institucional, mas através de um entrecruzamento de práticas discursivas, no qual cada uma delas jamais percorre toda a rede de relações e práticas sociais. Os indivíduos são os pontos nodais, onde essas diversas práticas se intersectam, e, portanto, fazem parte de diferentes práticas discursivas ao mesmo tempo. Assim, as identidades se tornam complexas e heterogêneas, e não podem ser contidas em nenhuma totalidade social. Conclui-se que, para Lyotard, assim como a sociedade não pode ser totalizada, também não existe a possibilidade de uma teoria social que utilize categorias gerais como gênero, raça, classe, já que seriam redutivas diante da complexidade e da diversidade dos grupos e das identidades sociais.

Partindo do pressuposto de que a crítica social não pode se basear em uma metanarrativa filosófica fundacionista, Lyotard termina por deslegitimar quaisquer relatos teórico-sociais das macroestruturas que institucionalizam a desigualdade. Dessa forma, Fraser e Nicholson perguntam: “Como seria, então, uma crítica social pós-moderna?”(p. 24)

A crítica social que Lyotard tenta arquitetar se baseia em mininarrativas localizadas, que ele, obviamente, contrapõe às metanarrativas totalizadoras e à ciência moderna, que ignora o valor do conhecimento narrativo. Para Lyotard, a pequena narrativa (*petit récit*) permanece como a quintessência da invenção imaginativa, mais especificamente, na ciência¹⁹.

Numa sociedade em que a comunicação se torna um elemento cada vez mais proeminente, tanto quanto um fato concreto quanto objeto de discussão, a linguagem assume, consequentemente, uma nova importância. Para Lyotard, não se pode reduzir a linguagem à simples transmissão de informação, sob o risco de estarmos indevidamente privilegiando os interesses e a perspectiva do sistema. Sendo assim, elege como sua abordagem metodológica geral os “jogos de linguagem”, que constituiriam a estrutura mínima das relações sociais. Os laços sociais (*social bond*) seriam, em si, um jogo de linguagem, um jogo de inquirição, onde cada pessoa se localiza em “postes”, através dos quais passam vários tipos de mensagens, e onde ninguém é totalmente destituída de poder sobre essas mensagens, que as-os atravessa e as-os posiciona, alternadamente, como enunciador-a, receptor-a, ou referente (p. 15). Segundo Lyotard, o sistema tolera uma certa mobilidade das pessoas por entre esses jogos de linguagem, até porque tal mobilidade é necessária para os mecanismos auto-reguladores, que buscam melhorar a performance do

¹⁹ Ver Lyotard, *A condição pós-moderna*, p. 60.

sistema. Mesmo a novidade de um movimento inesperado, que gera um deslocamento de um membro do grupo, ou de grupos de pessoas, pode oferecer ao sistema o “aumento de performatividade que ele exige e consume” (loc.cit.).

Sendo assim, para Lyotard, a crítica social deve ser local, focalizada nessas mininarrativas, ou seja, em jogos de linguagem específicos, isolados, que não se incluem em nenhuma totalidade. Fica claro, então, a contradição imanente ao raciocínio de Lyotard: ao mesmo tempo em que fala de uma estrutura social (os laços sociais), em que as práticas discursivas e jogos de linguagem são determinados, e, de certa forma, determinantes do sistema, defende a possibilidade de uma análise política desassociada de qualquer organização sistêmica maior.

Fraser e Nicholson (1990) também concordam que a visão pós-moderna de crítica social defendida por Lyotard não é inteiramente consistente, nem inteiramente convincente. Para elas, ele parte “muito rapidamente da premissa de que a Filosofia não pode servir de base para a crítica social à conclusão de que a própria crítica deve ser local, ad hoc, e a-teórica” (p. 25). Assim, ao criticar o pensamento fundacionista, Lyotard deslegitima todos os gêneros de crítica social que incluem narrativas históricas e análises sócio-teóricas mais abrangentes das relações de dominação e de subordinação (loc.cit.).

Fraser e Nicholson (op. cit.), então, sugerem que tomemos um ponto de vista diferente para refletirmos sobre a crítica social pós-fundacionista, partindo, não da condição da Filosofia, mas da natureza do objeto social que queremos criticar. Além disso, se esse objeto for a subordinação das mulheres ao e pelos homens, temos que admitir que muitos dos tipos de crítica social que Lyotard e alguns pós-modernistas rejeitam são indispensáveis para uma crítica social feminista. A dominação dos homens sobre as mulheres se constitui numa realidade tão recorrente, abrangente e polimorfa, que não podemos abordá-la apropriadamente com os exíguos instrumentos críticos aos quais o pós-modernismo nos limita. Segundo Fraser e Nicholson, é preciso,

no mínimo, grandes narrativas a respeito das mudanças na organização e na ideologia social, análises empíricas e sócio-teóricas das macroestruturas e das instituições, análises interacionistas das micropolíticas do cotidiano, análises crítico-hermenêuticas e institucionais da produção cultural, sociologias de gênero histórica e culturalmente específicas, etc. (1990, p. 26)

Em desacordo com Lyotard, nem todas essas abordagens são locais e a-teóricas. Entretanto, são fundamentais para uma crítica social feminista efetiva, levada a cabo de tal maneira a não recorrer no pensamento fundacionista e essencialista. Sabemos, contudo, como Fraser e Nicholson nos lembram, que muitas feministas, na tentativa de elaborar uma teoria capaz de explicar as origens e as causas do sexismo, terminaram por cair nas amarras do essencialismo.

Como já foi dito anteriormente, o feminismo difere basicamente do pós-modernismo no fato de que sua crítica às epistemologias fundacionistas modernas e sua tentativa de construir novos paradigmas de crítica social originam-se das exigências da prática política, o que, segundo Fraser e Nicholson, evitou que as feministas, como acontece com muitos/as pós-modernistas, ignorassem instrumentos políticos importantes, em favor de discussões meramente filosóficas.

No entanto, essas mesmas exigências práticas fizeram com que algumas feministas terminassem recaindo em modelos teóricos semelhantes às metanarrativas que elas mesmas criticam. Obviamente, como nos lembram as autoras, essas teorias feministas não podem ser consideradas como metanarrativas, no sentido criticado por Lyotard, já que não se tratam de narrativas a-históricas e normativas, que buscam oferecer uma explicação totalizadora e transcultural acerca da racionalidade ou da justiça (p. 27). Na verdade, são teorias que buscam identificar as causas e as características imanentes ao sexismo através das culturas, nos mais diversos campos da teoria social – história, sociedade, cultura, e psicologia. Portanto, podemos dizer que essas teorias possuem um cunho mais empírico que filosófico. No entanto, poderiam, sem dúvida, ser chamadas de “quase-metanarrativas”, porque se baseiam em pressupostos universais e essencialistas acerca da natureza das mulheres e de suas condições de vida social, por exemplo. Além disso, fazem uso de métodos de pesquisa que ignoram a diversidade histórica e cultural, e equivocadamente, transformam elementos específicos de uma determinada época, sociedade, cultura, classe social, orientação sexual, e etnia, em dados universais e trans-culturais (loc.cit.).

Felizmente, essas mesmas exigências práticas, de que falamos, têm funcionado com reguladoras dessa tendência a uma teorização feminista semelhante às narrativas-mestras da nossa cultura, já que existem em funcionamento forças políticas que exigem o descortinamento e o reconhecimento das diferenças entre as mulheres. Com apontam Fraser e Nicholson, “a história recente da teoria social feminista reflete um cabo de guerra entre forças

que encorajam e forças que desencorajam modos de teorização no estilo quase-metanarrativo” (loc.cit.).

É pertinente ressaltar aqui a importante influência que as teorias pós-estruturalistas têm exercido no pensamento feminista, desde 1968. O pós-estruturalismo²⁰ é considerado por alguns/mas teóricos/as como o lado crítico do estruturalismo, visto que se caracteriza por uma análise da organização social, dos significados sociais, do poder e da consciência individual, centrada na linguagem. A linguagem é o local onde as mais diversas formas de organização social existentes e possíveis são definidas e contestadas; e também é o local onde a nossa subjetividade é construída. As teorias pós-estruturalistas sugerem que não apenas os significados, mas também a subjetividade individual é produzida dentro do discurso. Essa nova concepção da subjetividade enquanto construção implica que ela não é inata, nem geneticamente determinada, e sim um produto social. Diferentemente do Humanismo, que pressupõe um sujeito unitário, detentor do conhecimento, e racional, o pós-estruturalismo teoriza a subjetividade como um espaço de desunião e conflito, central tanto para se preservar o *status-quo*, como para os processos de mudança política.²¹ (WEEDON, 1997, p. 21). Segundo essa mesma lógica, o pensamento pós-estruturalista questiona todas as teorias acerca das diferenças sexuais e de gênero que se baseiam na materialidade anatômica do corpo como garantia de significados fixos. Uma vez que a linguagem é plural e os significantes não possuem um único significado, os significados atribuídos aos corpos são, dessa forma, produções culturais, igualmente plurais e em constante transformação. Já não se pode falar em uma feminilidade verdadeira, muito menos de uma subjetividade feminina autêntica, fora dos discursos ou do patriarcado, com acreditavam as feministas da chamada segunda onda.

O pós-estruturalismo desenvolve sua crítica de conceitos como linguagem, subjetividade, conhecimento e verdade a partir das noções de linguagem desenvolvidas pela lingüística estrutural de Ferdinand de Saussure. Para Saussure, a linguagem não reflete uma realidade social existente, mas constitui a realidade social para nós. Portanto, o estruturalismo

²⁰ Para Chris Weedon, o termo *pós-estruturalismo* tem múltiplos significados, mas geralmente se refere a uma série de posicionamentos teóricos desenvolvidos nos trabalhos de Derrida, Lacan, Kristeva, Althusser e Foucault, e a partir deles. Ainda segundo Weedon, nem todas as formas de pós-estruturalismo são úteis para o feminismo, por isso tenta criar uma versão específica do que chama de “pós-estruturalismo feminista”, em que a teoria possa abordar as formas como o poder social é exercido e como as relações sociais de gênero, classe e raça podem ser modificadas. (*Feminist Practice and Poststructuralist Theory* (1997), p.20-1).

²¹ Para essa discussão baseio-me predominantemente em WEEDON, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. London: Blackwell, 1997.

rompe com a idéia de linguagem como espelho da realidade, e sugere que nem a realidade social, nem a natureza possuem significados fixos e intrínsecos, os quais a linguagem reflete e expressa. Um exemplo claro são os diversos significados que se atribui à masculinidade e à feminilidade em culturas diferentes e em línguas diferentes, e até mesmo em discursos diferentes numa mesma língua. Sem falar das mudanças que esses significados vêm sofrendo dentro do próprio movimento feminista e ao longo da história.

Uma compreensão da teoria do signo de Saussure é fundamental para todas as formas de pós-estruturalismo. Chamamos a lingüística de Saussure de estrutural porque pressupõe uma estrutura fixa da linguagem, anterior a sua realização na fala e na escrita. Para Saussure, a linguagem é um sistema abstrato, constituído por uma corrente de signos, onde cada signo é formado por um significante (som ou imagem escrita) e um significado (conceito). A relação entre as duas partes do signo é arbitrária, não existindo nenhuma ligação natural entre som ou imagem com o conceito ao qual se associa. Uma noção chave desenvolvida por Saussure, portanto, é a de que o signo é relacional, ou seja, adquire seu significado a partir de uma relação de diferenciação com outros signos.

As teorias pós-estruturalistas se desenvolvem a partir do pensamento de Saussure, porém efetuam transformações significativas em alguns de seus aspectos mais importantes. Dois conceitos fundamentais que o pós-estruturalismo preserva da teoria de Saussure são o de que o significado é produzido dentro da linguagem e não refletido por ela, e o do caráter relacional do signo. No entanto, para os interesses do feminismo, por exemplo, é preciso que se vá além da teoria Saussuriana da linguagem como um sistema abstrato. É preciso que entendamos a linguagem em termos de discursos que competem entre si, em termos de maneiras conflitantes de se atribuir significado ao mundo, o que sugere desigualdades na distribuição de poder. Só assim a linguagem se torna, de fato, um espaço significativo de lutas e conflitos sociais.

O problema da teoria de Saussure é que ela não considera a possibilidade de significados múltiplos, ou de mudanças de significado. Para Saussure, a relação entre significante e significado, apesar de diferencial e “negativa”, quando vista separadamente, resulta em uma combinação positiva – o signo. Ainda segundo Saussure, os signos são fixos, e produtos de convenções. A linguagem que adquirimos consiste, assim, de significados fixos, resultantes de um contrato social pré-existente, ao qual estamos sujeitado/as. A saída que o pós-estruturalismo encontra para as questões da pluralidade de significados e da sua não

fixidez é falar de significantes nos quais os significados jamais são fixos e definitivos, mas sempre “adiados”.

Encontramos uma crítica mais contundente ao signo saussuriano no trabalho do filósofo francês Jacques Derrida. Derrida questiona o logocentrismo de Saussure, para quem os signos possuem significados fixos, reconhecidos por um sujeito racional; desloca sua atenção da fala para a escrita e a textualidade; e substitui a noção de significados fixos pelo conceito de *differance*, no qual o significado é produzido por um processo duplo de diferenciação e adiamento (“deferral”). Derrida critica a metafísica da presença, ao afirmar que o significado é o que o signo não é - e está, portanto, ausente do signo. As formas de representação apenas fixam o significado temporariamente. Os significantes estão sempre situados num contexto discursivo, e a atribuição temporária de significado em uma determinada leitura de um significante varia de acordo com esse contexto discursivo. Desta forma, os significantes estão constantemente suscetíveis a desafios, re-leituras e re-interpretações, à medida que se altera o contexto discursivo. A desconstrução concebe o contexto discursivo como a relação de diferenciação entre textos escritos, e defende a força dos elementos não-discursivos – ou seja, daquilo que foi excluído do discurso – entretanto, não explicita as relações sociais de poder nas quais os textos estão inseridos.

Como ressalta Chris Weedon, um pós-estruturalismo feminista ou um feminismo pós-estruturalista, todavia, para abordar as relações de poder da vida cotidiana, deve estar atento às instituições e às práticas sociais no seio das quais os textos são produzidos. Afinal, os significados sociais são construídos dentro das instituições e das práticas sociais, que também moldam os indivíduos, os quais, apesar de tudo, podem questionar as relações de poder vigentes, tornando-se, assim, agentes de mudança.

Um pós-estruturalismo feminista busca produzir conhecimento, lançando mão das teorias pós-estruturalistas da linguagem, da subjetividade, das instituições e processos sociais, para que possamos melhor compreender as relações de poder, e, assim, traçar caminhos e estratégias de mudança. Através de uma visão de discurso como princípio estruturador da sociedade – nas instituições sociais, nas formas de pensamento, e na subjetividade – o feminismo pode fazer uma análise histórica minuciosa que explique o funcionamento do poder em favor de interesses específicos, e pensar possibilidades de resistência.

Muitas feministas, entretanto, temem que o anti-humanismo das teorias pós-estruturalistas seja prejudicial à luta política das mulheres exatamente porque desconstrói não só o sujeito autônomo e racional do humanismo liberal, como também a chamada natureza

feminina – central para tantas teorias feministas radicais – desnudando a sua constituição social dentro do discurso.²²

O conceito de campos discursivos foi desenvolvido pelo filósofo francês, Michel Foucault (1970, 2005), como parte de uma tentativa de entender a relação entre linguagem, instituições sociais, subjetividade e poder. Os campos discursivos, constituídos de diversas formas de significar o mundo, oferecem ao indivíduo vários modos de subjetividade, várias posições de sujeito. Para Foucault, o discurso não se reduz apenas a significados lingüísticos; torna-se material na medida em que está inserido nas instituições e práticas que definem as normas de comportamento social e dão forma ao mundo material, inclusive aos nossos corpos.²³ A teoria da linguagem e de poder social elaborada por Foucault permite às feministas o reconhecimento de que a “experiência feminina” está inserida numa rede de práticas sociais e discursivas, e, que, assim sendo, não pode mais nos garantir um acesso direto à realidade. Foucault nos permite, ainda, entender as intrincadas relações de poder, especialmente no que concerne à sexualidade, sem recairmos numa visão reducionista e parcial. Não basta para o feminismo constatar a violência dos homens contra as mulheres, por exemplo; temos também que localizar os pontos de resistência, que estão presentes em toda a malha do poder, e que possibilitam rupturas, fraturas e reagrupamentos. A partir dessa perspectiva, podemos melhor abordar as formas específicas de poder exercidas na sociedade, e encontrar formas de contestá-las.

Paralelamente à desconstrução da lógica binária, a reconceitualização de *poder* efetuada por Foucault permitiu um maior aprofundamento dos estudos acerca das relações de gênero e a maneira como são construídas e reproduzidas²⁴. Ao invés de ver o *poder* como uma força repressiva, a que algumas pessoas têm acesso e outras não, Foucault vê o poder como produtivo; não como algo que se possui, mas como algo que é exercido nas ações, que está em todos os lugares, e vem de todos os lugares. O *poder*, portanto, não corresponde a estruturas sociais como o patriarcado, por exemplo, mas se prolifera, de forma instável e móvel, através

²² Para uma discussão mais aprofundada sobre a relação entre feminismo e pós-estruturalismo, ver Weedon *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* (1987, 1997), e *Feminism, theory and the politics of difference* (1999).

²³ Weedon, 1999, p. 103; e Foucault, *A ordem do discurso* (1970, 2005).

²⁴ Apesar de muitas feministas alertarem para o perigo de se abraçar de forma acrítica a obra de Foucault, visto que poderia levar a um certo relativismo político que poria em risco a política feminista (ver Brooks, p.56), a noção de *poder* como relacional tem sido muito útil nos debates acerca de gênero e da construção das identidades.

dos discursos, corpos e relações²⁵. Para as políticas de gênero, a concepção foucaultiana de *poder* permite uma análise mais aprofundada das formas em que as mulheres são construídas, enquanto sujeitos, através dos discursos, e a consequente articulação de estratégias de resistência e mudança.²⁶

Na sua análise da sexualidade, Foucault explica tanto o poder como a resistência situados em contextos sociais e históricos, indicando as formas em que a resistência é articulada de forma a permitir o surgimento de novas posições discursivas. Desmonta, dessa maneira, o modelo essencialista de sexualidade, determinado por Deus, pela natureza, ou por estruturas universais de desenvolvimento psicossexual. Foucault, de fato, afrouxa a convencional rigidez dos modelos de sexualidade, tornando-os historicamente situados e passíveis de mudança.

Em *A história da sexualidade I*, Foucault propõe-se a estudar os discursos sobre sexo e a forma como eles estruturam o sujeito sexuado:

O que está em questão, brevemente, é o “fato discursivo” geral, a forma em que sexo é “colocado no discurso”. Daí, também, o meu objetivo principal será o de localizar as formas de poder, os canais que utiliza, e os discursos que permeia para atingir os modos de comportamento mais tênues e individuais, os caminhos que lhe dão acesso às raras, ou pouco perceptíveis, formas de desejo, como penetra e controla o prazer cotidiano [...] (FOUCAULT, 1988, p.16)

Foucault, de fato, contribuiu enormemente para a desmistificação da sexualidade como pertencendo exclusivamente à natureza e determinada apenas por impulsos inconscientes, como quer a psicanálise. Foucault vê a sexualidade como o principal *locus* do poder na sociedade contemporânea, construindo sujeitos e controlando-os através de seus corpos. O corpo, na realidade, é central na sua análise. De acordo com Foucault, sexo tem sido transformado em um aspecto fundamental do exercício do poder através da constituição discursiva do corpo. Além disso, sexo não existe fora dos discursos sobre a sexualidade. Assim como o significante na linguagem, sexo é sempre histórica e socialmente específico, e

²⁵ Ver Ransom, apud. Brooks, p.57.

²⁶ A relação do feminismo com a obra de Foucault não é simples e nem sempre amigável. Algumas feministas resistem a se desfazer de uma noção essencialista da experiência feminina, como base da política feminista, e da noção de poder como masculino e repressor. Outras, como Chris Weedon, entretanto, acreditam que mesmo o sujeito sendo constituído pelo discurso, ela ainda existe como “um sujeito social, pensante e agente capaz de resistência e inovações produzidas a partir do choque entre práticas e posições subjetivas contraditórias” (1997, p.125)

seus possíveis significados estão em constante embate. Assim, como veremos mais adiante, sexo não possui uma essência, muito menos um significado “natural” e imutável. (FOUCAULT, 1988).

1.3. Problematizando o sistema sexo/gênero: Butler e Wittig

As formas de pensar o sistema sexo/gênero, nas últimas décadas, têm refletido a influência das teorias pós-estruturalistas, sobretudo na sua crítica ao sujeito, à linguagem e à representação. Uma das teóricas feministas mais influentes e polêmicas, nessa vertente, é, indiscutivelmente, Judith Butler.

Em *Gender Trouble* (1990), Butler desestruturou a lógica de toda a política feminista, baseada em uma identidade pré-existente, *mulher*, para a qual busca representação política. Argumenta, a partir da noção foucaultiana de que “os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos os quais, subseqüentemente, representam” (p.2), que a categoria *mulher* - o sujeito do feminismo - pode ser em si já um produto do próprio sistema político dentro do qual luta por emancipação. A questão é: se toda representação pressupõe um sujeito, como representar um sujeito que é uma ficção?²⁷ Butler coloca que *mulher* não é uma categoria inclusiva e exaustiva, visto que gênero “nem sempre é constituído coerentemente ou consistentemente em contextos históricos diferentes”, além de não poder ser considerado fora de seus entrecruzamentos com raça, classe, etnia, sexualidade, etc. (p.5). Entretanto, acredita que não se trata de simplesmente refutar uma política de representação, mas sim de formular, dentro dessa estrutura, uma crítica às categorias de identidade produzidas e naturalizadas pelos discursos do *poder*. E é nessa inserção do feminismo nos termos de uma política cultural mais abrangente – o que tem se chamado de pós-feminismo²⁸ – que Butler espera estar a possibilidade de se pensar um novo sujeito do feminismo—multifacetado, mais amplo, mais complexo e instável.

Partindo da famosa e largamente citada frase de Simone de Beauvoir, “Não se nasce, torna-se mulher”, Butler inicia a sua “genealogia da categoria *mulher*” interrogando e investigando a natureza deste “tornar-se”. Quais as normas e restrições que delimitam a inteligibilidade do corpo sexuado? Ou seja, “como alguém se torna um gênero?” (p. 111). Na verdade, o grande propósito de Butler em *Gender Trouble*, seu livro mais influente e, talvez,

²⁷ O enfoque foucaultiano de Butler à discussão acerca da formação da subjetividade leva-a a afirmar que não existe um sujeito anterior ao ato; o sujeito é construído no e pelo ato. É exatamente o que Butler entende por performatividade, ou seja, a forma como os discursos produzem o que nomeiam. É nesse aspecto que sua obra tem ganho adeptos/as e detratores/as. Um dos maiores questionamentos que algumas feministas têm feito às idéias de Butler é em relação à possibilidade de fundamentação de uma política feminista uma vez que se desconstruiu o sujeito (ver Assiter, 1996; Brooks, 1997)

²⁸ Um termo controverso, pós-feminismo costumava ser associado ao “anti-feminismo”. Hoje, entretanto, é compreendido como o ponto de encontro teórico entre o feminismo e movimentos anti-fundamentalistas como o pós-modernismo, o pós-estruturalismo e o pós-colonialismo. (ver Brooks, 1997).

mal compreendido, é o de desconstruir o princípio da heterossexualidade compulsória dentro do feminismo.

A afirmação de Beauvoir serviu ao grande propósito de invalidar a idéia, até então dominante, de que “biologia é destino”. Para Butler, o pensamento de Beauvoir, mesmo sem utilizar o termo ‘gênero’, permite que entendamos gênero como uma construção cultural, e, dessa forma, o sexo biológico não determinaria o gênero, e gênero não poderia ser considerado uma expressão direta de um sexo ou de outro. Segue daí que o sexo seria um atributo do ser humano, enquanto que o gênero seria adquirido. A partir desta mesma perspectiva, gênero seria as interpretações possíveis do corpo sexuado, e “mulher” não necessariamente representaria a construção cultural do corpo feminino, assim como “homem” não seria a interpretação necessária do corpo masculino. Analisando os possíveis desdobramentos da forma como Beauvoir sugere a distinção entre sexo e gênero, Butler entende que, já que o gênero não se constitui a causa nem a expressão do sexo, e que seria uma espécie de atividade – um “fazer” e não um “ser” – os corpos sexuados poderiam representar espaços para uma série de gêneros diferentes, não necessariamente restritos aos convencionais “masculino” e “feminino”. A questão que urge é, então, “como tal projeto pode se tornar culturalmente concebível, evitando o destino de um projeto utópico vazio e impossível?” (p. 112). Essa discussão, por mais pertinente que seja, neste momento ultrapassa meus objetivos aqui, já que pretendo unicamente expor brevemente alguns dos fundamentos teóricos que irão nortear minha análise dos textos ficcionais de Jeanette Winterson.

Monique Wittig é uma outra teórica que reelabora a afirmativa de Beauvoir, e vai mais além. Para Wittig, a categoria *sexo* não é fixa nem natural, mas sim uma interpretação política de uma suposta natureza para atender aos objetivos da sexualidade reprodutiva (1992, p. 5). Portanto, Wittig vê a demarcação das diferenças entre os sexos, não como um dado natural, anterior à interpretação dessas diferenças, mas como um ato interpretativo em si, repleto de preconceitos normativos e restritivos que delimitam um modelo binário de gêneros. Ainda segundo Wittig, o que percebemos não é um fato natural, e sim a interpretação dos corpos sexuados por um sistema sócio-cultural heteronormativo:

O sexo é tido como um ‘dado imediato’, um dado sensível, ‘aspectos físicos’ pertencentes a uma ordem natural. Mas o que acreditamos ser uma percepção física e imediata é apenas uma construção sofisticada e mítica, uma ‘formação’ imaginária, que reinterpreta aspectos físicos (em si, tão neutros quanto quaisquer outros, mas marcados pelo sistema social) através de uma rede de relações, dentro das quais são percebidos. (1992, p. 11-12).

Assim, Wittig traz à tona a fragilidade de uma prática social naturalizada de se entender traços anatômicos como expressões determinantes, não apenas do sexo dito “natural”, como da identidade e orientação sexuais. Portanto, se sexo já é uma interpretação política e cultural do corpo, torna-se obsoleta a distinção entre sexo e gênero, e a definição de gênero como as possíveis interpretações culturais dos sexos, visto que sexo é gênero o tempo todo. Para Butler (1990), gênero deve ser entendido como “o próprio aparato de produção pelo qual os próprios sexos são estabelecidos” (p. 7), consequentemente,

Gênero não está para a cultura assim como sexo está para a natureza; gênero também são os meios discursivos/culturais pelos quais a “natureza sexuada” ou um “sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, uma superfície politicamente neutra sobre a qual a cultura age. (*ibid.*, loc.cit.)

Butler percebe, então, a necessidade de se reconceitualizar gênero. Daí seu questionamento se gênero poderia ser construído de maneiras diferentes, visto que se trata de um sistema de significação e não de uma qualidade inerente aos indivíduos. Usando os termos de Butler, “gênero não é escrito no corpo” – não se trata de uma identidade estável, mas sim de uma identidade inserida em dimensões temporais e coletivas, e instituídas através de “uma repetição estilizada de atos” (p. 140). Neste sentido, gênero não é um “ser”, mas um “fazer”, que meramente produz a ilusão de uma identidade essencial. Os gêneros, consequentemente, não podem ser considerados “verdadeiros” ou “falsos”, já que não há uma identidade preexistente da qual eles sejam expressões diretas. E sexo, por sua vez, é tão construído quanto gênero, ou seja, não existe um sexo pré-discursivo que funciona como referência a partir da qual os gêneros são construídos culturalmente.

Em *Bodies that Matter* (1993), Butler leva um pouco além a discussão em torno da construção cultural do corpo; revê algumas de suas próprias posições, traz de volta a categoria *sexo*, e levanta a necessidade de repensarmos e redefinirmos o que entendemos por construção. Não é suficiente afirmar que sexo sempre se tratou de uma construção cultural; temos que explicar de que maneiras a materialidade do sexo é produzida, ou melhor, “quais as restrições através das quais os corpos são materializados como ‘sexuados’?” (p. 3). Butler parte da noção Lacaniana de sexo como uma norma para tentar entender como uma norma, de fato, materializa um corpo. Desta maneira, entende o processo de construção sócio-cultural

como uma restrição constitutiva – os corpos apenas se tornam inteligíveis de acordo com determinados esquemas reguladores. Os limites, as formas e a fixidez do corpo são materiais, mas tal materialidade é estabelecida como um dos efeitos mais produtivos do poder (p. 2). Não podemos, então, pensar em gênero como algo construído sobre uma superfície material – seja ela o corpo ou sexo – já que sexo não se trata de um atributo de um indivíduo, mas sim uma das normas que torna esse indivíduo viável e que o qualifica como culturalmente inteligível.

A noção de um sexo pré-lingüístico, do qual gênero seria uma construção cultural, é, em si, um postulado, uma construção lingüística daquilo que existe antes da linguagem. Esse “sexo”, desta forma, torna-se uma construção de uma construção – uma fantasia, uma ficção. Se seguirmos essa linha de raciocínio, podemos entender que gênero não pressupõe um sexo sobre o qual age, mas cria a idéia falsa de um sexo pré-discursivo. Dessa maneira, *construção* implicaria um domínio lingüístico – onde tudo é, apenas e sempre, linguagem. Obviamente, isso tem gerado um debate longo e complexo em que algumas problematizações importantes têm sido postas contra o construtivismo: (p. 1) Se tudo é discurso, onde fica o corpo? (p. 2) Se os gêneros são construídos, quem é o/a agente? (p. 3) Se o sujeito é construído, quem está por trás da sua construção? (p. 6). Acredito não caber dentro dos limites deste capítulo levar adiante tamanha discussão, a qual pretendo, evidentemente, retomar e aprofundar durante a análise paralela dos textos teóricos e de ficção no corpo da tese propriamente.

Cabe aqui apenas ressaltar o que Butler propõe no lugar das concepções existentes sobre construção. Partindo da concepção de Foucault de que o poder determina a formação do sujeito, não podemos situar o poder na posição de sujeito, já que é o seu efeito. Portanto, Butler conclui que construção não se trata nem de um sujeito, nem da ação desse sujeito, mas de um processo de reiteração pelo qual “sujeitos” e “ações” passam a existir. “Não existe um poder que age; apenas um agir reiterativo, que é o poder na sua persistência e instabilidade” (p. 9).

Assim sendo, Butler propõe um retorno à noção de matéria, “não enquanto um local ou superfície, mas enquanto um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de limite, fixidez e superfície, que denominamos matéria” (loc.cit.). Para Butler, o fato de a matéria ser sempre materializada deve ser visto em termos dos efeitos produtivos do poder regulador. Conseqüentemente, a questão não se trata mais de como gênero se constitui a partir de certas interpretações do sexo, mas “através de quais normas reguladoras o sexo em si é materializado” (p.10).

É importante lembrar que entender *construção* como uma restrição constitutiva não implica dizer que se trata de um ato ou de um processo causal que culmina em uma série de efeitos fixos; trata-se, sim, de um processo temporal que opera através da reiteração de normas – ou o que Butler prefere chamar de “performatividade”. Sexo é naturalizado em virtude dos efeitos cristalizadores dessas práticas reiterativas. No entanto, essas mesmas práticas que determinam e delimitam as fronteiras dos corpos inteligíveis sofrem rupturas durante esse processo, em que se abrem fissuras e lacunas. E é exatamente por entre essas fissuras que circulam os corpos ininteligíveis e abjetos – corpos que constituem, não o oposto, mas o espectro da própria possibilidade de inteligibilidade.

Ao afirmar que “não existe um poder que age, mas um agir reiterativo, que é o poder na sua persistência e instabilidade” (p.9), Butler não elimina, contudo, como alguns/mas críticos/as de seu trabalho acreditam, a possibilidade de agenciamento e de transformação.²⁹ A própria necessidade de formas de poder que garantam a reiteração do modelo heteronormativo de sexualidade, por exemplo, por sua instabilidade e vulnerabilidade, traz consigo a possibilidade de “repetições subversivas”. Ou seja, o poder da lei reguladora, inevitavelmente, abre espaços para uma rearticulação que venha a questionar a sua própria força hegemônica.

No seu trabalho mais recente sobre gênero, *Undoing Gender* (2004), Butler explora as implicações de se des-fazerem (*undo*) concepções normativas e restritivas de sexualidade e de identidades de gênero. Retomando o conceito de gênero como performatividade, Butler agora enfoca como “fazer” gênero significa, em muitos casos, se “des-fazer” (*to become undone*). O que pode ocorrer de uma forma positiva, quando uma restrição normativa de subjetividade é desfeita, permitindo o florescimento de novas formas de subjetividades, e, consequentemente, uma vida melhor; ou de uma forma negativa, quando essas mesmas normas restritivas desfazem o sujeito, impedindo, assim, qualquer tentativa de mudança.

Nos ensaios que constituem o livro, Butler volta a discutir gênero como um ato, um fazer, “uma atividade executada incessantemente, sem o conhecimento ou o desejo do

²⁹ Em *Gender Trouble*, Butler afirma que “a desconstrução da identidade não significa a destruição da política; ao contrário, estabelece como políticos os próprios termos através dos quais a identidade é articulada. Esse tipo de análise questiona a estrutura fundamentalista sobre a qual o feminismo como uma política de identidade foi articulado. O paradoxo interno desse fundamentalismo é que ele presume, fixa e restringe os mesmos “sujeitos” que espera representar e liberar” (p.148). A possibilidade de agenciamento, no modelo de Butler, reside, portanto, na repetição subversiva, isto é, na “proliferação radical de gêneros”, de maneira a deslocar os mesmos discursos que os formam (loc.cit.). Dentre as expressões culturais, a literatura, certamente, é um dos espaços mais férteis para a proliferação de configurações subversivas do corpo e da sexualidade.

“sujeito”³⁰ de modo a enfatizar que não se trata, por esse motivo, de um ato mecânico ou automático (p.1). Em vez disso, constitui-se em uma “prática de improvisação” dentro de um espaço repleto de restrições. Na verdade, Butler leva adiante as discussões levantadas em *Gender Trouble* e *Bodies that Matter*, enfocando, dessa vez, de uma maneira mais detalhada, o processo de se tornar um gênero, sua relação com todo o mecanismo normativo social, que está fora e além do sujeito, e com o desejo de reconhecimento e as (im)possibilidades de viabilidade social. Partindo da tradição Hegeliana, que relaciona desejo com reconhecimento, e que afirma que o desejo é sempre um desejo por reconhecimento dentro das normas sociais que nos tornam seres humanos viáveis, Butler ressalta que os próprios termos a partir dos quais somos reconhecidos como humanos são socialmente articulados e, portanto, passíveis de serem transformados (p.2). Além disso, muitas vezes, os mesmos critérios que definem alguém como humano são aqueles que destituem um outro indivíduo de tal condição. Com isso, cria-se toda uma lógica cruel que diferencia o “humano” do “menos humano”, a partir de categorias diferenciadoras como raça, etnia, sexo, orientação sexual, etc. Argumenta que, se parte do que o desejo quer é reconhecimento, e algumas pessoas o conseguem e outras não; e se gênero também é movido pelo desejo, gênero também irá buscar reconhecimento. Portanto, nas palavras de Butler,

Se os esquemas de reconhecimento disponíveis para nós são aqueles que “desfazem” a pessoa ao lhe conferir reconhecimento, ou “desfazem” a pessoa ao lhe negar reconhecimento, então o reconhecimento torna-se um local de poder onde o humano é produzido de formas diferentes (id.ibid.).

Por exemplo, se sou um determinado gênero e desejo de uma forma considerada diferente ou inadequada, vou ter reconhecimento da sociedade da qual dependo para existir? Butler vai além: “o [conceito de] ‘humano’ pode ser expandido para me incluir?” A partir daí, ela retoma a discussão sobre agenciamento, colocando de uma forma mais clara do que em seus trabalhos anteriores que a atitude crítica que permite o agenciamento e a transformação nasce na juntura entre as normas socialmente estabelecidas e a impossibilidade de alguns indivíduos de serem reconhecidos como “humanos” de acordo com elas. Permanecer ininteligível significa permanecer nas margens da sociedade, na tentativa de escapar das suas normas. Entretanto, pode significar também a abertura de um espaço crítico onde podem ser articuladas outras normas que tornem esse sujeito inteligível, a partir de novos termos. As

³⁰ Ver Butler, *Undoing Gender* (2004), p. 1-16

condições de agenciamento, e, portanto, de transformação, surgem da própria condição do sujeito como, em parte, um produto de normas sociais restritivas. Ou seja, a possibilidade de resistência e mudança depende do que eu posso fazer daquilo que é feito de mim (p.3). Dessa forma, Butler percebe a possibilidade de agenciamento como algo inherentemente paradoxal, uma vez que o sujeito que se reconhece como constituído por normas e dependente delas também luta por se desvincilar delas e criar alternativas que o tornem inteligível e viável. Portanto, Butler não vê o chamado “assujeitamento” do sujeito como um processo estático e definitivo, visto que, como já foi ressaltado anteriormente, considera o sujeito capaz de intervir e subverter os discursos do poder. Essa discussão é particularmente importante na análise de personagens de Winterson, como a *Dog-Woman* de *Sexing the Cherry*, que se situam nas margens do inteligível, e são, ao mesmo tempo, espaços de resistência e transformação, que possibilitam novos modos de vida.

Apesar de algumas controvérsias em torno de suas idéias, Butler, inegavelmente, traz uma perspectiva nova e importante para os estudos de gênero. A noção de performatividade permite que grupos como gays, lésbicas e queer³¹, por exemplo, liberem-se de uma política estritamente baseada na identidade como algo fixo e nitidamente delimitado, que termina por restringir as diferenças. Entender a identidade como performativa é importante, política e teoricamente, porque abre novos campos discursivos a partir dos quais pensar e fazer gênero para além das restrições binárias e heteronormativas.

Diante do exposto, torna-se problemático, então, falar de uma essência que defina um ser humano do sexo feminino como uma “Mulher”. Existem processos múltiplos, contraditórios e imprevisíveis, através dos quais podemos nos tornar uma mulher. Com a fragmentação do sujeito unitário do liberalismo Iluminista e a desconstrução de uma essência de gênero, resultado das críticas desenvolvidas pelas teorias pós-estruturalistas, teóricas feministas, como vimos, voltaram suas atenções, não mais para as diferenças entre os sexos/gêneros, mas para as diferenças entre as mulheres. Já que “Mulher” é, reconhecidamente, uma ficção ideológica humanista, o termo negativo que garante a afirmação do sujeito universal, masculino, desmistificar essa concepção essencialista e patriarcal de “Mulher” significa pensar uma definição posicional de “mulher”. Como Linda Alcoff (1988) sugere,

³¹ Diferencio aqui o movimento gay e de lésbicas do movimento queer no sentido que o movimento gay está muito centrado na noção de direitos, portanto, de uma identidade definida, e da eliminação das diferenças; enquanto que a chamada “nação queer” entende-se como transgressora, autônoma, e não busca ser incluída (o que entendem como uma forma de cooptação) pelo resto da sociedade (ver Brooks, p.198).

...A definição essencialista de mulher desvincula a sua identidade de sua situação externa ... A definição posicional, por outro lado, torna sua identidade relativa a um contexto em constante mutação, a uma situação que engloba uma rede de elementos que incluem outros/as pessoas, condições econômicas objetivas, instituições políticas e culturais e ideologias, assim por diante. (p. 433-34)

Definir as mulheres de acordo com as mais diversas posições que podem ocupar no meio sócio-econômico-político-cultural não significa dizer, contudo, que suas identidades sejam exclusivamente determinadas por forças externas, e/ou que elas são apenas recipientes passivos de uma identidade que lhes é imposta por essas forças (ROBINSON, 1991, p. 8). O que Alcoff faz é re-posicionar as mulheres como participantes ativas de processos históricos, como “sujeitas à representação normativa, assim como sujeitos de suas próprias representações” (loc.cit.).

Sabemos que a narrativa tradicional transmite, e ajuda a perpetuar, representações falogocêntricas de mulher, e a maioria das teóricas/críticas feministas admite que as ideologias dominantes de gênero continuam a influenciar a auto-representação das mulheres. Por esta razão, Teresa de Lauretis (1984) fala da “contradição real” entre “Mulher” - uma figura discursiva, construída de acordo com a lógica do desejo masculino – e “mulheres” – indivíduos reais do sexo feminino, que não apenas são construídos, mas que também constroem práticas discursivas e sociais (p.8). Portanto, a narrativa se constitui em um dos espaços mais importantes onde a mulher escritora pode negociar essa contradição entre uma identidade naturalizada e identidades múltiplas e situacionais – entre tornar-se “Mulher” ou tornar-se “mulher”. Em outras palavras, é através da subversão às narrativas convencionais, baseadas em valores patriarcais e heterossexistas, que a mulher escritora consegue trespassar fronteiras para representar um sem-número de possíveis lugares de onde pode falar.

Como Sally Robinson (1991) coloca, a narrativa é “uma arena em que a subjetividade e gênero são produzidos de maneiras significativas”, entendendo por subjetividade uma prática contínua de interação com práticas sociais e discursivas, e não uma característica inerente a cada indivíduo (p. 10-11). Assim como gênero, a subjetividade é um “fazer” e não um “ser” - é “um processo contínuo de produção e transformação” (loc. cit).

Sally Robinson entende por auto-representação das mulheres um “processo através do qual sujeitos se produzem como mulheres dentro de contextos discursivos específicos” (loc. cit.). É através desse movimento duplo – contra construções normativas de “Mulher” e

em direção a outras formas de representação – que o processo de tornar-se “Mulher” pode ser quebrado.

No que concerne especificamente à crítica literária, o feminismo, ao longo dos últimos 30 anos, percorreu um caminho que teve início nas análises descritivas das imagens das mulheres na ficção e nos meios de comunicação, em textos escritos tanto por homens como por mulheres, até chegar as mais recentes tentativas de teorizar a forma como gênero é construído dentro dos textos, e de como as representações de gênero influenciam as/os leitoras/es. Tal análise, obviamente, decorre dos questionamentos levantados pela crítica pós-estruturalista e pós-moderna acerca da natureza da linguagem, da subjetividade e da representação. Como vimos há pouco, esse tipo de análise feminista só é possível quando se abandona o conceito humanista da transparência da linguagem e da unidade e fixidez do sujeito. O texto literário, hoje, é visto não apenas como o espaço onde se representam experiências de gênero já constituídas, mas, sobretudo, como o espaço onde configurações de gênero são produzidas enquanto efeitos da linguagem, durante o próprio processo de leitura. Em outras palavras, a narrativa se constitui em um campo discursivo que oferece diversas possibilidades de representação de gênero, onde as identidades são provisórias e fluidas, montadas e desmontadas em um movimento ininterrupto.

Como as perspectivas feministas pós-estruturalistas desconstróem o pressuposto humanista de que existe uma essência masculina ou feminina, e enfatizam a construção discursiva das identidades de gênero, não podem existir garantias quanto à natureza da experiência feminina, que também é produzida discursivamente, a partir da própria constituição das mulheres como sujeitos dentro de discursos historicamente e socialmente específicos. Isso não implica dizer, como nos lembra Weedon, que não haja diferenças entre as experiências das mulheres e as dos homens, já que as mulheres têm tido oportunidades limitadas no patriarcado, e se situam em diferentes posições nos campos discursivos que determinam as identidades de gênero e as relações de poder e dominação entre os sexos na nossa sociedade. Mesmo assim, as subjetividades das mulheres estão abertas a uma multiplicidade de significados, e essa mesma pluralidade determina uma igual diversidade de implicações políticas (p. 88)

O papel da crítica literária feminista, hoje, é o de, primordialmente, demonstrar como gênero é construído nos textos, e como essas formas de masculinidade e feminilidade estão relacionadas com uma rede mais ampla de discursos e representações de gênero no passado e no presente. A narrativa de ficção sempre foi vista como um meio poderoso de educação e de

transmissão de valores e significados sociais, no que diz respeito a gênero, raça, e classe. No entanto, também é no espaço narrativo que se pode articular os interesses dos discursos marginalizados, excluídos e até silenciados. Ao ser imbuída de subjetividade no processo de leitura, a leitora tem acesso a diferentes tipos de posições de sujeito, que a permitem, mesmo que imaginativamente, posicionar-se no lugar de sujeitos marginalizados.³²

A crítica feminista pós-estruturalista se preocupa, acima de tudo, em mostrar como o poder é exercido através do discurso, inclusive do discurso de ficção, e de como esse poder pode ser desconstruído através de uma leitura “contra” o texto, ou seja, uma leitura que exponha a instabilidade dos significados e o inevitável caráter temporário de sua fixação.

Com base nesses pressupostos teóricos, notadamente o conceito de sexo/gênero como efeitos de realidade construídos por um processo de reiteração de normas – performatividade – que possibilita a sua própria subversão, e a noção de narrativa como o espaço em que as mulheres podem falar a partir de diferentes posições de sujeito, e, assim, encenar outras identidades de gênero e configurações alternativas dos corpos sexuados é que pretendo estudar a ficção de Jeanette Winterson.

No capítulo que segue, “A paixão segundo Jeanette Winterson”, analiso *The Passion* (1987) e o conto “The Poetics of Sex” com o propósito de verificar como Winterson constrói personagens que circulam às margens da inteligibilidade cultural, cujos corpos e identidades são fluidos e provisórios. Observo também como esses corpos ininteligíveis negociam e articulam suas possíveis identidades estando em “desacordo” com os modelos normativos.

No terceiro capítulo, trato das maneiras em que Winterson questiona e subverte as leis que nos fazem humanos, explorando diferentes expressões do corpo e da sexualidade em *Sexing the Cherry* (1989). Faço uma leitura da paródia do conto “As Doze Princesas Dançarinas” como uma estratégia narrativa que permite a subversão de modelos convencionais de corpos, identidades e sexualidades. Analiso também como Winterson cria um espaço utópico e transgressor, especialmente através da personagem Dog-Woman. Para tal baseio-me nos estudos contemporâneos sobre o utopismo feminista e nas discussões teóricas de Judith Butler sobre a forma como os sujeitos e as identidades são construídos pela sujeição a normas restritivas e como é possível *des-fazer* essas normas.

No quarto capítulo, analiso as maneiras em que Winterson em *The Powerbook* (2000) utiliza a narrativa escrita como um espaço para resignificar e problematizar as novas

³² Ver Weedon:1997

tecnologias, sobretudo no que diz respeito aos papéis de leitor/a e autor/a no ciberespaço e a proliferação de corpos e identidades gerados por narrativas que circulam no meio cibernético. Uma das questões principais é precisamente o que resta do humano quando os corpos são destituídos de sua materialidade e são disseminados pelo hiperespaço sem uma forma fixa e pré-determinada que os contenha.

Por fim, tento articular a forma como Winterson constrói corpos fluidos, com identidades igualmente fluidas e provisórias, cujas fronteiras físicas eventualmente se dissolvem nas narrativas eletrônicas de *The Powerbook*, com as discussões das teorias feministas contemporâneas acerca do/s sujeito/s do/s feminismo/s e da possibilidade de uma política feminista depois do descentramento do sujeito.

II. A PAIXÃO SEGUNDO JEANETTE WINTERSON

Meu objetivo neste capítulo é analisar como Jeanette Winterson em *The Passion* (1987) e no conto “The Poetics of Sex” cria personagens cujas identidades não são construídas dentro dos padrões aceitáveis de inteligibilidade. Ao invés, suas identidades são provisórias e fictícias – são o espectro do inteligível; especialmente por seus corpos não possuírem fronteiras e serem incompletos e fraturados, colocando em dúvida a pressuposição convencional de que os corpos, sobretudo os das mulheres, são locais ou espaços que podem ser conquistados, possuídos e controlados. Pretendo demonstrar também como as personagens de Winterson, especialmente em *The Passion*, lançam mão de práticas reiterativas (“performatividade”) – repetição/paródia e re-citação – para produzir efeitos de gênero. E, assim, desconstruir o imperativo heterossexual e desequilibrar a suposta estabilidade das identidades. Para fins de uma melhor organização da análise, irei me concentrar em três aspectos importantes trazidos pela narrativa de Winterson, sendo o primeiro concernente a *The Passion*: a relação entre a duplicidade e ambivalência da labiríntica cidade de Veneza e as possíveis reconfigurações do corpo e identidades femininas (através da personagem Villanelle), o que me leva ao segundo tópico, em que discuto as formas em que Winterson desmonta as construções convencionais de gênero, criando, como apontam algumas críticas de seu trabalho, um espaço virtualmente lésbico, em que a sexualidade e a identidade são fragmentadas e relativizadas;³³ e, por fim, analiso a forma como Winterson representa corpos ex-cêntricos, grotescos e abjetos através da narrativa de um relacionamento amoroso entre duas mulheres, em “The Poetics of Sex”.

³³ Ver Moore, Lisa. “Teledildonics: virtual lesbians in the fiction of Jeanette Winterson” in Grosz, E. & E. Probyn, eds. *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. London & NY, Routledge, 1995.

2.1 A feminização do masculino

As personagens centrais de *The Passion* são Henri, um jovem soldado que nutre uma paixão quase que religiosa por Napoleão³⁴, e Villanelle, uma veneziana por quem Henri também se apaixona. Através de ambas as personagens, Winterson encena sua preocupação principal no romance que é a produção de histórias e de identidades por meio de imagens de corpos fragmentados. Um dos refrões recorrentes na narrativa é “estou lhe contando histórias. Acredite em mim”. Além de marcar uma característica típica da narrativa pós-moderna, que é a auto-reflexividade, essas histórias expandem o espaço virtual e potencial da subjetividade, e revelam a História como em si já uma narrativa, sem uma relação necessária com fatos ou com uma suposta verdade. Dessa maneira, ao reconstruir a história e os bastidores das guerras napoleônicas, através das viagens de Henri e Villanelle, Winterson desafia e questiona a legitimidade dos discursos masculinos, e, como tanto Cath Stowers e Judith Seaboyer mencionam em seus artigos sobre *The Passion*, relaciona a fluidez dos espaços urbanos de Veneza com a exploração da multiplicidade feminina e o rompimento com os tradicionais binários falso/verdadeiro, puro/pecaminoso, mente/corpo, masculino/feminino.³⁵

O livro é dividido em quatro partes:³⁶ “The Emperor”, narrada por Henri; “The Queen of Spades”, narrada por Villanelle; “The Zero Winter”, que intercala narrativas dos dois personagens, e “The Rock”, que, mais uma vez mescla narrativas de ambos e que, de certa forma, fecha as narrativas anteriores no formato de um diário escrito por Henri, em que reflete sobre os acontecimentos passados.

Em “The Emperor”, Henri, um jovem francês, recrutado para o exército de Napoleão, introduz o tema da paixão. Aqui, no meio da guerra, do sofrimento e da morte, a

³⁴ A paixão de Henri por Napoleão em muito lembra a concepção de homossexualidade masculina de Luce Irigaray, no sentido de se constituir uma relação endogâmica que sustenta as bases da economia social patriarcal e garante “a genealogia do poder patriarcal, de suas leis, seu discurso, sua socialidade”. “Des Merchandises entre elles”, em *Ce sexe qui n'en pas un. New French Feminisms*, Marks & de Courtivron, eds.

³⁵ Ver Stowers, Cath. “Journeying with Jeanette: Transgressive Travels in Winterson’s Fiction”, in *(Hetero)Sexual Politics*, ed. Mary Maynard & June Purvis (London: Taylor and Francis, 1995), p. 139-158; Seyboyer, Judith. “Second Death in Venice: Romanicism and the Compulsion to Repeat in Jeanette Winterson’s *The Passion*”, *Contemporary Literature*, 38 (1997), p. 483-509.

³⁶ Como a própria Winterson menciona em seu livro de ensaios *Art Objects* (1995), *The Passion* foi bastante influenciado por *The Four Quartets* (1943), de T.S. Eliot. E, da mesma forma que o poema, o livro é dividido em 4 partes, o que, como aponta Judith Seaboyer, sugere uma estrutura musical, em que as 4 secções seriam uma composição para duas vozes. Apesar de as vozes diferirem entre si, ambas tratam dos mesmos temas que são a paixão, o amor e a perda.

paixão erótica aparece deslocada e transfigurada em uma espécie de louvor religioso à figura poderosa de Napoleão, e redirecionada ao ideal de conquista e fervor nacionalista; ou seja, no lugar do amor sexual, da família e filhos, está a pátria, Napoleão e o império. Como diz Henri a respeito de Napoleão: “Ele estava tão apaixonado por si mesmo e toda a França se contaminou. Era romance. Talvez todo romance seja assim; não um contrato entre partes iguais, mas uma explosão de sonhos e desejos que não podem encontrar vazão na vida cotidiana” (p.13)³⁷ O relato de Henri sobre sua experiência no exército, contudo, subverte a imagem patriarcal dominante do soldado herói, viril e destemido. Ingênuo, educado por um padre, Henri acredita que ter sido chamado para servir Napoleão equivale a um chamado de Deus, “assim como Deus chamou Samuel” (p.17). Henri deixa a proteção materna, da qual sempre menciona ter saudade, para servir ao exército. A figura poderosa de Napoleão, obviamente, perpassa a narrativa de Henri. Entretanto, a função que Henri assume na sua tropa é culturalmente marcada como feminina: ajudante de cozinha, que passa a servir Napoleão pessoalmente. Frágil e retraído, Henri oferece uma perspectiva bastante peculiar da vida no exército. Sua sensibilidade direciona seu olhar não para os campos de batalha, mas para as relações interpessoais nos bastidores da guerra. A violência das invasões, a racionalidade estratégica do General cedem espaço a uma visão “feminina” da história. Ao invés de centrar suas narrativas nos feitos dos grandes heróis, Henri permeia suas histórias com memórias saudosas de sua família, em especial da mãe: “Eu sentia saudades desde o início. Sentia falta da minha mãe.”(p.6) ³⁸. Sem nenhuma pretensão de estar contando a verdade, as narrativas de Henri são marcadamente subjetivas e rejeitam o discurso autoritário e masculino da história. Ao descrever o bordel freqüentado pelos soldados, revela um olhar atônito diante da brutalidade com a qual seus colegas tratam as mulheres, e se solidariza com o sofrimento delas. Ao ver essas mulheres, descobre que elas não se pareciam com as figuras demoníacas, semelhantes à Eva e à serpente, que costumava ver no livro do padre sobre “coisas pecaminosas”. Ele as percebe como humanas, resignadas, exploradas e tratadas como mercadorias:

Quando as mulheres entraram, eram mais velhas do que havia imaginado; não eram nada parecidas com as pinturas no livro de coisas pecaminosas do padre. Nada parecidas com cobras, nem parecidas com Eva com seios feito maçãs, mas roliças e resignadas, com os cabelos jogados em montes apressados ou caídos sobre seus ombros. Meus companheiros urravam e

³⁷ “He was in love with himself and France joined in. It was a romance. Perhaps all romance is like that; not a contract between equal parties but an explosion of dreams and desires that can find no outlet in everyday life”.

³⁸ “I was homesick from the start. I missed my mother”

assobiavam e empurravam o vinho garganta a baixo direto das garrafas. Eu queria um copo de água. Mas não sabia como pedir (p. 14)³⁹.

Enojado com a brutalidade com que o cozinheiro trata uma das mulheres, Henri se mostra sensível ao fato de que para fugir da violência dos soldados, as prostitutas se voltam umas para as outras, e o lesbianismo, aí subjacente, revela-se para Henri como uma forma terna de solidariedade e paixão, talvez a que ele próprio estivesse buscando:

O cozinheiro agiu primeiro, dando uma palmada nas nádegas de uma mulher e fazendo uma piada sobre seu espartilho. Ele ainda usava suas botas sujas de gordura. [...] Ela olhou para o cozinheiro, que estava de cócoras em um dos catres tentando colocar seu pênis para fora. Sua mulher se ajoelhou em frente a ele, com os braços cruzados. De repente, ele esbofeteou seu rosto e o estalo matou a conversa por um instante. [...] Ele veio em sua direção com o punho levantado, mas nunca o deixou cair. Minha mulher avançou e o atingiu na nuca com uma garrafa de vinho. *Ela abraçou sua companheira por um instante e a beijou suavemente na testa* (p.15) (grifos meus).⁴⁰

Diferentemente de seus companheiros, que já perderam a inocência e se tornaram cada vez mais ásperos e fortes, Henri ainda sente falta da singela vida no campo, da proteção materna e dos namoros inocentes. A vida no exército, para ele, é mais do que um exercício de brutalização do corpo e da alma; “É sobre algo mais também, algo difícil de falar a respeito” (p.26)⁴¹. Na verdade, sua batalha constante é a de encontrar palavras que traduzam a sua busca, a sua viagem pelas “cidades do interior”, aquelas que não são mapeadas. E a busca é pela paixão, “aquilo que as mulheres têm que podem tornar um homem em algo sagrado” (p.27). Inevitavelmente, contudo, no exército, as mulheres para Henri existem nas lembranças nostálgicas de sua mãe, na imagem da Virgem Maria e na penosa realidade das prostitutas. Pare ele, a Virgem, a Rainha dos Céus é a nossa mediadora e protetora. Entretanto, essa visão dicotômica das mulheres aos poucos desmorona. Há uma passagem em especial, em que

³⁹ When the women came in they were older than I had imagined, not at all like the pictures in the priest's book of sinful things. Not snake-like, Eve-like with breasts like apples, but round and resigned, hair thrown into hasty bundles or draped around their shoulders. My companions brayed And whistled and shoved the wine down their throats straight from the jars. I wanted a cup of water. But didn't know how to ask. (14)

⁴⁰ The cook moved first, slapping a woman on the rump and making some joke about her corset. He still wore his fat-stained boots. (...) She looked over at the cook, who was squatting on one of the pallets trying to get his cock out. His woman knelt in front of him, her arms folded. Suddenly he slapped her across the face and the snap killed the talk for a moment. (...) He came towards her with his fist raised but it never fell. My woman stepped forward and coshed him on the back of the head with a wine jar. *She held her companion for a moment and kissed her swiftly on the forehead.* (meus itálicos) (15)

⁴¹ “It's about something else too, something hard to talk about.”

Henri, nas comemorações do ano novo, encontra uma mulher que foge a qualquer um desses padrões:

Descendo a rua em minha direção vem uma mulher com cabelos selvagens, suas botas soltando faíscas, cor de laranja contra o gelo. Ela ri. Segura um bebê próximo a ela. Ela vem direto a mim. ‘Feliz Ano Novo, soldado’. [...] Envolvo-os em meus braços e fazemos uma forma estranha, balançando-nos lentamente próximos à parede. [...] A mulher se afasta, beija-me e desaparece com seus saltos que soltam faíscas. Rainha dos Céus, acompanhe-a. (p.43-44).⁴²

Possivelmente, esse encontro fortuito é um indicativo dos rumos que a viagem de Henri em busca da paixão irá tomar. Henri deixou a casa da mãe para seguir Napoleão, a força masculina personificada. No entanto, sua obsessão pelas mulheres, ou melhor, por uma perspectiva feminina, ou não-masculina do mundo e da guerra, em particular, vai levá-lo a outras viagens, onde a fluidez e a incerteza dissolvem a rigidez dos papéis sexuais.

A próxima secção do livro, “The Queen of Spades” abre espaço para essas novas possibilidades de construção do corpo sexuado e de se vivenciar as paixões. A voz da narrativa agora é da camaleônica Villanelle, natural da igualmente camaleônica Veneza.

⁴² “Down the street towards me comes a woman with wild hair, her boots making sparks, orange against the ice. She’s laughing. She’s holding a baby very close. She comes straight to me.‘Happy New Year, soldier’. (...) I wrap my arms around them both and we make a strange shape swaying slightly near the wall. (...) The woman pulls away, kisses me and disappears with her sparkling heels. Queen of Heaven, go with her.” (43-44)

2.2 O corpo e a cidade: novas cartografias

Tradicionalmente, na literatura, Veneza tem sido associada à abundância, à extravagância, à sensualidade e ao carnaval. Shakespeare a fez cenário de *O Mercador de Veneza*, em que mostra a riqueza comercial da cidade. Para os Elisabetanos, Veneza, conhecida como “a pérola do Adriático”, exercia uma grande fascinação por ser o principal ponto de contato entre a Europa, o Oriente e a África. A imagem predominante da cidade era de riqueza e opulência. Veneza era repleta de estrangeiros, o que a tornava mais especial e intrigante para os ingleses, devido ao constante intercâmbio com povos bárbaros e pagãos.

Enfim, Veneza prosperava graças a trocas e negócios com o Outro, e, já que não detinha o poder de outorgar cidadania, caracterizava-se como a cidade dos imigrantes (SENNETT, 2003, p.180-185). Era, portanto, a cidade das diferenças e, por isso mesmo, da impureza, que fascinava, mas também assustava. Seus palácios ricamente ornamentados, suas fachadas e gôndolas emanando cores de diversos matizes tornavam Veneza o símbolo da sensualidade para toda a Europa. Nos seus dias mais prósperos, a cidade desconhecia as interdições impostas ao corpo e ao prazer pelo cristianismo, e, como nos lembra Sennett (*ibid*, p. 189), era comum homossexuais dedicados ao travestismo desfilarem nus pelos canais, ostentando apenas jóias femininas.

Em *The Passion*,⁴³ Veneza figura como um espaço liminar: um mundo flutuante, sem raízes fixas, desenhado como um labirinto:

Existe uma cidade cercada de água com vielas de água funcionando como ruas e assoreada de forma que só os ratos podem atravessar. Perca-se, o que é fácil de acontecer, e irá se encontrar olhando para cem olhos guardando um palácio nojento feito de sacos e ossos. [...]

Essa é a cidade dos labirintos. Você pode partir do mesmo lugar para o mesmo lugar todos os dias e nunca ir pelo mesmo caminho. [...]

Sua experiência em ler bússolas será inútil. Suas confiantes orientações às pessoas irão levá-las praças das quais nunca ouviram falar, sobre canais não registrados.⁴⁴

⁴³ Manfred Pfister (1999) analisa mais detalhadamente a construção de Veneza na narrativa de Winterson. Para ele, Veneza é um dos lugares mais representados na literatura, e observa que a representação que Winterson faz da cidade como um lugar de paixão, tanto no sentido religioso de sofrimento, como no sentido secular, de desejo erótico, tem sido usada na literatura desde Thomas Nashe (1567-1601) e Shakespeare (1564-1616) até contemporâneos como Ian McEwan (1948 -).

⁴⁴ There is a city surrounded by water with watery alleys that do for streets and roads and silted up back ways that only the rats can cross. Miss your ways, which is easy

To do, and you may find yourself staring at a hundred eyes guarding a filthy palace
Of sacks and bones. [...]

Essas representações ligam o espaço urbano de Veneza ao mistério, à incerteza, à fluidez, à ambivalência, por sua vez, tradicionalmente, associados ao corpo feminino. O corpo feminino, excluído da história, configurado e representado apenas de acordo com os códigos e signos patriarcais, canibaliza o espaço urbano e ressurge através de uma Veneza utópica.⁴⁵ Em outros termos, o processo de inserir as mulheres na história não se trata de reproduzir o mesmo modelo patriarcal de História. Como a própria Winterson observa na introdução a *Oranges Are Not The Only Fruit*, “a história das mulheres não é uma linha reta, facilmente traçável... [temos] que estar atentas aos signos escondidos, olhar entre as lacunas, e estar preparadas para estranhos zig-zags”.⁴⁶ Dessa forma, a estratégia de que Winterson lança mão para (re)inscrever outras possíveis reconfigurações do corpo feminino é a criação de um espaço potencialmente feminino, literalmente in-corporado ao corpo, emanando dele e tornando-se um com ele. Villanelle é Veneza; Veneza é Villanelle.

Após se decepcionar com Napoleão,⁴⁷ Henri decide desertar, e ao conhecer a intrigante e misteriosa Villanelle em Moscou, na terceira parte do livro, “The Zero Winter”, ela o convence a acompanhá-la a Veneza. Ela logo o avisa que a cidade de onde vem, diferentemente da pacata vila de Henri, é mutável e nem sempre possui o mesmo tamanho: “ruas aparecem e desaparecem do dia para a noite, novos canais ocupam o lugar da terra seca” (p. 97).⁴⁸ Durante toda a árdua e longa viagem, Henri depende de Villanelle para guiá-lo, afinal, após ter dormido com tantos generais, ela era habilidosa com bússolas e mapas (p.101).

Os dois personagens estabelecem um laço que enfatiza a inversão dos papéis sexuais e a desconstrução das convenções culturais das diferenças sexuais. Villanelle sabe da paixão que Henri nutre por ela, mas se mantém elusiva, mesmo quando existe contato físico. E ao se descrever como a amante da “Rainha de Espadas”⁴⁹, e se apropriar da história, assume o papel de agente ativo da narrativa.⁵⁰ Como aponta Paulina Palmer, a narrativa de Winterson

This is the city of mazes. You may set off from the same place to the same place every Day and never go by the same route. [...]

Your course in compass reading will fail you. Your confident instructions to passers-by Will send them to squares they have never heard of, over canals not listed in the notes. (p.49)

⁴⁵ Niccoletta Valorani (1994).

⁴⁶ Winterson, Introdução, *Oranges*, 1990, p.xxi.

⁴⁷ Henri observa que até os franceses estavam começando a se cansar. Até as mulheres sem ambição queriam mais do que produzir soldados para serem mortos e meninas para crescerem e produzir mais soldados. O desejo de Napoleão “ardeu” por mais tempo porque parecia improvável que ele pagasse com a própria vida. (104)

⁴⁸ “Streets appear and disappear overnight, new waterways force themselves over dry land”

⁴⁹ A relação entre as duas mulheres será abordada na terceira parte deste capítulo.

⁵⁰ Ver Palmer, in Makinen, p.73

subverte a estrutura e os *scripts* da narrativa heterossexual dominante, que se dá na transformação da relação entre os sexos e na reconfiguração do desejo feminino.⁵¹

Ao, finalmente, chegarem em Veneza, Henri está em território desconhecido e sua primeira impressão é a de avistar “uma cidade inventada, que se eleva e tremula no ar” (p.109). Tudo o que vê se assemelha a uma ilusão de ótica, a um truque de luz, que faz com que os prédios brilhem de forma que nunca pareçam fixos.⁵² Henri inveja Villanelle por perceber que ela está no espaço dela, enquanto ele ainda é um exilado. O sentimento de exílio de Henri pode ser visto de duas formas: primeiro, ele realmente ainda está longe de sua terra natal, na França; segundo, e talvez mais importante, ele busca as raízes seguras e tranqüilas de seu lar, enquanto Villanelle tem como lar toda uma cidade que se transforma na mesma proporção em que ela própria se transforma. Henri não sabe se mover em Veneza, da mesma maneira que não consegue possuir Villanelle, como gostaria, como sua esposa. Ele busca a fixidez do casamento e da vida pacata enquanto se debate para compreender a instabilidade e mobilidade de Villanelle, que, como já apontei, se confunde com os próprios caminhos escuros e desconhecidos de Veneza, que só ela consegue percorrer. Ou seja, enquanto Veneza restaura as forças de Villanelle, leva Henri à loucura e ao desespero.⁵³ Quando ele pede um mapa para se guiar na cidade, Villanelle responde que em nada o ajudaria, pois a cidade é viva: “As coisas mudam” (p.113). A cidade se desdobra e revela ruas e canais que nunca foram mapeados, assim como o corpo de Villanelle revela novas facetas de acordo com seus desejos, e assim como as “cidades do interior” são impossíveis de serem mapeadas. Veneza é um palimpsesto; Villanelle é um palimpsesto: nela estão a mãe protetora que protege Henri das tropas de Napoleão, a prostituta, a ladra, a jogadora, a amante de homens e mulheres, a mulher que se transveste de rapaz ou o rapaz que se transveste de mulher, e joga com suas identidades como as pessoas jogam com a sorte no cassino.

Villanelle epitomiza a viagem do sujeito por entre identidades provisórias e ilusórias. Como ela mesma diz, nasceu em Veneza, a cidade dos disfarces; a cidade “excluída” pelas águas; a cidade dos labirintos, onde “você pode partir do mesmo lugar para o mesmo lugar todos os dias e nunca seguir a mesma rota” (p. 49). Em Veneza, segundo Villanelle, até quando as situações se repetem, se repetem de formas diferentes. Para se viver nesse lugar protéico, cujos habitantes são igualmente camaleônicos, é preciso ter fé, porque “Com fé, tudo

⁵¹ id.ibid. p.71

⁵² Winterson explora de forma mais extensa esses espaços móveis e mutantes em *Sexing the Cherry*.

⁵³ Em Veneza, Henri perde o rumo, especialmente por ter sido treinado a seguir Napoleão, e “Aonde Bonaparte vai, estradas retas seguem, prédios são racionalizados, nomes de ruas podem ser modificados para homenagear uma vitória mas são sempre claramente marcados” (112).

é possível” (p. 49). Ou seja, a cidade é traduzida como um sistema de significação que incorpora toda uma rede de metáforas, característica da própria imaginação literária. Trata-se de um espaço móvel e mutável, que metaforiza a própria diferença e fluidez do corpo feminino. Veneza é também o espaço da loucura, do ilícito, da prostituição, da sexualidade transgressora e metamórfica, em que as normas e códigos sociais e a ordem simbólica de divisões binárias de gênero não mais podem conter e limitar o corpo e o desejo erótico.

Villanelle, filha de pescador, nasceu com uma característica física, que, entre os barqueiros de Veneza, era exclusiva dos homens: pés de pato. Por mais que tenham tentado cortar a pele entre seus dedos, ela resistia à faca. Algumas críticas associam esse traço anatômico de Villanelle ao monstruoso e ao grotesco⁵⁴ como indicadores do medo cultural provocado pela diferença. É muito comum associar-se uma pessoa homossexual, por exemplo, ao animalesco e com tudo aquilo que causa asco e pavor. Dentre os elementos caracterizadores do grotesco estão a desarmonia, a extravagância e a “anormalidade”.⁵⁵ Todos esses aspectos confluem no corpo da Veneza carnavalesca, tipicamente transgressora, e no corpo de Villanelle, que carrega consigo o signo da diferença e da ambigüidade de gênero. Assim como Henri, que, apesar de soldado, repudia a violência da guerra e é tímido e pequeno para um homem, Villanelle é assertiva, tem seios pequenos e é alta para uma mulher. Henri, de fato, sente medo do corpo de Villanelle por causa do poder e da força que tem (p. 123). Segundo Bakhtin (1993), o corpo grotesco não é fixo, mas está sempre se transformando⁵⁶; Villanelle, que trabalha em um cassino, tem o hábito de se transvestir, porque era “o que os visitantes gostavam de ver” (p. 54). Os disfarces e as máscaras fazem parte do cotidiano do corpo de Villanelle, e não há como separá-los de um suposto “eu” verdadeiro ou original. O transvestismo de Villanelle, assim, enfatiza a arbitrariedade das construções normativas de gênero e da sexualidade. Dessa maneira, as formas como seu sexo é materializado são alteradas através da re-citação paródica dos modelos estabelecidos, e transformadas em um jogo de adivinhação – em algo, portanto, que não é inerente a sua constituição, mas produzido e re-produzido todos os dias, dependendo do olhar e da interpretação dos freqüentadores do

⁵⁴ Philip Thomson, em “The Grotesque”, *Methuen Critical Idioms Series*, 1972, aponta que o grotesco não é um fenômeno da contemporaneidade, nem sequer da civilização moderna. Segundo ele, já existia como uma forma artística desde os primórdios da cultura romana cristã, e se caracterizava por uma combinação de elementos humanos, animais e vegetais.

⁵⁵ No capítulo seguinte, discutirei um pouco mais essa questão na análise de “the dog woman”, uma personagem que se caracteriza por ser “excessiva”, extravagante, e “anti-natural”.

⁵⁶ O corpo grotesco é um conceito pensado por Mikhail Bakhtin em seu estudo sobre o trabalho de François Rabelais. Para ele, trata-se de um corpo que foge às regras do biológico e do social. A arte grotesca é uma arte que trata de espaços de fronteira e transição baseada no exagero das formas naturais, que são completamente fora de proporção, de forma que os limites entre os objetos são apagados. Ver Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World* [1941]. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

cassino: “Era parte do jogo, tentar decidir que sexo estava escondido por trás das calças apertadas e da maquiagem extravagante...” (p. 54). O corpo se constitui, portanto, pela e na performance, no sentido mais Butleriano do termo.⁵⁷ Além disso, dentro de uma perspectiva pós-estruturalista, que caracteriza grande parte da obra de Winterson, como veremos nos próximos capítulos, percebemos que o texto não reflete um “Eu” individual. Não conta, por exemplo, a história de Henri e Villanelle. Muito pelo contrário, os sujeitos se (re)formam nas suas próprias relações com as narrativas e a textualidade.

Villanelle transita por entre as sombras, e nesse mundo “excluído”, nascido nas fissuras do culturalmente inteligível⁵⁸, ela, assim como no cassino se joga com a sorte, joga com as diversas possibilidades de se construir e se auto-representar diante de si própria e dos outros, sem jamais se limitar a um modelo pré-determinado:

Eu pintava meus lábios de vermelho e cobria meu rosto com pó branco [...] Usava minha calça amarela do Cassino com uma listra em cada perna e uma camisa de pirata que escondia meus seios. [...] o bigode eu acrescentava para minha própria diversão. (55)⁵⁹

No cassino, um homem rico⁶⁰ se apaixona por Villanelle, sem nunca saber ao certo se ela é homem ou mulher. Ela, então, brinca com a sua curiosidade usando, de vez em quando, um pênis falso, para deixá-lo sempre na dúvida (p. 56). Enquanto ele joga, a rapidez com que Villanelle dá as cartas o confunde, assim como num passe de mágica, ela surge ostentando um bigode – é tudo parte do jogo. Mais adiante, ele chega a propor casamento a Villanelle com a condição de que ela continuasse a se transvestir. Ele mesmo se encarregaria de fornecer os bigodes e os pênis para que o jogo continuasse (p. 63). O jogo, na verdade, parece associado à labiríntica Veneza, ao próprio estilo de vida de Villanelle, à paixão, à incerteza. O jogo, como a vida, implica perigo, riscos, possíveis ganhos e perdas. Viciada,

⁵⁷ Ver discussão a esse respeito no primeiro capítulo.

⁵⁸ Em uma passagem, Villanelle relata como conheceu a cidade dentro da cidade, a Veneza palimpsestica, que abriga os ladrões, os judeus e as crianças abandonadas. Pessoas que se misturam com gatos e ratos e todo o lixo e excrementos da cidade. Há também aquelas pessoas que deixam seus palácios para viverem na escuridão, como essa mulher, que é mais uma representação do grotesco, que vive entre seus gatos e negocia com especiarias. Seu cabelo é verde do lodo, se alimenta e se veste de restos. Não possui dentes e exala mal cheiro. Essa figura, que reaparece em algumas partes da narrativa, como uma espécie de visionária, em muito parece ser um rascunho de uma das personagens centrais de *Sexing the Cherry*, onde Winterson explora a representação alternativa que marca a diferença do corpo lésbico através do monstruoso e do grotesco.

⁵⁹ “I made up my lips with vermillion and overlaid my face with White powder [...]. I wore my yellow Casino breeches with the stripe down each side of the leg and a pirate’s shirt that concealed my breasts. This was required, but the moustache I added for my own amusement”.

⁶⁰ Mais adiante ficamos sabendo que se trata do cozinheiro brutamontes da tropa de Henri.

Villanelle, entretanto, define-o não como um vício, mas como “uma expressão da nossa humanidade” (p. 73). Bényei Tamás cita George Bataille para afirmar que o desejo maior, e, talvez recôndito, de quem joga é perder e não ganhar; contudo, a perda é do *self*, não de dinheiro⁶¹. Como Tamás⁶² (1997, p. 199) observa, essa perda está relacionada ao desvencilhamento de uma existência comum, ordinária. A chance de tirar “partes” do corpo, de se (trans)(re) formar pode ser traduzida no ato contínuo de tanto se des-fazer como de se re-fazer, cujo fim último poderia ser a própria morte, ou, talvez, na minha perspectiva, o prolongamento infinito da própria vida, como diz Henri, repetindo um outro refrão do livro :

Você joga, você vence, você joga, você perde. Você joga. O fim de cada jogo é um anti-clímax. Você não sente o que achava que ia sentir, o que pensava que era tão importante, não é mais. *O jogo é que é excitante* (meus itálicos) (p.133).⁶³ O jogo, assim, é paixão e vice-versa: risco de morte, mas também de vida. Na perda em si, ou na sua possibilidade, pode estar o amor: “Prazer e perigo. Prazer à beira do perigo é doce. É a compreensão que o jogador tem da perda que faz da vitória um ato de amor” (p. 137; grifos meus).⁶⁴

Na Veneza de Villanelle, nada segue os modelos culturalmente estabelecidos. O tempo, como conhecemos, não existe; tudo tem seu próprio calendário e os dias começam à noite: “De que serve o sol para nós quando nossos negócios e nossos segredos e nossa diplomacia depende da escuridão?” (p. 56) Na escuridão, tudo se disfarça; tudo é possível. Para Villanelle, a noite parece ser mais temporária que o dia, e também mais incerta, e isso é o que a nossa própria vida é: incerta e temporária. Durante o dia, esquecemos disso. A vida do dia é a vida moldada em uma matriz que determina o que é e o que não é, como se pudéssemos aprisionar as coisas e as pessoas em molduras irremovíveis. E em todos os aspectos da sua vida, Villanelle não pode ser emoldurada. A morfologia do corpo lésbico está literalmente e simbolicamente associada ao movimento, quase sempre vertiginoso.⁶⁵ Como diz Henri:

⁶¹ Tamás, Bényei. “Risking the text: stories of love in Jeanette Winterson’s *The Passion*”, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 3:2 (1997), p.199-209.

⁶² Id.ibid.

⁶³ “You play, you win, you play, you lose. You play. The end of every game is an anti-climax. What you thought you would feel you don’t feel, what you thought was so important isn’t any more. *It’s the game that’s exciting.*”

⁶⁴ “Pleasure and danger. Pleasure on the edge of danger is sweet. It’s the gambler’s sense of losing that makes the winning an act of love.”

⁶⁵ Ver Palmer, apud. Makinen, p.74

Penso muito sobre o corpo dela; não o possuindo, mas observando-o se contorcer durante o sono. *Ela nunca está parada.* Seja em barcos ou correndo a toda velocidade com os braços carregados de repolho. *Não é natural para ela estar parada* (p. 123; grifos meus).⁶⁶

⁶⁶“I think of her body a lot; not possessing it but watching it twist in sleep. *She is never still;* Whether it be in boats or running full tilt with an armful of cabbages. She’s not nervous. *It’s unnatural for her to be still.*”

2.3 Lésbicas Virtuais: A Rainha de Espadas

Em “The Queen of Spades”⁶⁷, Winterson introduz uma representação mais compreensiva da cultura, convenções e modos de vida lésbicos. A maneira como representa o relacionamento amoroso e sexual de Villanelle com a Rainha de espadas é não só uma forma de repensar as convenções heterossexuais como também de ressaltar as dificuldades de se criar um espaço onde uma relação amorosa lésbica possa acontecer livre das amarras do heterossexismo.

Como era de se esperar, com relação ao amor e à paixão, Villanelle também foge às regras. Pragmática, declara: “já tive prazeres com homens e mulheres” (p. 59-60). Mesmo se “declarando” bissexual, é com uma mulher que ela tem sua relação amorosa mais significativa e intensa.

O corpo lésbico, na narrativa de Winterson, aparece quase sempre associado a imagens de força e vitalidade transgressoras. Tal fato transparece na cena em que Villanelle admira os/as trapezistas e acrobatas durante as festividades do carnaval , com seus corpos suspensos e velozes, desafiando a lei da gravidade, assim como a própria Villanelle, palmípede, é capaz de caminhar sobre as águas.⁶⁸ No carnaval veneziano, segundo Villanelle, há muitas mulheres, mas nem todas são mulheres. E as trapezistas, aqui e ali, roubam beijos de qualquer pessoa que estiver abaixo delas. E esses beijos furtados, transgressores e virtualmente lésbicos representam, para Villanelle, a liberdade, porque apenas as bocas se locupletam de prazer, enquanto o corpo permanece solto e livre: “Os lábios e apenas os lábios são o prazer” (p. 59).

Em uma determinada noite, no cassino, ela conhece uma misteriosa mulher mascarada, que se aventura em um jogo de cartas. A última carta que escolhe é a carta da sorte, o “símbolo de Veneza”, a Rainha de espadas. A mulher, então, tira a máscara e inicia um jogo de sedução, no qual o que está em risco é o coração de Villanelle, que, até então, pensava que não precisava protegê-lo: “Meu coração é um órgão confiável” (p.60).⁶⁹ Contudo, seu coração já havia sido afetado, e com o desaparecimento da mulher, Villanelle,

⁶⁷ Nas cartas do Tarô, a rainha de espadas está associada à honestidade, à astúcia, à autenticidade, ao bom humor e à experiência.

⁶⁸ Winterson parece estar aqui utilizando os mesmos recursos imagéticos e metafóricos de Monique Wittig em *The Lesbian Body* (1973) em que representa a amada planando e pairando sobre o mar.

⁶⁹ “My heart is a reliable organ”

habilidosa nas artimanhas do jogo, se vê impotente e desesperada à procura da Rainha de espadas, dia e noite.

Quando finalmente reencontra sua amada misteriosa, Villanelle ainda vestida como um rapaz, recebe um convite para jantar na casa da misteriosa figura. Sua dúvida é revelar-se como mulher e correr o risco de perdê-la para sempre, ou continuar se apresentando como um homem. Afinal, quem é Villanelle? As incertezas continuam, já que a mulher parece acreditar que Villanelle é um jovem rapaz. A essas alturas, a própria Villanelle não sabe mais quem realmente é, nem por que a mulher se sente atraída por ela: “Era esse meu eu de calças e botas menos real que minhas ligas? O que havia em mim que a interessava?”. Contudo, o risco constante do jogo é o que vale, visto que as chances de se ganhar ou perder são iguais: “Você joga, você vence. Você joga, você perde. Você joga” (p. 66).⁷⁰ De fato, para as personagens de Winterson, o que elas realmente são é o que menos importa. O que conta é o contar histórias de corpos e identidades fragmentadas, que subvertem os modelos heterossexistas por meio de uma constante reconfiguração de corpos, desejos e posições de sujeito. No primeiro encontro amoroso das duas, toda a economia libidinal centrada no falo é desconstruída e tornada obsoleta. Sabemos, como nos lembra Luce Irigaray (1981), que a sexualidade feminina sempre foi pensada, teorizada e construída pelo imaginário masculino, a partir de parâmetros masculinos. Segundo Irigaray, Freud e outros teóricos entendem que as zonas erógenas femininas compreendem apenas o clitóris, que, obviamente, está longe de se equiparar ao tão valorizado órgão fálico; ou seria uma espécie de órgão não-sexual, um invólucro que acolhe o falo; ou, então, o próprio órgão sexual masculino às avessas, que massageia a si próprio. O prazer da mulher sequer é considerado nesta forma de se conceber o relacionamento sexual. O destino da mulher, como diz Irigaray, é o da “falta”, da “atrofia” dos genitais e da “inveja do Pênis”. O próprio fato da atenção exacerbada que a ereção recebe na sexualidade Ocidental mostra o quanto as mulheres estão excluídas desse imaginário, no qual ela funciona, na grande maioria das vezes, apenas como uma “facilitadora” das fantasias masculinas, no sistema patriarcal dominante (p. 100). Irigaray acredita que o desejo feminino certamente não fala a mesma língua do desejo masculino, e que isso tem sido apagado pela lógica masculina dominante no pensamento Ocidental, desde os Gregos (p. 101). A mulher escapa a qualquer tentativa de definição, dentro dos parâmetros masculinos. Além do quê, ela não possui um nome “Próprio”, e “o seu órgão sexual, que não é *um* órgão sexual, conta como

⁷⁰ “Was these breeches and boots self any less real than my garters? What was it about me that interested her?”/ “You play, you win. You play, you lose. You play”

um *não* órgão sexual” (loc. cit.).⁷¹ Irigaray, entretanto, sugere um novo paradigma da sexualidade feminina, diferente da visão freudiana. Para ela, a mulher, de fato, não tem um sexo; ela tem muito mais que isso: “sua sexualidade é, na verdade, plural [...] o prazer da mulher não precisa escolher entre a atividade clitoriana e a passividade vaginal”, porque suas formas de prazer são difusas e não se localizam em um só órgão, mas por todo o seu corpo (p. 103). Winterson constrói toda uma expressão erótica lésbica, radicalmente fora dos padrões falocêntricos⁷², e o prazer erótico é deslocado dos genitais e redirecionado para os lábios:

Ela se deitou no tapete e eu me deitei de forma que apenas nossos lábios pudessem se encontrar. Beijar dessa forma é a mais estranha das distrações. O corpo ávido que clama por satisfação é forçado a se contentar com uma sensação única e, assim como os cegos ouvem mais acuradamente e os surdos podem sentir a grama crescer, a boca se torna o foco do amor e todas as coisas passam por ela e são re-definidas. (p. 67)⁷³

Ao representar o amor lésbico, Winterson, em momento algum, coloca-o em contraposição à norma heterossexual, de forma a questionar explicitamente a homofobia, por exemplo.⁷⁴ A homossexualidade não é tratada como marginal, da mesma maneira que a heterossexualidade não é tratada como central, ou como sendo a medida do que é certo ou errado, humana ou humanamente impensável. Na verdade, em toda a narrativa, à medida que Henri e Villanelle buscam a paixão, eles descobrem que ela pode estar em qualquer lugar entre “o medo e o sexo” (p. 62); entre “Deus e o diabo” (p. 68), e essa mesma indefinição do locus da paixão cria um entre-lugar, ou um espaço virtualmente lésbico, onde as personagens se movem através de infindáveis posições de sujeito e possíveis identificações erótico-amorosas no transcorrer da narrativa: Henri ama Napoleão e Villanelle, que, por sua vez, permite-se fazer amor com ele, mas entrega seu coração à mulher do rico negociante. A

⁷¹ O título do livro de Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (*O sexo que não é um*), é um jogo linguístico que se refere tanto ao fato de o sexo da mulher não ser um sexo dentro do modelo freudiano como ao fato de que, para Irigaray, ele não é um, mas múltiplo e plural.

⁷² O que a coloca em consonância com os interesses das feministas francesas, como Irigaray, por exemplo.

⁷³ “She lay on the rug and I lay at right angles to her so that only our lips might meet. Kissing in this way is the strangest of distractions. The greedy body that clamours for satisfaction is forced to content itself with a single sensation and, just as the blind hear more acutely and the deaf can feel the grass grow, so the mouth becomes the focus of love and all things pass through it and are re-defined.”

⁷⁴ Lisa Moore observa que na ficção de Winterson, sobretudo em *Sexing the cherry* e em *The Passion*, a cultura não funciona como um meio de assegurar o “domínio” da heterossexualidade. Tanto a centralidade do “paradigma heterossexual” como a suposta inevitabilidade da dualidade masculino/feminino são questionadas e desmontadas. Dessa forma, a experiência lésbica pode se situar no centro e não nas margens, sem, entretanto, ser representada como “a alternativa salvadora”, visto que para Winterson, as identidades lésbicas são igualmente fraturadas.

mulher se apaixona por Villanelle em um corpo de rapaz, mas quando esta se revela mulher, ela confessa que já o sabia (p. 71).

Entretanto, Winterson não é tão otimista e esse espaço lésbico é constantemente ameaçado pelo domínio patriarcal heterossexista. A própria Villanelle não está imune às investidas masculinas e à ameaça de um relacionamento heterosexual compulsório, baseado no poder e na dominação masculina. O gordo rico, que freqüentava o cassino e que se excitava ao ver Villanelle travestida de rapaz, como já mencionei, propõe casamento após “decidir” que ela é uma mulher. Suas promessas são uma vida de luxo e luxúria, com a condição de que ela continuasse a se travestir, no conforto do lar. Ou seja, às escondidas do público. Villanelle ainda cogitou atacá-lo com uma faca, mas seu “pragmatismo veneziano”, uma contradição em termos, fez com que considerasse as vantagens de que poderia usufruir, além de poder jogar seu próprio jogo - uma espécie de alívio ou compensação, por não encontrar sua amada. A experiência de Villanelle como mulher prestes a se casar realça de forma irônica o modelo convencional de casamento: o futuro marido a enchia de presentes, enquanto ela ignorava seus avanços sexuais, sonhando com sua amada: “Afogada nesses sonhos, dificilmente sentia sua mão pela minha perna, seus dedos na minha barriga”(p. 64).⁷⁵

Mais adiante, quando conta sua história a Henri em Moscou, Villanelle revela que resolveu casar com um homem que a repugnava por causa da relação frustrante com a amada, devido à impossibilidade de se amarem livres da mediação e dominação masculina, visto que a mulher não deixava o marido. Ironicamente, a Rainha de espadas, símbolo de força, astúcia e honestidade no tarô, vive encastelada como mais um item valioso na coleção de seu marido, um rico negociante de livros raros. Eventualmente, dava-se ao luxo de sair à busca de uma paixão. Foram nove noites de amor, de encontros furtivos, de espera pela ausência do marido. Foram nove noites em que a residência da família heterosexual foi transformada em um espaço heterotópico⁷⁶ lésbico. Como aponta Foucault (1967), as utopias são lugares que não existem em um lugar real, enquanto as heterotopias são lugares reais, ou

⁷⁵ “Sunk in these dreams, I hardly felt his hand along my leg, his fingers on my belly”.

⁷⁶ É pertinente observar também que, mais adiante, na secção “The Rock”, quando Villanelle pede a Henri para invadir a casa da Rainha de Espadas para recuperar seu coração, em um dos cômodos ele encontra uma imensa tapeçaria emoldurada com a imagem de Villanelle (p.119). Foucault (1967) aponta que o tapete, à semelhança do jardim, se constitui em um espaço heterotópico móvel que pretende encapsular uma pequena parte do mundo, e, assim, a totalidade do mundo. Neste caso, a figura de Villanelle emoldurada termina por ser uma contradição, visto que ela, como Veneza, resiste a qualquer ordem imposta. Por outro lado, podemos entender o tapete também como uma forma de preservar o amor proibido em um espaço próprio dentro do espaço da interdição, que é o lar heterosexual.

contra-lugares, uma espécie de utopia efetivamente encenada, na qual os lugares reais, todos os outros lugares reais que podem ser encontrados na cultura, podem ser simultaneamente representados, contestados e invertidos. Lugares desse tipo estão fora de todos os lugares, mesmo que seja possível indicar sua localização na realidade (p. 3).

Seguindo o raciocínio de Foucault, podemos fazer uma analogia entre a casa da amante com a utopia do espelho. Foucault argumenta que entre as utopias e heterotopias existe algo em comum que seria o espelho. O espelho é uma utopia pelo fato evidente de ser um lugar “sem lugar”. A imagem que reflete está em um espaço virtual, onde ela - a imagem - de fato não existe. Nas palavras de Foucault, o espelho “permite que eu me veja onde estou ausente: tal é a utopia do espelho”. Entretanto, também se trata de uma heterotopia no sentido em que o espelho existe realmente, e através dele temos a percepção de que estamos ausentes do lugar onde estamos. Para Foucault o espelho funciona como uma heterotopia

No sentido em que ele torna este lugar que ocupo no momento em que me olho no vidro ao mesmo tempo absolutamente real, conectado com todo o espaço que lhe cerca, e absolutamente irreal, já que para ser percebido [visto], tem que passar através desse ponto virtual que está lá. (p. 4)

Dentro dessa lógica, Villanelle e a mulher vivem o relacionamento amoroso em um espaço que existe, mas que funciona, neste caso, temporariamente, em contraposição às normas sociais e sexuais dominantes. Não deixa de ser um espaço ilusório que abriga e esconde o amor “proibido”. E, como diria Foucault, a ilusão criada funciona, aqui, como uma forma de revelar ou destacar o quanto é ilusória a vida “real”, da mesma maneira, quem sabe, como a performance de gênero do corpo travestido de Villanelle expõe a artificialidade dos papéis sexuais culturalmente determinados. Como no espelho, elas existem virtualmente enquanto amantes em um espaço onde elas de fato não existem; afinal a casa é o espaço oficial que abriga o casal heterosexual.

A dor de não existir e de nunca ter o suficiente, contudo, levou Villanelle ao casamento. No entanto, seu coração permanecia com a Rainha de espadas. Cansada da vida de esposa, ou melhor, de objeto do poder fálico, Villanelle põe sua vida em risco, e como se equilibrasse em uma corda bamba, rouba o relógio e dinheiro de seu marido e foge, vestida de rapaz. Passa, então, a viver de empregos temporários em navios, reforçando a imagem dos corpos lésbicos, acrobatas e trapezistas, em constante movimento circulando por espaços

liminares e heterotópicos. É pertinente observar que Villanelle se move por Veneza em um barco, que para Foucault (1967), é o espaço heterotópico *par excellence*, por ser um “pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar”, que na infinitude das águas se move de porto a porto, sem destino certo, assim como Villanelle.

Um fato bastante significativo nas personagens de Winterson é que elas não simplesmente rompem com as normas de inteligibilidade cultural, mas para elas essas normas sequer têm validade. Quando Villanelle pensa em se confessar, pergunta para si própria o que ela teria para confessar? Que se traveste? Nosso Senhor se traveste e os padres também (p. 72). Os parâmetros morais e alguns pilares da nossa sociedade são postos em xeque e Villanelle se recusa a ser interpelada pelas vozes das autoridades estabelecidas.

Villanelle vive no espaço da “fé”, que torna tudo possível, que rompe os contornos do corpo inteligível e traz para o âmbito do discurso aquilo que foi excluído e apagado do que se qualifica como “humano”. Assim como Butler afirma que os corpos se materializam através de práticas reiterativas que sedimentam certos modelos considerados aceitáveis, e ressalta a força constitutiva de todas as outras possibilidades que ficaram excluídas e apagadas, podemos dizer que Villanelle ilustra exatamente esse processo incessante, espacial e temporal, de construção de subjetividades e efeitos de gênero através da repetição paródica – revisionista e transformadora – dos padrões estabelecidos. Para Villanelle, o processo temporal da performatividade não tem efeito cristalizador – ora ela é uma mulher no corpo de um rapaz, ora ela é um rapaz no corpo de mulher. E o que vem a ser um corpo de homem ou um corpo de mulher permanece indefinido, ou melhor, é constantemente re-definido, assim como as expressões eróticas desses corpos (o corpo de Villanelle já traz em si uma marca considerada masculina e foge, portanto, do paradigma do corpo feminino). Como a própria Villanelle, em um momento butleriano, diz a Henri: “Você é o que parece ser” (p. 105), eliminando, assim, a possibilidade de existência de uma essência da qual nossos corpos seriam a expressão direta. As normas que, convencionalmente, determinam a materialização do corpo sexuado são irrelevantes na narrativa de Winterson. Ao invés, corpos, como o de Villanelle são materializados a partir do não-dito, do interdito, daquilo que não foi articulado pela linguagem. Assim, identidades desse corpos são produzidas a partir das exclusões e não das normas.

Em *The Passion*, a subjetividade nunca é algo pronto e acabado, mas sempre um espaço potencial ou virtual, onde os corpos se deslocam na incerteza da escuridão.

2.4 Picasso e Sappho: O amor que se escreve no excesso

Da mesma forma que em toda a sua obra ficcional, anterior e posterior, Jeanette Winterson ilumina, a partir de ângulos inusitados, eternos questionamentos humanos como a vida, a morte, a natureza do tempo, a memória, a realidade da matéria, e as possíveis configurações do corpo, no conto “The Poetics of Sex” (1998), ela lança sua lupa sobre os espaços ex-cênicos onde duas mulheres vivem uma relação amorosa: como essas mulheres vivenciam corpos em desacordo com a feminilidade normativa? Corpos excluídos do simbólico, e que poderíamos chamar de abjetos?

O abjeto, conforme Julia Kristeva (1982), circula num espaço ex-orbitante, excluído daquilo que é “possível, tolerável, imaginável” (p.1). Não se trata de um objeto possível de ser nomeado ou imaginado; a única qualidade que compartilha com o objeto é a de ser oposto a *mim*. E, ressalta Kristeva, se o objeto, por essa mesma oposição, leva-me ao inexorável desejo por significados, o abjeto - o objeto radicalmente excluído - leva-me a um espaço onde os significados entram em colapso (p. 2). Do lado de fora, no entanto, o abjeto não cansa de desafiar o centro.

Ao falar dos corpos e do amor lésbico, Winterson, na verdade, apesar de “descrevê-los” na forma em que excedem a dualidade dos corpos normativos, não limita a experiência desses corpos a sua relação de abjeção com uma sexualidade culturalmente aceita. Ao invés de situá-los fora do inteligível, Winterson inscreve-os dentro de sua própria inteligibilidade - em toda a variedade de sensações e desejos múltiplos e descontínuos através dos quais são vivenciados; e as formas em que podem fazer sentido, ou não, dependem, obviamente, do quanto afrouxamos as fronteiras do corpo cartesiano e as rígidas categorias identitárias que delimitam as possibilidades do corpo sexuado.

E são essas categorias que Winterson tenta implodir, deslocar e redimensionar, ao inscrever e escrever as amantes, Picasso e Sappho, dentro de uma lógica amorosa e corporal, que, muito embora se distancie das normas sociais e dos limites culturalmente impostos, não os percebe enquanto garantia da centralidade do paradigma heterossexual. Em outras palavras, Picasso e Sappho, apesar de se situarem no espaço onde “os significados entram em colapso”, passam a fazer sentido a partir de uma percepção diferente desse espaço, e os significados, em vez de entrarem em colapso, são profusos, abundantes e hiperbólicos; em vez de serem

“opostos a mim”, são incorporados a *mim* e experienciados para além da fronteira do que se considera “humano”.

O conto é dividido em partes como se fossem “respostas” a perguntas típicas de uma perspectiva normativa da sexualidade: “*Por que você dorme com garotas?*”; “*Qual de vocês é o homem?*”; “*O que as lésbicas fazem na cama?*”; “*Você nasceu lésbica?*”; “*Por que vocês odeiam homens?*”. Da maneira como o conto é estruturado, no entanto, as perguntas, que fazem parte do senso-comum do discurso dominante sobre sexo, não recebem uma resposta esclarecedora; elas “nomeiam” os segmentos narrativos, entretanto estes não se rendem a limites, e tomam um curso totalmente desviante do previsto e “admissível” por tais perguntas. Ficamos, na verdade, com a impressão de que são desautorizadas, em favor de uma celebração dos corpos abjetos, que, por sua vez, não são apresentados como corpos vitimados por intervenções preconceituosas, mas sim como corpos que se fazem e se escrevem vivos e pulsantes no seio da própria linguagem que os exclui e os destitui de significados.

Curiosamente, as amantes se chamam Picasso e Sappho. E, como era de esperar, Picasso é uma pintora, e Sappho, sua aluna na faculdade de artes, é quem escreve a história. Não é de estranhar, portanto, que a técnica narrativa utilizada por Winterson muito se assemelhe à técnica cubista, na medida em que a narrativa das duas amantes não obedece a uma seqüência linear, e se constitui, na verdade, de várias narrativas superpostas, que apresentam diversos ângulos da mesma história. Além disso, os corpos lésbicos são representados na descontinuidade exuberante não só de suas partes físicas, como de seus odores e fluidos, sempre associados a cores fortes.

No início da narrativa, Sappho descreve sua amante Picasso pelas cores e odores que irradia em diferentes períodos:

Minha amante, Picasso, está passando por seu período Azul. No passado, seus períodos eram todos vermelhos. Vermelho-rabanete, vermelho-búfalo, vermelho como a semente em eclosão do fruto da roseira. Vermelho-lava, na época em que se chamava Pompeia e estava no seu período destrutivo. O seu mau-cheiro, a sua repugnância, a dor jorrada de seu ventre. (31)⁷⁷

⁷⁷ “My lover Picasso is going through her Blue Period. In the past her periods have always been red. Radish red, bull red, red like rose hips bursting seed. Lava red when she was called Pompeii and in her Destructive Period. The stench of her, the brack of her, the rolling splitting cunt of her.” (p.31) Gostaria de agradecer à Priscila Manhães por sugerir uma tradução dessa última frase que preservasse ao mesmo tempo a força e a poeticidade do texto original.

Tudo o que diz respeito a seus corpos nos é apresentado de forma hiperbólica, naquilo em que excedem a matriz heterossexual que delimita os contornos dos corpos e determina sua viabilidade. São corpos que desconhecem as fronteiras com o natural e o animal, e, tanto no “cortejo” como no ato sexual, que parece seguir o ritual de uma tourada, se revelam, em planos paralelos, em toda a sua força vital. Picasso e Sappho negam sua própria exclusão do discurso dominante sobre o amor, e se apropriam do “impróprio”, subvertendo a degradação e o caráter animalesco e pervertido, geralmente, evidente nas representações da sexualidade entre iguais:

Ela me ataca, um touro sutil, espreitando no portão como se viesse me possuir. Ela muge na janela, sangra na calçada com seu desejo.

[...]

Ela pode cheirar a sujeira em mim e isso a faz crescer... como ela me engorda. Ela me sonda, afaga, aperta e alimenta. Alimenta-me com volúpia, até eu ficar tão gorda quanto ela.

[...]

Minha amante-touro faz de mim um toureiro. Ela me circula e em seu áspero círculo eu estou completa. (p. 31)⁷⁸

Os corpos amantes, exuberantes no seu desabrochar e repletos na entrega, compartilham a beleza das rosas e de suas pétalas – símbolos arraigados do amor romântico - com o sangue, a menstruação, o odor acre do suor, o muco – todos os fluidos e odores que, normalmente rejeitamos, por nos colocarem no limiar de nossa condição enquanto seres vivos, e nos aproximarem da morte. Dessa forma, Winterson dissolve as fronteiras entre o corpo e seus dejetos, e transforma o que, de outra maneira, representaria as perdas e a decadência do corpo mortal em elementos indispensáveis ao convívio sexual; e inverte, assim, a lógica do abjeto, uma vez que o “sujo” se torna uma parte fascinante do amor. Ser “outro” deixa de ser “objeto de fabricações de alguém diferente”⁷⁹, e passa a ser objeto de sua própria invenção; invenção de sua própria voz:

[...] É ela quem me investe do poder da espada. Fiz uso dele uma vez mas quando a cortei foi a minha própria carne que se enrugou num babado de sangue. Ela está deitada ao meu lado esbelta como um chifre. Sua pequena

⁷⁸ “She rushes for me bull-subtle, butching at the gate as if she’s come to stud. She bellows at the window, bleeds the pavement with desire. [...] She can smell the dirt on me and that makes her swell ... how she fats me. She plumps me, pats me, squeezes and feeds me. Feeds me with lust till I’m as fat as she is.

[...] My bull-lover makes a matador out of me. She circles me and in her rough-made ring I am complete.” (p.31)

⁷⁹ Ver Edward Said (1978) *Orientalism: Western conceptions of the Orient*. London: Routledge.

jaqueta e calças de seda impecáveis. Suei muco e não consegui falar dentro do meu círculo rompido. Nós somos ágeis artistas mutantes, nós, garotas. (p. 32)⁸⁰

Além disso, vemos aqui como a mulher inverte a lógica patriarcal da idolatria do falo ao se apropriar de um símbolo do poder fálico, a espada. E como em *The Passion*, mais uma vez, os corpos lésbicos são associados ao movimento e à agilidade. Segundo Helène Cixous, falta muito ainda a ser escrito pelas mulheres sobre a feminilidade, sobre sua sexualidade, “..., sobre sua infinita e móvel complexidade, sobre sua erotização, excitações repentinhas de certas partes minúsculas-imensas de seu corpo” (p. 256). Acredito que são exatamente essas partes “minúsculas-imensas” que Sappho tenta traduzir em suas novas formas de representar o amor lésbico e o corpo feminino, explorando toda a sua “profusão de significados”⁸¹ que irrompe quase que vulcanicamente da história dos homens, como diz Cixous, e anunciam uma nova mulher, em uma nova língua, em uma nova gramática:

O azul que escorre por ela é sangüíneo. Um golpe da faca e ela muda de cor. Todo mês e ela muda de cor. Deixa cair poças profundas de seda azul. Eu a conheço pelos lagos que deixa a caminho do quarto. (p. 32)⁸²

Sappho escreve como uma maneira de recuperar a intimidade da mulher com o seu próprio corpo e sexualidade, em toda a sua imensa vastidão, até então mantida sob censura, desconhecida, inexplorada. Para Cixous, ao escrever, a mulher pode reaver o corpo que lhe foi por tanto tempo confiscado. E esse corpo é reappropriado através de uma linguagem que, como aponta Cixous, “varre” a sintaxe convencional e rompe o fio que sustenta o discurso masculino. O corpo da mulher é reinventado por Sappho em uma explosão de cores e líquidos que metaforizam essa quebra com uma retórica patriarcal que sempre o regulou e normatizou.

O ato sexual entre duas mulheres, para o qual não existem palavras, é-nos mostrado por Sappho desvestido de culpa, e revestido de sua própria sacralidade: “Ela de fato pratica milagres, mas eles são físicos e regidos pela Lei do Polegar para as regiões baixas (p. 33). E

⁸⁰ “ It is she who gives me the power of the sword. I used it once but when I cut at her it was my close fit flesh that frilled into a hem of blood. She lay beside me slender as a horn. Her little jacket and silk tights impeccable. I sweated muck and couldn’t speak in my broken ring. We are quick change artists we girls.” (p.32)

⁸¹ Ver Helène Cixous, “The laugh of the medusa”, em Marks & de Courtivron, p. 256.

⁸² “The blue that runs through her is sanguine. One stroke of the knife and she changes colour. Deep pools of blue silk drop from her. I know her by the lakes she leaves on the way to the bedroom.” (32)

imprime um tom agriadoce à dor da traição, associando-a, com extrema ironia, a uma versão carnal e “despudorada” do amor-caritas:

Ela circula entre os pobres com todo tipo de bálsamo, sem pensar em recompensa. Veste-se de azul, ela me diz, para que todos saibam que é uma santa, e é santo experimentar as águas de tantos poços desconhecidos. (p.33)

O amor das duas, contudo, não dá ouvidos a dores ainda não nascidas. Mesmo inscrito na alteridade, ou por isso mesmo, reafirma sua escolha pelo “e se não?”, em vez do cauteloso “e se?”. O que é mais insuportável é a falta uma da outra. “Tenho que te ter”, diz Sappho, apesar dos “desdenhosos anti-românticos”; a amante e a amada não são necessariamente complementares; o relacionamento não necessariamente percorre caminhos suaves: “O amor não é o óleo e eu não sou a máquina. O amor é você e aqui estou. Agora” (p. 36). O amor se permite pela decisão de vivê-lo e compartilhá-lo. Ao aceitar Picasso, Sappho renasce e é rebatizada. Ao ser renomeada por Picasso, Sappho pode se colocar à parte das mentiras que, muitas vezes, é forçada a compactuar com o “resto do mundo”, e não mais esquece seu nome. Porque, como diz Cixous, tudo muda quando “a mulher dá a mulher à outra mulher”. Toda mulher tem dentro de si o espaço para a outra (p. 252). O renascimento de Sappho por intermédio de Picasso, sua amante, representa aqui a metáfora da maternidade da forma pensada por Cixous de que “é necessário e suficiente que o melhor dela seja dado para a mulher por outra mulher para que ela possa ser capaz de se amar e retribuir com amor o corpo que ‘nasceu’ para ela” (p. 252).

Entretanto, na companhia uma da outra, Picasso e Sappho são apagadas pelo mundo de fora, e o amor das duas, exatamente por circular na ex-orbitância dos discursos que reiteram a matriz heterossexual, torna-se ininteligível e invisível:

Precisamos de mais labradores. O mundo está cheio de pessoas cegas. Elas não enxergam Picasso e eu dignificadas em nosso amor. Elas enxergam pervertidas, invertidas, tribades, homossexuais. Elas nos enxergam como aberrações e adoradoras do diabo, “pegadoras” de garotas e viciadas em pornografia. Picasso diz que elas também não sabem apreciar pinturas. (p. 37).⁸³

⁸³ “We need more Labradors. The world is full of blind people. They don’t see Picasso and me dignified in our love. They see perverts, inverters, tribades, homosexuals. They see circus freaks and Satan worshippers, girl-catchers and porno turn-ons. Picasso says they don’t know how to look at pictures either.” (p.37)

Sappho é uma criação de Picasso, assim como Picasso é uma criação de Sappho. Paradoxalmente, o amor entre as duas surge no instante mais puro, mais próximo à natureza, mais marginal, em que Sappho ainda sequer havia adquirido a linguagem. Devido a esse posicionamento singular, fora de uma linguagem que a identifica com marcas determinadas, Sappho pode incinerar “os livros de história com línguas de fogo”, na sua cruzada por resgatar a palavra aprisionada pelo discurso masculino (p. 38-39). Afirma o poder da mulher como uma paródia⁸⁴ exatamente daquilo em que a cultura patriarcal e sexista tem afirmado a “superioridade” masculina: “Esqueça a poesia, sinta a ereção. Oh, sim, as mulheres ficam eretas, hoje o meu corpo está teso”⁸⁵. E esse novo poder se mobiliza para salvar as palavras presas na torre falogocêntrica do discurso masculino dominante. Sappho traz para sua ilha garotas carregando redes de palavras proibidas, em um movimento que simboliza a negação da alteridade, e a deslegitimização de interpretações totalizantes da realidade social, da cultura e da linguagem.⁸⁶ Se, como diz Sartre⁸⁷, as representações precedem as identidades; então, Sappho e as garotas, que foram trancafiadas fora das palavras (assim como as palavras foram fechadas em seus significados), assumem a tarefa de demolir toda uma estrutura de representações que lhes negam a existência e as tornam “invisíveis”, escancarando as portas e liberando significados até então ignorados e/ou apagados. E, assim, desafiam sua impossibilidade de significar, imposta por uma ordem simbólica que as constituem enquanto alteridade, diferença, vazio, ampliando as possibilidades de novas representações para novas identidades.⁸⁸ A ilha de Sappho existe em contraposição ao Continente (*Mainland*), uma terra de restrições e proibições ditadas por homens. Na sua ilha, “um território que não pode ser invadido”, entretanto, essas proibições são apagadas e outras formas de representação e de identidades são articuladas. E há uma espécie de retorno a um corpo mais flexível, que, como

⁸⁴ Uso o termo paródia, aqui, segundo o conceito de Linda Hutcheon (1985, p.6), como uma forma de imitação e repetição com distanciamento crítico e irônico, e que ressalta a diferença ao invés da semelhança.

⁸⁵ ... today my body is stiff with sex (p.39)

⁸⁶ Em *The Straight Mind* (1992), Monique Wittig discute como a mentalidade *straight* não consegue conceber uma cultura, uma sociedade em que a heterossexualidade não apenas ordene todas as relações humanas como também a sua produção de conceitos e representações. Ao rejeitar as suas próprias constituições como “outros”, Picasso e Sappho, no texto de Winterson, estariam explorando o que Wittig percebe como uma impossibilidade para a *straight mind*, visto que a rejeição da possibilidade de constituição do “outro” implica a rejeição da ordem simbólica, sem a qual, torna-se impossível a constituição de significado. “Assim o lesbianismo, a homossexualidade, e as sociedades que formamos não podem ser pensadas, sequer faladas, apesar de sempre haverem existido” (p.28).

⁸⁷ Ver Gerard Duveen, “A construção da alteridade”, p. 98.

⁸⁸ Dessa forma, Picasso e Sappho exercitam a escrita de uma nova história, como prediz Cixous: “Because she arrives, vibrant, over and again, we are at the beginning of a new history, or rather of a process in which several histories intersect with one another. [...]” (p.252); “The new history is coming; it’s not a dream, though it does extend beyond men’s imagination ... It’s going to deprive them of their conceptual orthopedics ...” (253).

previa Orígenes, “se tornaria menos ‘denso’, menos ‘coagulado’, menos ‘endurecido’”⁸⁹; um corpo que, contrariamente ao fechado modelo iluminista de auto-suficiência, caracteriza-se pela fluidez e maleabilidade. O amigo de Picasso e Sappho, Salami, por exemplo, “é um artista, homem, que quer ser uma lésbica” (p. 39).

Entretanto, não percebo a suposta exclusão espacial da ilha de Sappho como representando meramente a idealização de um gueto utópico – um não-lugar, onde corpos e identidades sexuais podem se rearticular e se reinventar livremente, em um simples movimento de isolamento e de negação radical da ordem social e política que constitui e legitima o sujeito e a sexualidade no continente. Entendo que Picasso e Sappho se inscrevem exatamente na sua busca de minar a poderosa política de gênero, que recorre à “natureza” para justificar as diferenças. Ao desmarcar a sexualidade de seus corpos dos signos sócio-culturais que os “assombram”⁹⁰, Picasso e Sappho, na verdade, intervêm na forma como a lei reguladora busca limitar e/ou proibir certas práticas e sujeitos. Mesmo “excluídas”, mesmo na condição de abjeção, ou por isso mesmo, elas criam espaços discursivos para a resistência, e para a subversão e resignificação dos modelos corporais normativos.⁹¹ O contato entre a Ilha e o Continente (*Mainland*) se dá de uma forma muito irônica através do *LESBIAN TOURS*, que leva turistas e curiosos em um barco a motor para que possam ver, de longe, dentro do limite da área de exclusão, “lésbicas famosas”, e lançar comentários do tipo: “Ah, mas ela é tão atraente”; ou “Ela é tão feia!” (p. 44). Elas se tornam visíveis para o Continente apenas enquanto curiosidades, como animais em um zoológico, que estão lá para serem vistos e apreciados exatamente pelas características que os fazem diferentes de seus/suas espectadores/as. Contudo, é essa visibilidade, mesmo ainda frágil e precária, que vai garantir a penetração de novas formas de representação, que, por sua vez, irão projetar e articular novas identidades e, assim, desestabilizar o paradigma heterossexual vigente no “Continente”.

No ato de amor, Picasso e Sappho fazem um “dicionário de palavras proibidas”, e se reconstroem a partir de suas próprias auto-representações: “Nós somos palavras, sentenças, histórias, livros. Você é o meu Novo Testamento. Nós somos um evangelho uma para a outra, eu sou a sua anunciação, revelação” (p. 40)⁹². Dessa forma, num ato de subversão e de

⁸⁹ Apud. Laqueur, 2003, p.7.

⁹⁰ Maurice Godelier (apud. Laqueur, 2003, p. 11) em “The Origins of Male Domination,” New Left Review, 127 (May-June 1981), 17, diz que “a sociedade assombra a sexualidade do corpo” (“society haunts the body’s sexuality”).

⁹¹ Ver Foucault, *A História da Sexualidade* (1988), para uma discussão mais detalhada de como a própria lei reguladora abre espaços para a sua própria rearticulação.

⁹² “Making love we made a dictionary of forbidden words. We are words, sentences, stories, books. You are my New Testament. We are a gospel to each other, I am your annunciation, revelation.” (40)

apropriação do poder e da voz, reinventam o discurso falogocêntrico e podem, assim, reescrever os mitos religiosos e a história.

Na ilha em que vivem, as mulheres podem ser encontradas na sua mais infinita variedade, em contraposição ao Continente, onde estão em ampla extinção, com exceção de algumas “formas óbvias”, que ainda são cultivadas para serem “vendidas” e “consumidas”, todavia não mais podem ser encontradas na sua forma não domesticada (p. 41). As mulheres do Continente estão aprisionadas na lógica do desejo masculino, e, como diria Irigaray, em “Des marchandises entre elles” (1981, p. 108), existem apenas “enquanto possibilidade de mediação, transação, transição, transferência – entre os homens e seus iguais, de fato, entre o homem e ele mesmo”. Situadas do outro lado do modelo restritivo de Mulher e sexualidade que circula no Continente, Picasso e Sappho incomodam, porque recuperaram o sentido de uma palavra, até então, negada a elas: Felicidade: “Nós somos felizes, Picasso e eu. Felizes” (41). O que, obviamente, não isenta seu relacionamento de possíveis crises e eventuais separações. Entretanto, ao longo do conto, presenciamos verdadeiras “jurias” de amor eterno, em modo semelhante ao dos poetas metafísicos ingleses do século XVII:

Deus lhe abençoe Picasso pelo seu corpo reto como a ponta de uma torre.
Você é a baliza que me guia pelas ruas do cotidiano. [...]
Meus sentimentos por você são bíblicos; ou seja, eles são intensos, estouvados, arrogantes, arriscados e despreocupados com o resto do mundo. Exibo minhas feridas sangrentas, enlouquecidas com a minha certeza. O Reino dos Céus está dentro de você Picasso. Deus lhe abençoe. (p. 42)⁹³

Em um momento de crise, após uma separação, Sappho reflete sobre o amor, e conclui que “o amor é difícil. O amor fica mais difícil, o que não significa dizer que se torna mais difícil amar. Você não é difícil de amar. Você é difícil de ser bem amada.” E confessa que sempre tentou evitar o amor: “Sim, dê-me romance, dê-me sexo, dê-me as brigas, dê-me todas as partes do amor, mas não a simples palavra avulsa, que é tão complexa e exige o melhor de mim, neste minuto, neste para sempre” (p. 43). O medo do compromisso que transforma o amor em uma palavra imperscrutável, contudo, não abate Sappho e Picasso. Ao final do conto, já estão juntas há 50 anos e ainda se amam. E, muito embora as amantes e seus corpos nos sejam apresentadas como ficções de seus desejos mútuos, como construções

⁹³ “Bless you Picasso. Bless you for your straight body like a spire. You are the landmark that leads me through the street of the everyday.” (...) “My feelings for you are Biblical; that is they are intense, reckless, arrogant, risky and unconcerned with the way of the world. I flaunt my bleeding wounds, madden with certainty. The Kingdom of Heaven is within you Picasso. Bless you.” (42)

erguidas na contingência de cada momento, temos, ao mesmo tempo, uma história de superação, que mantém vivo o amor graças à chama que é sempre cultivada, e que o descreve a partir das imagens e metáforas mais clichês do amor romântico: “Prenda-se a mim, querida, como rubis em volta de meu pescoço. Escorregue para o meu dedo como um anel. Dê-me sua rosa para a minha lapela. Deixe-me folheá-la antes que lhe possa ler em voz alta” (44).⁹⁴

Os corpos das amantes são as colheitas um do outro, e assim, o amor permanece novo e viçoso, como resultado de um intenso e constante processo de semeadura e colheita. Ou seja, o amor não segue um caminho único, e só resiste devido a seu caráter camaleônico e mutável. Não existe amor duradouro, se este não for passível de transformações, da mesma maneira que as amantes e seus corpos o são. E, por que não dizer, a própria fluidez dos corpos e o caráter provisório das identidades são, de fato, metáforas contundentes de uma resistência utópica positiva aos coercitivos modelos corporais heterossexistas. Todo o movimento realizado pelas amantes de se apropriar e de subverter a linguagem patriarcal não se configura como o desejo de um retorno a uma situação passada ideal, muito menos como a projeção de um futuro idealizado, perfeito e cristalizado. O que vemos no texto de Winterson, como já ressaltei anteriormente, é uma reconfiguração da dimensão utópica através de tentativas de fazer irromper novos discursos e novas representações - sem singular, sem absoluto - do corpo e da sexualidade por entre os interstícios da lei reguladora. Picasso e Sappho, contudo, não constroem um perfeito não-lugar, até porque a relação das duas está vulnerável a crises como qualquer outra. A ilha onde vivem sugere muito mais um espaço heterotópico, como a casa da amante de Villanelle, no sentido de ser um *outro lugar*, do que uma utopia, ou um não-lugar. E, obviamente, os corpos das amantes em si já se constituem em espaços marginais, espaços outros, onde o amor e a sexualidade podem ser vividos a partir de novos paradigmas. O amor entre Picasso e Sappho instaura-se dentro de uma nova ordem possível, fora do contrato social da heterossexualidade compulsória.

⁹⁴ “Hang on me darling like rubies round my neck. Slip onto my finger like a ring. Give me your rose for my buttonhole. Let me leaf through you before I read you out loud.” (p.44)

2.5 Histórias incompletas: corpos e paixões re-escritos

Em *The Passion*, Henri, incapaz de suportar o amor não correspondido de Villanelle, muito menos a dor e o desconforto que seu corpo móvel e mutável lhe causa, prefere continuar preso em San Servello, por ter matado o ex-marido de Villanelle, e resolve se tornar um artista recluso. De fato, um artista pós-moderno, que encontra conforto no seu caderno, nas suas histórias. É através de seu próprio processo criativo constante que ele encontra forças para sobreviver.⁹⁵ Nas suas narrativas fragmentadas, nas suas próprias versões de suas experiências, certamente Henri não encontrará um fim para sua busca. Contudo, mesmo na sua inércia física, permanece em movimento através das narrativas:

Eu reli meu caderno hoje e encontrei:
 Digo que estou apaixonado por ela, o que isso significa?
 Significa que revejo meu futuro e meu passado sob a luz desse sentimento.
 Continuo escrevendo para que sempre tenha o que ler. (159)⁹⁶

Villanelle, por sua vez, se mantém em movimento, circulando os canais de Veneza em seu barco. Poderia dizer que seu corpo mercúrico se re-escreve infinitamente, da mesma forma que o amor proibido de Picasso e Sappho inscreve-se e institui-se, continuamente, nos corpos das amantes, e, para não estagnar e morrer, precisa ser lido, relido, inventado e reinventado, todos os dias, assim como Picasso, que nunca pinta o mesmo quadro duas vezes, mistura suas cores de modo que o amor (as perspectivas, os desejos, as lutas, os corpos, a vida...) de hoje não seja igual ao de ontem.

⁹⁵ ver Thomas Fahy, “Fractured bodies: Privileging the incomplete in Jeanette Winterson’s *The Passion*. Mosaic (Winnipeg) v33, n3 (Sept, 2000): 95.

⁹⁶ “I re-read my notebook today and I found: I say I’m in love with her, what does that mean? It means I review my future and my past in the light of this feeling. I go on writing so that I will always have something to read.” Interessante observar que a própria Winterson revelou em uma entrevista que, quando criança, pela falta de livros em casa, tinha o hábito de escrever para ter o que ler.

III. SEXING THE CHERRY: RECONFIGURAÇÕES PARÓDICAS E CORPOS UTÓPICOS

Neste capítulo, analiso as formas em que Winterson explora as possibilidades de se subverter as normas que determinam e limitam a nossa concepção do humano, do corpo sexuado e suas expressões de gênero e sexualidade em *Sexing the Cherry*, sob algumas perspectivas diferentes.

O livro justapõe duas/dois narradoras/es, cujas configurações corporais são representadas de maneira a desafiar as categorias narrativas de agente e narrador. Jordan e a Dog Woman alternam, mesmo não sendo excludentes, função de narrador e personagem. Ambas as narrativas são permeadas por um mundo imaginário, fantástico e mágico, que predomina sobre uma série de reflexões filosóficas sobre o tempo, memória e espaço. De fato, a justaposição da narrativa de Jordan, uma paródia dos relatos de viagem, com a narrativa da Dog Woman, que metaforiza e parodia a marginalidade do corpo lésbico na sua monstruosidade e feiúra, implode a narrativa tradicional do herói em busca do auto-conhecimento. Assim como em *The Passion*, os relatos das viagens de Henri fogem ao padrão desse tipo de narrativa, visto que predomina um enfoque marcadamente feminino, em *Sexing the Cherry*, os relatos das viagens de Jordan terminam por sucumbir à força da narrativa de sua mãe, a Dog Woman.

Considerando que as viagens de Jordan são norteadas por uma busca vã pela princesa Fortunata, inicio a análise com uma leitura da releitura que Winterson faz do conto das Doze Princesas Dançarinhas dos irmãos Grimm, fazendo uso da paródia como uma estratégia narrativa que lhe permite questionar e subverter modelos convencionais e estereotipados do corpo, da sexualidade e de identidades. Mais adiante, trato do espaço utópico e transgressor criado por Winterson através da personagem Dog-Woman, sob a perspectiva dos estudos sobre o utopismo feminista contemporâneo e das elaborações teóricas de Judith Butler acerca do processo de construção do sujeito e das identidades a partir da sujeição a normas restritivas e as possibilidades de se des-fazer essas normas.

3.1 Contos de fadas: mito e política

Os contos de fadas são normalmente relacionados a um mundo de fantasia, habitado por monstros e bruxas cruéis, que se colocam como obstáculos no percurso do herói, que, por sua vez, tem que derrotá-los para garantir sua recompensa no final: em grande parte, o trono e o casamento com a mais adorável e bela das princesas.

Unidos por uma estrutura bastante recorrente – o herói, por algum motivo, deixa a casa paterna, adentra um mundo selvagem e misterioso, onde se depara com situações que irão testar sua sabedoria e/ou força, para, então, retornar vitorioso, e, quase que invariavelmente, reconstituir a ordem familiar ao estabelecer uma nova e feliz família – , os contos de fadas, com pouquíssimas exceções, oferecem uma visão excessivamente otimista das relações e empresas humanas. A maioria dos contos compartilha uma natureza utópica e assegura à/ao leitor/a que um período de desgraça e desesperança será invariavelmente compensado pela felicidade infinita. Evidentemente, o herói deve possuir ou adquirir durante seu processo de maturação alguns atributos como diligência e humildade, que irão qualificá-lo a receber a generosa recompensa ao final do conto.

Quando falamos em contos de fadas, vêm logo à mente os irmãos Grimm. Wilhelm e Jacob Grimm são responsáveis pela coletânea mais popular de contos de fadas, publicada em 17 edições entre 1812 e 1857. A iniciativa dos Grimm de coletar narrativas orais alemãs, que era uma atividade comum entre seus contemporâneos, teve o objetivo primeiro de preservar “monumentos lingüísticos” da cultura germânica. Eles acreditavam que, em um período em que a França de Napoleão controlava toda a região do Reno de uma Alemanha já dividida, o único elemento unificador seria a linguagem – especialmente aquela encontrada no seu estado mais “puro” e “natural” nas narrativas populares. De fato, nos prefácios dos volumes 1 e 2 das primeiras edições da coletânea, W. Grimm compara os contos à natureza pura, e chega a afirmar que se trata de “poesia da natureza” (BOTTIGHEIMER, 1988, p. 24). Devemos lembrar, contudo, que os Grimm receberam sua formação intelectual durante o período Romântico – uma época em que o povo era extremamente valorizado enquanto representantes do espírito “autêntico” de uma nação. Para os Românticos, toda literatura popular, veiculada oralmente, deveria ser preservada como a própria essência de uma cultura. Os Grimm acreditavam que os contos, não importa o quanto pudessem variar em suas inúmeras versões por todo o mundo, capturavam no seu âmago a alma do povo em toda a sua pureza. Como nos lembra Ruth Bottigheimer, essa tendência de atribuir um alto valor a contos populares já

vinha em curso desde o século XVIII, quando J.K Musaus (1773) afirmou que “eles pertencem ao gosto nacional, que nunca se deteriora completamente” (p. 13). Com respeito aos valores éticos da narrativa oral tradicional, Ludwig Bechstein, um contemporâneo dos Grimms, refere-se aos contos como “sagrados”, “imortais”, e “puros”, definindo-os como uma “filosofia moral para o povo” (id.ibid.).

Originalmente pensado como uma publicação acadêmica, os *Kinder und Hausmarchen* cresceram no gosto popular e passou a ser considerado um livro para crianças – o que era, à época, um fenômeno recente, já que desde finais do século XVIII, os contos de fadas possuíam um público leitor predominantemente adulto. Com a explosão de publicações para crianças, a partir de meados do século XIX, o que se deveu em parte ao aumento nos índices de alfabetização, os contos dos Grimm passaram a ocupar uma posição bastante influente. Os próprios irmãos Grimm acreditavam na importância dos contos como veículos naturais de verdades morais e religiosas. De fato, a maioria das histórias publicadas no final do século XVIII continha um propósito moral claro, que visava a alertar suas/seus leitoras/es sobre os modos apropriados de comportamento. Os textos do século XVII de Charles Perrault, por exemplo, normalmente terminavam em um tom punitivo, afirmando abertamente suas mensagens moralizadoras. Os contos dos Grimm diferem dos de Perrault na medida em que seu conteúdo moralizador está subjacente aos próprios enredos, alcançando seus objetivos de uma forma mais sutil.

Apesar de os próprios Grimm exaltarem a sua coletânea como um registro confiável da cultura popular alemã, emanando do povo e sem influências da burguesia lettrada, os objetivos pedagógicos de W. Grimm tornaram-se gradualmente aparentes através das várias adições e substituições feitas nos textos ao longo de suas muitas edições até a última, em 1857. Durante todos esses anos em que a coletânea passou por várias editorações, podemos facilmente observar como o trabalho pesado, modelos de comportamento específicos para cada gênero, punições severas para personagens femininas e uma abordagem conservadora em relação às instituições sociais, especialmente a família, emergem “naturalmente” das narrativas como valores a serem internalizados pelas/os jovens leitoras/es. Na verdade, o espírito nacionalista que levou os Grimm a recuperar a tradição e assim reconstituir uma identidade alemã fez com que os próprios irmãos e muitos/as críticos/as – sobretudo os/as psicanalistas – acreditassesem que os contos eram de fato fiéis à tradição oral germânica. No ato de transcrição – na passagem do registro oral para o escrito – os Grimm transformaram de modo significativo não apenas o estilo como os motivos dos contos. E exatamente porque

impuseram às narrativas sua própria linguagem e inclinação ideológica, a simbologia dos contos nos revela muito mais acerca da realidade política e valores morais do seu tempo do que do caráter nacional alemão. Como observa Maria Tatar (1987), os contos dos Grimms não podem ser considerados como expressões verdadeiras do povo, e, portanto, não podem ser vistos como guardiões do inconsciente coletivo, que os/as críticos junguianos/as, por exemplo, tanto buscam (p. 35). De fato, um grande equívoco da maior parte das leituras que adotam um viés da psicologia analítica e/ou da psicanálise é pressupor que os contos, tal qual encontrados na coletânea dos Grimm, são milenares e, por este motivo, veiculam modelos simbólicos universais, aos quais podem aplicar suas teorias⁹⁷ (ZIPES, 1988, p. 28). Muito embora os contos coletados pelos Grimm tenham suas origens em uma tradição oral antiga, eles não podem ser lidos apenas de uma maneira política e ideologicamente ingênua a ponto de negar a sua historicidade.

Enquanto que na própria tradição oral, os contos passaram por um longo processo de patriarcalização, que inclui, dentre outras coisas, a supressão da voz feminina, presenciamos, sobretudo no século XIX, com os Grimm, sua crescente *burguesificação* e consequente mitificação. A partir do momento em que ideologias histórica e culturalmente determinadas, como a ideologia burguesa e patriarcal, são apresentadas através dos contos de fadas como paradigmas de comportamento eternos, irrefutáveis e imutáveis – a cultura fala através da voz de uma pseudo-natureza – o conto de fadas torna-se mito, no sentido descrito por Roland Barthes em *Mitologias* (1973) e *Image-Music-Text* (1977).

Para Barthes, o mito é uma linguagem de segunda ordem ou metalinguagem, que rouba a linguagem, distorce seu significado ao introduzir um novo conceito, e, assim, forma uma nova significação. Em outras palavras, o signo do sistema lingüístico torna-se o significante (forma) do sistema mítico, e o significado, ou conceito, deforma o sentido original, sem, no entanto, eliminá-lo (BARTHES, 1973, p. 123). O mito é, portanto, um sistema duplo, já que o seu significante é também o signo lingüístico. Devido a essa duplicidade do significante mítico, a sua intenção reside sutilmente por trás do sentido literal, ou, nas próprias palavras de Barthes, “sua intenção é de certa forma congelada, purificada, eternalizada, feita ausente pelo sentido literal” (p. 124). Segundo o raciocínio barthesiano, o conto de fadas clássico constitui-se em um sistema mítico, a partir do momento em que se

⁹⁷ Com respeito à universalidade muitas vezes atribuída aos contos dos Grimm, Heinz Rölleke (1985), um dos mais proeminentes estudiosos da obra dos Grimm, citado por Zipes, aponta que “a burguesia tem continuamente aceito as possibilidades de identificação nesses textos, além das fronteiras nacionais, por representarem as suas próprias virtudes e ideais, e poderem ser usados efetivamente para fins pedagógicos.” (apud. ZIPES, 1988, p..63).

apropria de uma forma de discurso pré-existente – o conto oral popular –, deforma seu significado introduzindo motivos burgueses e patriarcais, que passam a “fazer parte” da cultura popular, e, conseqüentemente, da “natureza” humana. Como ressalta Barthes, a eficácia do mito reside exatamente no fato de que ele não nega suas intenções, mas as naturaliza (p. 131). Similarmente ao mito, a estrutura (forma) do conto de fadas está a serviço de suas intenções, e o patriarcado burguês desaparece enquanto fato ideológico, justamente porque o conto deve parecer descompromissado, inofensivo, natural, eterno, a-histórico e terapêutico⁹⁸. E é o sentido literal dentro da estrutura mítica de segunda ordem que empresta ao mito essa aparência inocente e inofensiva (BARTHES, 1973, p. 124). Quaisquer que tenham sido os sentidos “originais” que os contos pretendiam passar há alguns milhares de anos atrás, estes permanecem subliminarmente nas narrativas, ofuscados pela sutil invisibilidade do mito.

Tornar o mito visível, expor e questionar a política das representações é a proposta dos textos revisionistas e paródicos que têm proliferado nos últimos 30 anos.

Em *Three Guineas* (1938), Virginia Woolf argumenta que as mulheres são excluídas da linguagem simbólica que dá forma a nossa sociedade. Para fazer uso dessa linguagem de alguma forma, as mulheres têm que cruzar fronteiras, mesmo sem dominar os princípios organizadores e as estruturas dessa linguagem.⁹⁹ Fazendo frente a essa suposta limitação, nos séculos XX e XXI, tem havido uma tendência crescente entre escritoras a transpor as fronteiras dos discursos masculinistas e a revisar suas narrativas fundadoras.

No início dos anos 40, quando foi publicada a sua *Trilogia*, a poeta norte-americana, H.D. (Hilda Doolittle) já sugeria que a verdade universal estava incompleta. E numa seqüência de poemas subseqüente, *Helen in Egypt* (1960), reconta o mito de Helena numa tentativa de redimi-la da culpa de haver causado a guerra de Tróia, e ao mesmo tempo, de descortinar o lado negativo de uma cultura dominada pelo poder e arrogância masculinos.

Nos anos 60 e 70, podemos testemunhar um número cada vez maior de mulheres escritoras reescrevendo a mitologia clássica, histórias bíblicas e contos de fadas sob uma nova perspectiva, como que ecoando o grito de ordem da poeta Muriel Rukeyser : “No more masks,

⁹⁸ Ver Zipes, p. 150.

⁹⁹ A forma como as mulheres têm sido sistematicamente excluídas do discurso ao longo da história tem sido um tema importantíssimo para o feminismo ocidental nos últimos tempos. Já existe uma extensa bibliografia tratando da dominação e exclusão das mulheres no e pelo discurso. Um exemplo já clássico dessa discussão é ensaio “Can the Subaltern Speak?”, de Gayatri Spivak (1988). Ver Jaggar, Alison. “Globalizing Feminist Ethics” in eds, Uma Narayan & Sandra Harding, *Decentering the Center: Philosophy for a Multicultural, Postcolonial, and Feminist World*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

no more mythologies”, que se coloca lado a lado à sua exigência urgente em “Beast in View”: “I want to speak in my voice!/ I want to speak in my real voice”. A poeta e ensaísta norte-americana, Adrienne Rich também aponta para a importância crucial da re-visão – “o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de adentrar um texto antigo a partir de um novo direcionamento crítico” – como um “ato de sobrevivência”.¹⁰⁰

Anne Sexton, Olga Broumas, Robin Morgan, Adrienne Rich, Margaret Atwood, Angela Carter, Sara Maitland e Jeanette Winterson são algumas das mais importantes escritoras contemporâneas, que, em alguns de seus textos mais representativos, adentraram os “santuários da linguagem” a partir de uma nova perspectiva, desconstruindo narrativas “oficiais”, questionando valores patriarcais e representações masculinistas das mulheres.

Sabendo que as mulheres se situam tanto dentro como fora da ordem hegemônica do discurso – dentro, como objetos do desejo masculino, mas fora dos lugares de enunciação, decidi estudar aqui a forma como Jeanette Winterson se apropria da narrativa dos Grimm, “As Doze Princesas Dançarinhas”, em seu romance *Sexing the Cherry* (1989), de maneira a não só oferecer voz a sujeitos silenciados como a situar esses sujeitos e suas identidades em espaços expandidos, que extrapolam a órbita dos discursos naturalizados, posicionando-os, assim, em diferentes lugares de enunciação, de maneira a construir, ao longo da narrativa, uma diversidade de posições de sujeito que desequilibram identidades de gênero estanques e estereotipadas.

¹⁰⁰ “When we dead awaken: writing as re-vision”, 1971, p.35

3.2 Revisionismo e paródia em *Sexing the Cherry*: uma nova leitura de “As Doze Princesas Dançarinhas”

O uso da paródia na chamada literatura pós-moderna reflete, segundo Linda Hutcheon (1985), o que teóricos/a europeus/éias identificam como uma crise da noção de sujeito como fonte coerente e contínua de significações (p. 4-5)

Em *Sexing the Cherry* (1989), Jeanette Winterson busca expor o caráter fantasmático do sujeito cartesiano, reescrivendo as origens da modernidade no momento histórico do seu nascimento. Para tanto, parodia a narrativa histórica, implodindo suas certezas. A narrativa de Winterson se enquadra no que se denomina de *metaficção* historiográfica pós-moderna - uma metanarrativa que examina as formas em que os textos históricos e de ficção são construídos, reduzindo radicalmente as fronteiras entre ficção e não-ficção. Como ressalta Patricia Waugh, “ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade em que vivemos é similarmente construída e escrita” (p. 2).¹⁰¹ A meta-historiografia paródica escrita por Winterson não é limitada por relatos oficiais. Ao invés, revela-nos múltiplas histórias e possibilidades, na tentativa de entender e construir configurações do *self*, de gênero, do conhecimento e das relações interpessoais sem recorrer a uma forma tradicional de pensamento linear, teleológica, hierárquica e binária. Quebrando a linearidade e o monologismo da narrativa tradicional, a(s) narrativa(s) se desdobra(m) em várias perspectivas: a de Jordan, a de sua mãe, a “Dog Woman”, e a das princesas dançarinhas, que inauguram um novo espaço narrativo sob doze olhares diferentes a partir do final feliz determinado pelos irmãos Grimm.

O relato de Jordan, que aparentemente seria um registro de suas viagens exploratórias com a personagem histórico John Tradescant, revela-se, na verdade, o registro não das viagens que fez, mas daquelas que poderia ter feito ou que talvez, de fato, tenha feito, “em outro tempo e lugar” (p. 10), já que “toda viagem esconde outra viagem nas entrelinhas. O caminho não seguido, o ângulo esquecido” (p.1).

A narrativa de Jordan se passa no nascimento da modernidade européia, no período das colonizações, do florescimento da ciência empírica onde predominavam as noções iluministas de um sujeito unitário, limitado pelo corpo, possuidor de uma identidade fixa e

¹⁰¹ Waugh, Patrícia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge, 2001.

estável. Jordan, no entanto, representa o próprio desmoronamento das certezas modernas/iluministas. De origem desconhecida, foi encontrado às margens de um rio, descobriu que sua própria vida "foi escrita invisivelmente, foi espremida por entre os fatos, estava voando sem [ele] como as Doze Princesas Dançarinas voavam de suas janelas todas as noites e voltavam para casa todas as manhãs com vestidos rasgados e chinelo estragados e não se lembravam de nada"(p. 10)¹⁰².

No relato de suas fantásticas aventuras, que, na verdade, são viagens imaginárias de exploração de um mundo invisível, certamente não tão facilmente colonizável, as Doze Princesas Dançarinas, em especial a mais jovem delas, Fortunata, tornam-se o símbolo da própria busca incessante de Jordan por suas possíveis existências e múltiplas identidades.

Meu propósito aqui é o de exatamente mostrar como Jeanette Winterson faz uso da paródia para redimensionar a história das Doze Princesas Dançarinas e as convenções narrativas dos contos de fadas, notadamente, narração em terceira pessoa, e signos narracionais cristalizados como "Era uma vez" e "viveram felizes para sempre". Também pretendo verificar como Winterson não só transcontextualiza a narrativa dos contos, criando cenas e falas inéditas, de fato, contando novas histórias a partir do final "oficial", como também explora pontos de vista narrativos que resistem aos limites impostos pela subjetividade moderna (burguesa e patriarcal).

Antes de iniciar a análise do texto propriamente, gostaria de esclarecer alguns aspectos sobre o conceito de paródia no qual me baseio.

Como Linda Hutcheon, no seu *A Theory of Parody* (1985) constata, talvez não seja possível uma definição transhistórica de paródia; entretanto muitas definições guardam algumas semelhanças entre si. (p. 10)

Talvez o conceito de paródia que mais se popularizou tenha sido o que prevaleceu no Século XVIII, que privilegiava o humor e a ironia. A função da paródia geralmente costumava ser associada à malícia da sátira e à ridicularização do texto parodiado. Hutcheon, contudo, propõe que tal conceito seja ampliado para atender às necessidades da arte do nosso século – uma arte que lida de formas diferentes com a apropriação textual (p. 11). Para Hutcheon, a paródia é uma das formas mais importantes na construção formal e temática dos textos contemporâneos, além de possuir uma função hermenêutica que apresenta

¹⁰² "I discovered that my own life was written invisibly, was squashed between the facts, was flying without me like the Twelve Dancing Princesses who shot from their window every night and returned home every morning with torn dresses and worn-out slippers and remembered nothing." (p.10)

desdobramentos culturais e ideológicos (p. 2). O tipo de paródia que enfoca é um processo de remodelamento, de inversão e "transcontextualização"¹⁰³ de obras de arte existentes (p. 11). Para Hutcheon, paródia é uma forma de imitação, mas uma imitação que diferentemente da mera imitação, do pastiche, da citação e da alusão, requer um "distanciamento crítico irônico" (loc.cit.). Paródia seria, portanto, uma repetição com distanciamento crítico, que ressalta a diferença ao invés da semelhança. (p. 6).

Hutcheon observa que a paródia é um método que permite a continuidade ao mesmo tempo em que lança um olhar crítico à tradição.¹⁰⁴ Dessa forma, pode funcionar como uma força conservadora já que, concomitantemente e paradoxalmente, preserva e transgride outras formas estéticas. No entanto, como também acreditaram os Formalistas Russos, a paródia traz em si uma força transformadora, à medida que cria novas sínteses (p. 20).

Visto que a paródia que Winterson faz do conto de “As Doze Princesas Dançarinas” efetua uma “transcontextualização” da narrativa “original”, seria pertinente discutir rapidamente a teoria da paródia dos Formalistas Russos¹⁰⁵, que considera o texto paródico como uma maneira de refuncionalizar aspectos formais cristalizados.

Victor Sklovskij (apud. Hutcheon, 1985) considera a paródia como uma forma de desnudar “mecanismos de construção da narrativa”, uma forma que, através da refuncionalização, “desfamiliariza” as convenções e normas estabelecidas. Conseqüentemente, a paródia permite que normas estéticas cristalizadas sejam transformadas

¹⁰³ O termo foi cunhado por Linda Hutcheon em *A Theory of Parody* (1985). Segundo Hutcheon, a paródia pós-moderna depende do processo de transcontextualização para criar um distanciamento irônico entre o texto “original” e o texto paródico. Tal distanciamento crítico tem a função de revelar ambos os textos como mera representação, e é o que distingue a paródia do pastiche, da imitação e da citação (p.12; p. 41).

¹⁰⁴ Fredric Jameson (1991) apresenta uma concepção da paródia pós-moderna totalmente divergente da visão de Linda Hutcheon. Como uma expressão da “verdade interna” da ordem social emergente do capitalismo tardio, Jameson identifica no pós-modernismo duas características significativas que expressam sua relação com a experiência do espaço e tempo, respectivamente: pastiche e esquizofrenia. A noção que Jameson tem do pastiche ilustra claramente a posição diferente que toma em relação ao compromisso político das formas de representação pós-modernas. Afirma que o pastiche é “uma das características ou práticas mais importantes do pós-modernismo hoje” (p.4). Um termo emprestado das artes visuais, o pastiche é similar à paródia no sentido em que ambos lidam com a imitação ou mímica de outros estilos. Para Jameson, entretanto, a similaridade termina precisamente no fato de que a paródia pressupõe uma norma lingüística contra a qual estilos únicos—como os dos modernistas—podem ser comparados com o propósito de serem ridicularizados. Em uma sociedade cada vez mais fragmentada, argumenta Jameson, abarrotada de estilos particulares (idiossincráticos), a paródia não mais pode contar com uma norma lingüística que lhe sirva de referência. Tudo que nos resta é uma multiplicidade de estilos. Com a impossibilidade da paródia, o pastiche toma o seu lugar, já que também envolve a imitação de estilos peculiares, mas sem compará-los a nenhuma norma, precisamente porque não possui um “impulso satírico”—portanto sem riso, sem comicidade. O pastiche seria, então, uma paródia vazia, sem senso de humor. (id.ibid., p.5).

¹⁰⁵ Todas as referências que faço aos Formalistas Russos são pertinentes apenas naquilo em que ajudam a ilustrar o conceito de paródia pós-moderna de Linda Hutcheon, e estão contidas no seu *A theory of parody* (1985).

e que novas formas se desenvolvam a partir de formas antigas sem, no entanto, destruí-las. Apenas sua função é modificada (p. 35).

Como sabemos, a narrativa do conto de fadas é (de)limitada por uma série de convenções estruturais – ou signos narrativos para usar a terminologia de Barthes – que a modelam, a tornam previsível e resistente a mudanças. Daí a importância da paródia como uma estratégia narrativa revisionista que se sobrepõe ao texto "original" para lhe imprimir novas possibilidades – tanto estruturais como ideológicas

Em *Sexing the Cherry*, Winterson efetua uma série de transformações significativas na narrativa das Doze Princesas Dançarinas. Antes de tudo, não busca recontar a história das irmãs que driblavam a vigilância do pai, e fugiam na calada da noite para dançar com seus respectivos príncipes, em um castelo subterrâneo; e, como não poderia deixar de ser diferente na narrativa dos Grimm, são descobertas e denunciadas a seu pai, por um caça-recompensas, que, ao final, recebe como prêmio a mão da princesa mais velha e passa a ser, assim, o sucessor do rei. Winterson, ao invés disso, cria um outro universo para as princesas, entrelaçado com as viagens do “eu distendido” de Jordan. Aqui, as próprias princesas nos contam as suas histórias depois do casamento com os príncipes, com uma liberdade imaginativa e narrativa impensável não só para os padrões estruturais do conto clássico como para seus padrões morais e propósitos pedagógicos.

Em primeiro lugar, a referência às princesas, em especial, Fortunata, na narrativa de Jordan ganha a função simbólica de representar a busca incessante por sua(s) identidade(s) que a personagem empreende em um mundo imaginário. Assim, o conto é “transcontextualizado” ao ser incorporado a uma outra narrativa, da qual Fortunata, a princesa mais jovem, cujo nome e história são criações de Winterson, torna-se o fio condutor. É em busca dela, a dançarina que se transforma em pontos de luz, que Jordan viaja por terras desconhecidas e fantásticas, onde casas flutuam, prédios mudam de lugar, onde as palavras formam nuvens difíceis de serem apagadas, onde o amor é uma epidemia, onde homens e mulheres quando cansados de seus gêneros trocam de identidade. E é significativamente na casa onde não existem pisos e os moradores são verdadeiros equilibristas que Jordan percebe a presença de Fortunata, cujo rosto descreve como uma "viagem marítima" (p.21). Envolta numa aura de mistério e como se possuísse uma magia encantatória, a dançarina faz Jordan sentir-se mais perto da lua que do chão. Uma certa noite, escala a janela de seu quarto sobre uma corda fina, que cortava e reatava alternadamente, enquanto descia e, como que por encanto, desaparece diante dos olhos de Jordan (loc. cit.).

Mais adiante, Tradescant ensinando Jordan como velejar em águas profundas, conclui que o "mar é tão vasto que ninguém jamais terminará de velejá-lo", e que "toda viagem mapeada contém outra viagem escondida nas entrelinhas" (p. 23).

No início de sua narrativa, Jordan já tinha nos alertado de que toda viagem esconde outra viagem. A repetição dessa mesma idéia, agora na voz de um explorador de terras desconhecidas, e a comparação que Jordan faz do rosto de Fortunata com uma viagem marítima, estabelece de forma mais clara a conexão da dançarina com a viagem de Jordan por esse mundo invisível/onírico, onde tempo e espaço desconhecem as medidas controladoras da ciência e onde o sujeito se descortina em identidades múltiplas, provisórias, ambíguas e imaginárias.

É numa dessas viagens oníricas ou "reais", dessa vez na cidade onde os prédios mudam de lugar e a mobilidade tornou-se um jogo divertido que dá longevidade a seus habitantes, que Jordan encontra o dono de um moinho que lhe informa (sem que seja perguntado) que as Doze Princesas Dançarinas estão vivas, um pouco mais velhas, é claro (e ainda lhe sugere que vá visitá-las). Jordan, então, raciocina que as dançarinas provavelmente conhecem Fortunata (p. 43). Assim que Jordan chega à casa das princesas, abre-se um novo espaço narrativo em que cada uma delas conta sua história depois do "e viveram felizes para sempre."

Sendo assim, em segundo lugar, o texto paródico de Winterson descentraliza o ponto de vista narrativo autoritário dos Grimm e oferece a voz a quem sempre foi silenciado. Para tal, faz uso da estratégia de deslocamento narrativo, que efetua uma mudança de ponto de vista, e permite que conheçamos aspectos anteriormente nunca percebidos. A(s) nova(s) sentença(s) vem do outro lado da história e articula elementos considerados tabu, ignorados e marginalizados na nossa cultura.¹⁰⁶

Contrariamente à rebeldia domada que finaliza num tom moralista e patriarcal a narrativa dos Grimm, a princesa mais velha revela a Jordan que todas elas "viveram felizes para sempre, mas não com seus maridos" (p. 48). Winterson destrói o mito da princesa resgatada por um príncipe e que encontra a felicidade eterna no casamento. Todas as princesas haviam abandonado seus príncipes e estavam vivendo de acordo com seus gostos, seguindo suas próprias escolhas – algo impossível de acontecer com as heroínas passivas dos contos

¹⁰⁶ Ver Du Plessis, 1985.

dos Grimm. Ela mesma, a mais velha, apaixonou-se por uma sereia, fugiu do marido e hoje vivem felizes em um poço (p. 48).

A Segunda princesa, que hoje mora em uma casa de vidro, coleciona itens religiosos. Quando seu marido queimou o corpo de um santo, ela o matou envolvendo-o com as gazes que cobriam o santo. Arrependeu-se por um instante, e continuou (p. 48).

A terceira princesa era casada com o mais belo dos príncipes, mas ele nunca a tocava, pois amava um rapaz. Ela, então, os matou com uma flecha, o que julgou poético (p. 50).

O marido da quarta princesa adorava fazê-la sofrer tendo casos com várias mulheres. De preferência, divertia-se fingindo casamentos com loucas de um asilo, as quais desvirginava. Chegava a casa cheirando a sangue. Ela se pergunta: "Será que o corpo se odeia tanto a ponto de procurar alívio a qualquer custo?" Mesmo assim, ela não o matou. Deixou-o perecer na neve junto às ruínas de seu reino (p. 51).

Através da quinta princesa, Winterson reescreve a história de Rapunzel. A princesa revela-se a amante de Rapunzel, que por implicância da família da garota passou a ser vista como uma bruxa. Para se proteger, elas passaram a viver em uma torre e selaram todas as entradas. O príncipe, que gostava de tomar emprestadas as roupas de sua mãe, vestiu-se como a amante de Rapunzel, amarrou e empurrou a "bruxa" pela janela, cegando-a depois. E, quebrando a dicotomia maniqueísta tradicional do conto de fadas, que distingue a princesa boa e bela da bruxa má e feia, a princesa/bruxa cega casou-se com um outro príncipe que, ao contrário do príncipe sapo, tornou-se um sapo depois de ser beijado. (p. 52).

O marido da sexta princesa era caçador. Enquanto ele perseguia sua caça, a princesa caminhava por entre a floresta. Num dia de ano, ao ver um veado saltar uma cerca, lembrou do tempo em que voava. Saudosa do passado, virou as costas para sua casa enquanto escutava seu marido chegar da caçada (p. 53).

A sétima princesa descobriu que o príncipe com quem casara era na verdade uma mulher. Viveram esse amor proibido isoladas em um castelo, até o dia em que foram descobertas. Para poupar sua amada, matou-a antes que a queimassem. Fugiu do local, e até hoje guarda um cacho do seu cabelo (p. 54).

Já o marido da oitava princesa era extremamente gordo. Todos os dias comia uma vaca e um boi. Um dia quando um vendedor ambulante bateu a sua porta, a princesa não se interessou pelos utensílios domésticos, mas com a maior naturalidade pediu por veneno para

matar seu marido. Num tom casual, conta como o marido explodiu e como da sua barriga saíram um rebanho de gado e inúmeros porcos. Então resolveu ir procurar suas irmãs (p. 55).

A nona princesa era o falcão do seu marido. Vivia no seu braço e comia na sua mão. À noite era acorrentada à cama quando ele saia. Confessa que não era nada disso, mas se tornou assim. Certa noite, desprendeu-se de seu marido e arrancou-lhe o fígado. Diz que ele parecia surpreso, mas não sabe por que, já que "as your lover describes you, so you are" (p. 56).

A décima princesa tinha um marido educado e gentil. Tudo aparentemente perfeito a não ser pelo fato de que ele tinha um outro relacionamento. Na verdade, ela sabia que ele adorava a vida que tinha, exceto por ela. A princesa não se sentia atraente e sofria porque o marido não tinha coragem de se decidir. Ele falava que não era um herói, mas por que ela haveria de ser uma heroína? Então decidiu ir embora, infeliz, mas com dignidade (p. 58).

A décima primeira princesa nunca via seu marido durante o dia, porque ele estava sempre ocupado exercitando sua mente tentando compreender o mistério da Criação. Era um espírito perturbado. Então, pediu-lhe que o matasse. Após fazê-lo, a princesa jogou seu corpo ao ar, e no ar ele voou. Ela ainda o vê às vezes, à distância.

Em quase todas as histórias, Winterson mostra o lesbianismo como uma escolha política¹⁰⁷ e uma alternativa ao casamento heterossexual patriarcal e abusivo. As princesas se libertam de seus maridos, muitas vezes, fazendo uso de métodos violentos, de forma a ressaltar a dificuldade de se desvincilar de um relacionamento socialmente imposto e institucionalizado. Elas sofrem as duras consequências do poder econômico e da liberdade de ação dos homens, o que implica a subserviência das esposas e castigos brutais caso infrinjam as normas do contrato conjugal e transgridam seus papéis de objetos do desejo masculino ao optarem por se relacionar amorosamente com outras mulheres.

Quando as fantásticas histórias terminam, Jordan pergunta pela décima segunda princesa, e as irmãs lhe contam que ela nunca veio morar com elas, pois no dia do seu casamento com o príncipe que havia descoberto seu segredo, voou do altar como um pássaro. Ela era a melhor dançarina. Seu corpo assumia formas que ninguém conseguia imitar. Ela o fazia por prazer. "Ela não ardia em segredo com uma paixão que não podia expressar; ela brilhava" (p.60). Uma outra irmã comenta que ela era tão leve que descia sobre uma corda e alternadamente a cortava e reatava novamente, em pleno ar. Exatamente a cena que encantara

¹⁰⁷ Palmer (1993), apud. Makinen (2005).

os olhos de Jordan na casa flutuante. Provavelmente já sabendo a resposta, Jordan pergunta o nome da princesa: Fortunata (loc.cit.).

A partir daí, as viagens de Jordan continuam, assim como as referências a sua busca por Fortunata. Em um determinado ponto, a narrativa é interrompida por uma outra voz, cuja diferença é marcada por itálicos, que nos mostra Fortunata dando aulas de dança em um lugar remoto. Lá ela ensinava seus/suas pupilos/as a se tornarem pontos de luz (p. 72).

Mais adiante, Jordan finalmente encontra Fortunata. Ela lhe conta sua versão da história. Explica como a cidade prateada onde dançavam todas as noites tornou-se flutuante; já que seus habitantes abandonaram a gravidade, a gravidade os abandonou. Quando Jordan duvida que tais lugares existam, Fortunata argumenta que seria impossível ele não acreditar em uma história tão "lógica", tão "crível". Enquanto Fortunata prossegue com sua narrativa, acontece a última das interrupções nomeadas "mentiras", em que Jordan reflete e questiona supostas certezas. Conclui com um já clássico oxímoro pós-modernista: "tudo o que lhes contamos é verdade, apesar de não sê-lo" (p. 95). Um pouco antes (p. 92), refletindo sobre o tempo, questiona a memória enquanto prova de que algo de fato aconteceu, já que "todos lembram de coisas que nunca aconteceram. E é notório que as pessoas geralmente esquecem de coisas que aconteceram. Ou somos todos fantasmas e mentirosos ou o passado não tem nada de definido" (p. 92).

No final de sua narrativa, quando há muito havia deixado Fortunata, Jordan continua sua odisséia em busca de si próprio, deixando Londres em seu barco. Quando pensa sobre o futuro conclui que "o futuro e o presente e o passado só existem em nossas mentes." Quanto às coisas sólidas, são apenas sombras na parede. E como Fortunata, que dançava e se transformava em pontos de luz, Jordan, navegando na infinitude dos mares, tem a sua frente apenas o "espaço vazio e pontos de luz" (p. 144). Em outras palavras, Fortunata se recusa a fazer parte da história de Jordan, e, assim, toda a narrativa do "herói" que encontra a esposa dos seus sonhos é destruída pela própria mulher desejada, e o final feliz de Jordan é adiado para sempre; sua narrativa, que tinha tudo para ser tradicional, termina por subverter através da paródia as convenções dos relatos de viagem, e Jordan também termina por se tornar um narrador diferente, colocando-se mais como parte da história da Dog Woman do que da dele próprio.¹⁰⁸ *Sexing the Cherry* pode ser considerado, como acredita Marilyn Farwell (1996, p. 185), uma narrativa marcadamente pós-moderna e lésbica por sua forma de rejeitar um possível fechamento para as histórias; os espaços projetados pela imaginação não podem ser

¹⁰⁸ Ver Makinen, 2006, p.97.

encapsulados em um final bem resolvido, como nas narrativas tradicionais. Segundo Farwell (1996), enquanto as mulheres já possuem uma forma diferente de lidar com a quebra da metafísica ocidental, gays e lésbicas, por serem sempre marginalizados/as, têm uma postura radicalmente mais divergente e contestadora do *status quo*, negando a possibilidade de identidades fixas e estáveis. Assim, Farwell identifica em Winterson uma “escritora pós-moderna que testa os preceitos do pós-modernismo”, e que se aproxima mais das escritoras feministas lésbicas do que dos homens pós-modernistas.

Como vimos, em *Sexing the Cherry*, Jeanette Winterson parodia a história das Doze Princesas Dançarinhas interrelacionando-a com a narrativa de Jordan, com o objetivo de traçar a trajetória de um sujeito em busca de sua(s) identidade(s). Como afirma no início, Jordan sente seus "eus" voarem de seu corpo como as doze princesas voavam de suas janelas. Ao encontrá-las, contrariamente à narrativa bem marcada e controlada dos contos dos Grimm, com personagens desempenhando papéis definidos e previsíveis, Jordan depara-se com narrativas que exploram diversos pontos de vista, e que oferecem perspectivas descentralizadoras e desestabilizadoras, não só de nossa noção de plausibilidade, identidade e verdade como de todo paradigma narrativo dos contos de fadas "literários." Podemos até dizer que Jordan encontra nessas narrativas suas possíveis identidades, projeções de seus próprios "eus" dançarinos - múltiplos e ambíguos; fluidos e provisórios. E o caráter provisório e mutável da subjetividade é marcado pelo constante adiamento do final de sua busca/viagem, e pela própria dúvida que cerca a existência de Fortunata - sempre elusiva e evanescente. A ênfase na ficcionalidade do texto e das personagens, através da estratégia da auto-reflexividade, chama a atenção para as formas como o sujeito que se julga “real” é também um produto de sua auto-construção ficcional.¹⁰⁹

Intimamente conectado a um dos principais temas do romance – que é o de desconstruir o conceito moderno de um sujeito estável, conhecedor da verdade através da razão – o uso da paródia, uma estratégia contestadora, revisionista, transformadora, ao mesmo tempo "desestrutivamente crítica e construtivamente criativa (HUTCHEON, 1989; 1995, p. 98) permite que Winterson ponha em xeque o discurso patriarcal e colonizador dos contos de fadas (que, como discutimos acima, para muitos psicanalistas são veículos de verdades imutáveis acerca do desenvolvimento da personalidade do homem e da mulher), assim como concepções humanistas e positivistas de sujeito, autoria, originalidade, realidade, tempo e espaço. Sendo assim, a paródia nega a existência de uma narrativa única, totalizadora e

¹⁰⁹ Makinen (2006, p.86)

universalizante, que ofereça uma perspectiva definida e definitiva da "realidade". Na verdade, o texto de Winterson opera uma fusão da narrativa histórica com a narrativa de ficção (a própria totalidade de seu texto literário e os contos de fadas), transformando-os em um amálgama narrativo, onde não se distingue entre realidade e ficção; verdade e mentira; passado, presente e futuro; onde não há centro, mas também não há margens. A dúvida em torno do tempo e da memória, um tema recorrente nas narrativas, já é anunciada em uma das epígrafes do livro, que fala sobre os índio Hopi, cuja língua não possui tempo passado, presente ou futuro. A separação simplesmente não existe como se houvesse várias dimensões temporais paralelas. Dessa maneira, tanto o passado como o futuro podem estar sendo reescritos e transformados neste exato momento. E o que dizer dos corpos que habitam esse tempo-espacô fluido? Se o corpo existe no tempo, e se o tempo é instável, abre-se uma multiplicidade de possibilidades de se (re) configurar os corpos.

Da mesma forma que na narrativa de Winterson a realidade é alterada pela imaginação, as narrativas são transformáveis e transformadas pela paródia. Aí reside a força política da paródia, enquanto estratégia revisionista – precisamente no fato de que se reapropria de representações culturalmente legitimadas e autorizadas, como Winterson faz com a narrativa dos Grimm, de maneira a retrabalhá-las, revisá-las e subvertê-las, e não meramente reproduzi-las em um contexto diferente. A “transcontextualização” efetuada pela paródia leva-nos a reavaliar tanto a forma como o conteúdo de representações consolidadas e cristalizadas (miticamente congeladas, como diria Barthes). Como observa Hutcheon, a paródia nos auxilia a investigar os processos históricos em que algumas representações são legitimadas em detrimento de outras.

É exatamente o questionamento daquilo que é incluído nas representações e daquilo que é deixado de fora delas que faz da paródia uma estratégia crucial, largamente utilizada por mulheres escritoras que buscam trazer à luz, através de transcontextualizações irônicas, a forma como o poder e a política das representações escondem-se por trás da representação de determinadas políticas, como a de gênero, por exemplo.

Ao falar sobre as reconfigurações paródicas de corpos e identidades de gênero, não poderia deixar de considerar a dimensão utópica que a narrativa de Winterson, inevitavelmente, assume. Portanto, decidi dedicar uma parte deste capítulo para sugerir um novo ângulo possível a partir do qual ler *Sexing the Cherry*.

3.3 A Utopia feminista transgressora em *Sexing the Cherry*

Quando falamos em utopia, quase que automaticamente nos vem à mente a idéia de uma sociedade perfeita, algo que, também quase que automaticamente, julgamos ser um desejo ou sonho inatingível. Inatingível, talvez, porque a noção de perfeição, quando vista um pouco mais de perto, assemelha-se mais à morte do que à vida. Uma sociedade perfeita representaria, como muitas/os estudiosas/os têm apontado, não apenas a imobilidade total como o próprio fim da política.

Por isso mesmo, nos dias de hoje, o termo *utopia* vem sendo resignificado, para além das definições e usos mais convencionais que o associam basicamente 1. a uma ilha imaginária, descrita por sir Thomas More, possuidora de um sistema social, legal e político perfeito; 2. Qualquer região, país ou localidade imaginária, ou indefinidamente remota; 3. Um lugar, estado ou condição idealmente perfeito no que diz respeito à política; 4. Um projeto ideal e impossível, especialmente visando à melhoria social.¹¹⁰

Meu interesse aqui é o de apresentar brevemente como *Sexing the Cherry* foge do conceito convencional de utopia, que, obviamente, torna-se insuficiente para abordarmos muito do utopismo¹¹¹ feminista contemporâneo.

Lucy Sargisson (1996) é uma das teóricas contemporâneas que não vê a busca pela perfeição como um ingrediente necessário ou definidor das construções do pensamento utópico (utopia)¹¹². As utopias feministas, em geral, possuem um componente político marcante, sem, contudo, a preocupação de traçar um projeto para uma sociedade perfeita,

¹¹⁰ Do *Oxford English Dictionary*, citado em Sargisson, p.9. Tradução livre minha.

¹¹¹ Por utopismo, Lucy Sargisson, em *Contemporary Feminist Utopianism* (1996), entende um termo “guarda-chuva que se refere a uma forma de ver e de abordar o mundo, e a formas subseqüentes de representar o que se percebe do mundo”. Para Lyman Tower Sargent (1975, 1994), utopismo é um “sonhar social”; Para Ruth Levitas, o termo se refere à “expressão de um desejo por formas de vida diferentes e melhores”. Segundo Sargisson, essas duas maneiras de conceituar utopismo devem muito ao trabalho de Ernst Bloch, para quem o impulso utópico está diretamente ligado à nossa capacidade de fantasiar além de nossa experiência, e em nossa habilidade de reorganizar o mundo (ver SARGISSON, p.1). Neste trabalho, estará implícito o conceito mais amplo de utopismo adotado por Sargisson.

¹¹² Para Sargisson, utopias que idealizam um mundo perfeito tendem, muitas vezes, a incorrer em uma espécie de didaticismo. Como exemplo, cita a *New Atlantis* (1629), de Francis Bacon, que busca apresentar um modelo para sociedades futuras, na forma de um projeto de mudança, claramente preocupado com a perfeição.

fechada e estática. A política feminista utópica¹¹³ se dá no âmbito das estruturas de poder social, e das relações de poder entre e dentro de diferentes grupos e classes.

Diferentemente de grande parte das utopias tradicionais, muitas utopias feministas, hoje, tanto na ficção como na teoria, representam mundos diversos, muitas vezes incoerentes, por onde circulam sujeitos e identidades fluidas e provisórias. Inevitavelmente, são textos abertos, que abandonam a idéia de perfeição, e demonstram, ao invés, (muitas vezes fazendo uso da paródia pós-moderna ou metaficação historiográfica, como é o caso de *The Passion* e *Sexing the Cherry* de Winterson), uma certa cautela e desconfiança com o conceito de perfeição. Em vez de vislumbrarem um romântico e perfeito não-lugar, esses textos, na verdade, priorizam a sátira, a especulação, e a deslegitimização de antigos universais ou absolutos. Sua função, entretanto, permanece sendo a oposição política ao *status quo* e a transgressão dos atuais modelos dominantes de relação social. As regras sociais e culturais são, dessa forma, quebradas e transformadas, e o “ou” de utopia é explorado “em novos espaços conceituais em que formas radicalmente diferentes de ser podem ser imaginadas” (SARGISSON, 1996, p.21). Essa é, talvez, a função mais radical do utopismo, a de imaginar organizações sociais e configurações do corpo dissociadas da lógica binária hierárquica que tem dominado a construção de significado no ocidente, através da criação de um espaço que subverte totalmente as normas e restrições que nos constituem enquanto seres humanos “viáveis” em nossa sociedade.

A visão tradicional de utopismo está presa a uma função universalizante, que o feminismo, em diálogo com as teorias pós-modernas e pós-estruturalistas, tenta questionar. A própria idéia de uma solução universal que possa sanar todos os problemas sociais e políticos da nossa sociedade não só é limitada, excludente e simplista, como ignora e nega o processo, ao privilegiar um ser humano racional vivendo em um esquema social imutável¹¹⁴. A rejeição a um projeto de perfeição, que é tão característico das utopias feministas contemporâneas, reflete os debates dentro da teoria feminista acerca do essencialismo. Assim sendo, torna-se inevitável que as utopias feministas lancem dúvidas sobre a validade de se atribuir uma natureza fixa para o homem e para a mulher; uma natureza, que, organizada em termos de

¹¹³ É importante notar que muito da teoria feminista, em suas diversas vertentes, apresenta um significativo traço utópico.

¹¹⁴ Isso reflete o ideal iluminista do ser humano racional, em contraposição ao ser no seu estado natural. Vale lembrar que a mulher sempre foi relacionada ao estado natural, emocional, irracional. E, assim, toda a humanidade passou a ser representada pela figura do “homem”, epítome da civilização, universal, e, indiscutivelmente, mesmo que, muitas vezes, imperceptivelmente, possuidor de características predominantemente “masculinas”. O sujeito ideal do utopismo tradicional, então, é aquele que domina suas emoções através da razão; aquele cuja mente assume o controle sobre seu corpo. (ver SARGISSON, p. 51).

oposição binária, privilegia sempre o primeiro termo, em uma relação oposicional negativa, que define o segundo termo pelo que não é. Seguindo esse raciocínio, que tem estado presente nas bases do chamado pensamento ocidental e tem orientado nossa forma de ver e entender o mundo, a mulher, na dicotomia homem/mulher, por exemplo, nada mais é do que um “não-homem”.¹¹⁵ Daí a insistência de Sargisson e outras/os teóricas/os em preferir uma abordagem aberta a textos utópicos feministas. A cautela em relação a qualquer projeto de sociedade perfeita está bem colocada por Margaret Whitford (apud. SARGISSON, 1991, p. 57), quando diz que

filosofia feminista é política e comprometida; explicitamente deseja a mudança, mas oferecer um projeto que explique, de antemão, que natureza essas mudanças devem tomar, significa recair nos métodos completamente tradicionais da filosofia.

Em oposição a esse desejo por um projeto, Whitford percebe o surgimento de uma utopia do processo. Trata-se de um utopismo não-estático, que busca mudar o presente ao invés de programar um futuro. O utopismo feminista, assim, estaria localizado em um presente eterno, paralelo, e não em um futuro e/ou presente longínquo e perfeito. Como diz Whitford,

As visões utópicas feministas, então, são, predominantemente, do tipo dinâmico em vez do tipo programático; elas não buscam oferecer projetos de um futuro ideal, muito menos dos passos para atingi-lo. Elas têm o propósito muito mais de provocar mudanças na consciência (mudanças de paradigma).

Segundo Sargisson (*ibid.*, p. 47), esta é uma visão que atribui ao utopismo um caráter transformador além da mera mudança material. Na verdade, trata-se de uma leitura do utopismo que reconhece a sua capacidade de permitir mudanças conceituais. Dentro dessa

¹¹⁵ A metodologia cartesiana, que produziu um sistema conceitual hierárquico, seguindo uma lógica de oposição binária, veio reforçar o preconceito contra o corpo em detrimento da superioridade da mente. Os conceitos, como aponta Genevieve Lloyd, tornaram-se cada vez mais dicotômicos e polarizados. Nessa hierarquia, a mulher ocupa um lugar inferior, sendo associada à animalidade e à natureza, enquanto que o homem ocupa uma posição superior, associada a Deus, à intelectualidade, à razão e à cultura. Aristóteles já dizia que faltava à mulher o princípio da alma, relacionado à racionalidade. Segundo Aristóteles, sendo menos racional, a mulher (universal) é menos capaz do que o homem de fazer julgamentos morais. Para Aristóteles, ainda, a mulher representa a materialidade. Na perspectiva cartesiana, da mesma forma, o físico (=a mulher), manifestado nas sensações e nas emoções, obstrui a clareza de pensamento. (ver SARGISSON, p.134-36). É precisamente esse tipo de polarização negativa que muito do pensamento utópico feminista tenta dissolver, privilegiando uma noção de *diferença* que não se define em oposição a um outro conceito hierarquicamente superior ou inferior, mas que se afirma enquanto pura diferença.

perspectiva da utopia como processo, sua função passa a ser não a de projetar ou a de programar um futuro fechado, universal e perfeito, mas a de explorar sujeitos e identidades alternativos aos modelos dominantes existentes, e, mais do que isso, a de expandir a nossa compreensão do possível, imaginando uma multiplicidade infinita de passados/presentes/futuros não apenas possíveis como concebíveis (*ibid.*, loc. cit.).

Em *Sexing the Cherry* (1988), Jeanette Winterson, como vimos, traz à tona as lacunas e inconsistências que assombram as “certezas” iluministas, por meio de narrativas que traçam o percurso do sujeito em uma viagem de exploração por suas possíveis e múltiplas identidades. Essas narrativas encenam viagens de auto-descoberta/auto-(des)construção, que se dão na época das grandes viagens exploratórias da Renascença. Em *Sexing the Cherry*, assim como em *The Passion* (1987), Winterson faz uso de imagens de corpos fragmentados como uma maneira de subverter os modelos heterossexistas dominantes, e, assim, pôr em xeque toda uma política de gênero que privilegia papéis definidos e universais. Esses corpos incompletos e indefinidos, na verdade, realçam a artificialidade dos modelos culturais vigentes, e ensaiam possibilidades outras de configuração dos corpos e da sexualidade. Tanto Jordan quanto a Dog-Woman, sua mãe adotiva, têm seus corpos gendrados e subjetividades construídas nos interstícios da inteligibilidade cultural. Jordan sequer conhece suas origens; foi encontrado às margens do Tâmisa e descobriu, precocemente, que sua vida “estava escrita invisivelmente, espremida por entre os fatos, e escapava-lhe tal qual as doze princesas dançarinhas voavam de suas janelas todas as noites e retornavam para casa toda manhã com os vestidos rasgados e sapatos gastos e não se lembravam de nada” (p. 10). Seus “eus” são múltiplos, mutáveis e elusivos. Assim, a narrativa de suas aventuras fantásticas, que reflete elementos mágicos, aproxima-se mais de relatos de viagens imaginárias de exploração de mundos invisíveis¹¹⁶ e de vidas e identidades possíveis, norteada pela busca incansável de Jordan por Fortunata, que seria a mais jovem das doze princesas. Através de uma transcontextualização paródica do conto de fadas inserido na narrativa, como vimos há pouco, Winterson pode jogar com as convenções e deslocar a voz patriarcal autoritária por trás do conto, e recontar, dessa forma, a história das princesas a partir de uma nova perspectiva, além do “e viveram felizes para sempre”. Nenhuma delas, que podem muito bem simbolizar possíveis desdobramentos de Jordan, viveu feliz para sempre com seu marido. Todas os abandonaram e vivem agora de acordo com suas próprias escolhas. Suas histórias se situam no âmbito do fantástico, à parte de qualquer padrão de inteligibilidade cultural, e ilustram um

¹¹⁶ Em um contraponto intencional, acredito, com a suposta fidelidade de muitos relatos de viagem.

tema recorrente no romance: a constituição da matéria, que por sua suposta solidez, confere um caráter de realidade aos objetos e corpos. Em uma das epígrafes do romance, Winterson nos lembra que

A matéria, aquilo que há de mais sólido e mais conhecido, que você segura nas suas mãos e que constitui o seu corpo, é agora sabidamente, em sua maior parte, espaço vazio. Espaço vazio e pontos de luz. O que isso nos diz sobre a realidade do mundo? (p. 8)

Assim como a instabilidade e a fluidez do tempo, como mencionamos anteriormente, possibilita diversas configurações dos corpos, a negação da solidez da matéria pela física quântica, em favor de campos energéticos, impede também a existência de corpos fixos, emoldurados por normas sociais. O mundo das princesas, esse espaço outro, é tão invisível e impalpável quanto a vida de Jordan, mas, talvez, não por isso menos possível. A narrativa de Jordan se dá no passado/presente/futuro; a das princesas, em um tempo paralelo; ambos em uma dimensão fantástica. O tempo passado, aqui, é deslocado no espaço, uma vez que tempo e espaço não são separados, e passa a representar uma possibilidade paralela ao presente. Sendo assim, passado, presente e futuro se interconectam, e, como aponta Pearson, podemos entender a possibilidade não só de mudar o futuro como o passado.¹¹⁷ Um exemplo claro está no fato de tanto Jordan como a Dog-Woman possuírem alter-egos no século XX, que muito se parecem com suas “extensões” do século XVII. Jordan é Nicholas Jordan, um aficionado por barcos que entra na Marinha levado por seu desejo de aventura e se vê perseguido uma ativista ecológica, que assim como a Dog-Woman não tem nome, e que luta contra os altos níveis de mercúrio nos rios. Essa mulher imagina ter um alter-ego imenso e poderoso e enfrenta políticos e executivos, da mesma maneira como a Dog-Woman enfrenta a hipocrisia dos puritanos.¹¹⁸ Como diz Alison Lee, *Sexing the Cherry* explora um presente contínuo, que, de certa forma, pára o tempo, uma vez que o futuro¹¹⁹ nunca chega. Entretanto, mais do que isso, como está evidente na epígrafe que menciona a ausência de tempos verbais que diferenciem passado, presente e futuro na língua dos índios Hopi, Winterson explora, nas

¹¹⁷ Para Carol Pearson (apud. SARGISSON, 1996, p.57), apenas no tempo relativo, em que a linha tempo/espaço é curva, e o futuro e o passado estão encapsulados no presente, fica mais claro, politicamente, que a mudança utópica se situa no presente—um presente condicional, não confinado por certezas. Assim, Pearson transgride as formas convencionais de se imaginar ou conceber o possível (in SARGISSON, 57).

¹¹⁸ Alison Lee, in Makinen, 2005, p.88-89.

¹¹⁹ Como já apontei na discussão sobre a busca/viagem infindável de Jordan.

palavras de Lee, “a noção de tempo como um campo culturalmente ou imaginativamente construído , no qual passado, presente e futuro podem existir simultaneamente”.¹²⁰

As viagens de Jordan, na verdade, não se pautam pela urgência de chegar a um destino específico, mas sim, em manter a busca. Fortunata, possivelmente um dos alter-egos de Jordan, é uma dançarina que se transforma em ponto de luz; sempre que Jordan pensa tê-la encontrado, ela o elude. Vive em um mundo no qual a matéria não importa (“where matter does not matter”); no qual a realidade é produzida através da linguagem e de imagens mentais. As palavras de Jordan sobre Fortunata, em uma provável metáfora da própria literatura, reflete mais uma vez a precariedade da nossa noção de realidade, e do poder criador e transformador da imaginação e da linguagem : “...ela não precisa sair dessa ilha para ver o mundo, ela possui mares e cidades suficientes na sua mente [...] Pode ser que esse mundo e a lua e as estrelas sejam também matéria da mente (“a matter of the mind”) (p. 100).

Na narrativa de Jordan, tanto as viagens físicas quanto as psíquicas se intercruzam – não existe um limite entre elas, uma vez que o próprio aparato científico que nos permite mapear novas terras é questionado: “os mapas, ao tornarem-se cada vez mais reais, são cada vez menos verdadeiros” (p.88). Dessa forma, torna-se impossível ordenar o fluxo continuo do tempo, do espaço e da consciência. Nessas viagens oníricas ou reais, Jordan visita lugares e pessoas impensáveis, que vivem nas sombras dos discursos legitimados. Em um possível intertexto com *Cidades Invisíveis* de Calvino e *As Viagens de Gulliver* de Swift, Winterson leva Jordan a cidades em que os prédios mudam de lugar; onde não existe chão e as pessoas equilibram-se em arames; onde casas flutuam; onde as palavras se transformam em nuvens pesadas, que precisam ser apagadas; onde o amor é uma epidemia; e onde homens e mulheres trocam livremente de identidades, quando se cansam de seus gêneros.

Tanto Jordan como a Dog Woman possuem identidades de gênero ambíguas e levam uma vida sexual pouco convencional. Como Villanelle, em *The Passion*, Jordan costuma se travestir. E tanto o travestismo, como o lesbianismo, por exemplo, não são tratados como marginais. De fato, a naturalidade com que são apresentados é mais uma estratégia discursiva para reforçar a artificialidade da construção dos modelos tidos como “normais”. Certa vez, ele encontra um grupo de freiras que vive em um convento subterrâneo, e que costuma “pescar” mulheres que passam pela entrada do convento, com uma grande rede. Algumas das freiras têm amantes no próprio convento, enquanto que outras precisam ir à superfície para se divertir. Vivendo um tempo com elas, Jordan descobre que possuem uma forma característica

¹²⁰ Ver Makinen, p.89.

de se comunicar, que se trata de “uma linguagem independente das construções dos homens, mas estruturada por signos e expressões, e que usam palavras comuns como códigos que querem dizer uma outra coisa” (p. 31). Podemos afirmar, então, que essas mulheres, assim como tentam Picasso e Sappho em sua ilha, criam uma linguagem própria, que circula às margens do sistema lingüístico-cultural dominante de construção de significados, ao mesmo tempo em que se vale dele para subvertê-lo e legitimar um outro modo discursivo, que possa articular identidades ex-cêntricas. Podemos afirmar, também, que, dessa forma, elas desconstroem e rompem as fronteiras de todo um modelo de inteligibilidade cultural, para trazer à luz aquilo que foi excluído e considerado inumano. Desta maneira, Winterson consegue fazer o que Judith Butler tem tanto cuidado em nos lembrar: que o ponto central da desconstrução não é o de simplesmente afirmar que tudo é discursivamente construído; a questão mais importante é considerar a força da “exclusão, do apagamento, do impedimento violento, da abjeção e do seu retorno subversivo dentro dos próprios termos da legitimidade discursiva”. As subjetividades e os corpos sexuados dessas freiras são materializados nas lacunas abertas pela desestabilização do próprio processo de reiteração de normas que legitimam identidades “normais” e fixas.¹²¹ Ao se vestir como mulher, Jordan se permite estabelecer uma nova relação com a narrativa das mulheres, e reconhece que elas se posicionam de uma maneira diferente diante dos discursos masculinos, enfocando as relações de umas com as outras em um claro intercâmbio lésbico, que torna o masculino obsoleto. Assim, não só o feminino é reconfigurado, visto que Jordan configura uma nova forma de masculinidade, o que, por sua vez, permite que ele seja incorporado à narrativa dominante da sua mãe.¹²²

Como já mencionei no primeiro capítulo, Judith Butler, no seu mais recente trabalho sobre gênero, *Undoing Gender* (2004), retoma a noção de performatividade para discutir de que forma as restrições normativas e restritivas que regem as nossas concepções de sexualidade e identidades de gênero podem, de fato, serem des-feitas. Butler direciona a atenção dessa vez para um aspecto ainda mais complexo do que simplesmente afirmar que gênero é um fazer, uma construção. “Fazer” gênero, afirma Butler, pode, em grande parte das vezes, significar se “des-fazer” (*become undone*). E esse processo se dá de forma positiva quando uma restrição normativa é des-feita, possibilitando a origem de novas formas de

¹²¹ Como aponta Butler, em uma perspectiva foucaultiana, as possibilidades de re-articulação estão presentes no próprio processo de reiteração de normas, que, por sua instabilidade, permite que aquilo que excede e escapa à norma seja materializado.

¹²² Da mesma forma que Villanelle termina se apropriando da narrativa de Henri. Ver Makinen, 97

subjetividades e identidades, ou de forma negativa, quando essas normas desfazem o sujeito e impedem quaisquer possibilidades de transformação e mudança.

Ao trazer de volta a discussão de gênero como um ato, um “fazer”, “uma atividade *performed* incessantemente, em parte, sem que se tenha consciência ou sem que a deseje”, Butler enfatiza que, por esta mesma razão, não se trata de um ato automático ou mecânico (p. 1). Muito pelo contrário, trata-se de uma “prática de improvisação” dentro de um espaço repleto de restrições. Um aspecto importante que Butler traz para a discussão é que o processo de se tornar um gênero está relacionado a todo o mecanismo de normalização social, que se localiza fora e além do sujeito, e ao desejo de reconhecimento e às (im)possibilidades de viabilidade e inteligibilidade social. Ao se referir à afirmação de Spinoza de que “todo ser humano busca persistir no seu próprio ser” e à subsequente afirmação de Hegel de que “o desejo é sempre o desejo de reconhecimento” (p. 31), Butler entende que persistir no próprio ser só é possível na medida em que podemos receber e oferecer reconhecimento:

Se não somos reconhecíveis, se não existem normas de reconhecimento pelas quais somos reconhecíveis, então, não é possível persistir no nosso próprio ser, e *não somos seres possíveis*; fomos impedidos da possibilidade.¹²³

Entretanto, um fato digno de nota é que as normas de reconhecimento não se tratam de dados culturais imutáveis que preexistem a nós; essas normas podem mudar, e com elas, tudo o que pode contar como reconhecidamente humano (p. 31). Assumindo uma perspectiva mais foucaultiana, Butler afirma que “as normas de reconhecimento funcionam para produzir e “desproduzir” (*deproduce*) a noção do humano (p. 32).

Mais adiante, Butler discorda de Foucault, quando este pensa o poder regulador como contendo certas características históricas abrangentes, agindo sobre gênero da mesma forma em que age sobre outros tipos de normas sociais e culturais. Para Butler, o aparato regulador que governa gênero é em si específico de gênero, visto que este “exige e institui um regime regulador e disciplinar próprio e distinto” (p. 41). Gênero não é simplesmente regulado a partir de forças externas. Melhor dizendo, não existe um gênero anterior a sua regulamentação e normalização. O sujeito gendrado surge a partir do próprio momento em que é sujeitado a uma norma. Nas palavras de Butler, “Não é a sujeição o processo pelo qual as regulações produzem gênero?” (p. 41). A norma determina a inteligibilidade, e permite que

¹²³ *Undoing Gender*, p. 31. Grifo meu.

certas práticas e configurações corporais sejam socialmente reconhecidas ou não, definindo parâmetros de legibilidade (p. 42).

Percebo, aqui, um diálogo interessante entre as idéias de Butler e a forma como Winterson constrói a personagem *Dog-Woman* desconstruindo a norma, e, assim, a própria instituição cultural que define e normaliza o “ser mulher”, a feminilidade e, é claro, a maternidade, em um espaço utópico e subversivo.

A *Dog-Woman* é um exemplo de como identidades excluídas e apagadas são materializadas, mesmo que como uma aberração da natureza, para o olhar do “centro”. Tanto ela como seu filho adotivo, Jordan, vieram ao mundo por outros meios que não da barriga de uma mulher. De fato, a *Dog-Woman* é casualmente libertada de uma garrafa por uma mulher, em uma espécie de nascimento lésbico; mais adiante, encontra Jordan nas margens do Tâmisa.

O romance é basicamente estruturado a partir das narrativas de Jordan e da Dog-Woman. E, como já ressaltei anteriormente, as narrativas se passam no século XVII, o período do nascimento da modernidade européia, em que a ciência empírica se firmava e a natureza parecia cada vez mais passível de ser categorizada e controlada pela razão humana; um período marcado pela descoberta de novas culturas e do exótico, e pelo confronto com diferenças. É exatamente nesse contexto histórico que Winterson, através de narrativas que traçam a busca incessante e infindável do sujeito por suas possíveis identidades, traz à luz as inconsistências por trás da noção de uma identidade fixa, unitária e estável. E no intertexto entre história, ficção e narrativas pedagógicas da cultura, como os contos de fadas, as narrativas que se constroem ressaltam as histórias não contadas, as viagens escondidas. A subversão dos modelos culturais de gênero se dá logo de início pela escolha das frutas que demarcam a narrativa de cada um/a: uma banana, tradicionalmente associada a um objeto fálico, anuncia a fala da *Dog Woman*; e um abacaxi, a de Jordan. Obviamente, o uso transgressor desses ícones culturais revela a própria fluidez subversiva dos corpos das personagens.

Um dos temas recorrentes do romance é o questionamento da realidade da matéria e da realidade dos “fatos” relembrados pela memória. Nessa conexão, Jordan cria uma história, possivelmente “verdadeira” – um mito de origem – para explicar o nascimento de sua mãe:

Acredito que ela deve ter sido encontrada bem antes de ter me encontrado. Imagino-a nas margens, em uma garrafa, a garrafa é azul-cobalto com uma tampa de cera enrolada em um pedaço de pano. Uma mulher passa e escuta

barulhos vindo da garrafa, apanha sua faca e abre o fecho e minha mãe sai, crescendo como um gênio, ficando cada vez maior e maior e finalmente se solidificando nas suas próprias proporções (p. 79)¹²⁴.

A *Dog-Woman* não possui um nome, ou, se já possuiu, esqueceu (p. 11), ou seja, ela resiste a qualquer marca identitária imposta de fora. É chamada assim por causa dos vários cachorros que cria e a acompanham. Seu corpo monstruoso faz dela uma mulher incomum, ou, talvez, uma não-mulher, no sentido usual da palavra, ou, de fato, uma paródia da feminilidade normativa. A forma como experiencia sua sexualidade faz com que não se qualifique como uma mulher ou como um ser humano. Pretendo, então, fazer um paralelo entre as teorizações de Butler sobre como a categoria “humano” é socialmente construída de modo a incluir alguns/as e excluir outros/as, para analisar como a *Dog-Woman* representa uma paródia da feminilidade normativa de tal maneira a abrir espaços alternativos e críticos em que as restrições normativas podem ser des-feitas e o “humano” pode ser diferentemente produzido e vivido.

Alguns processos corporais, supostamente naturais, são impossíveis para ela: “teria gostado de colocar uma criança para fora de seu corpo”, mas para tanto precisaria de um homem, e acredita que não exista “algum que seja páreo para ela” (*id.ibid.*). Como a antropóloga cultural Mary Douglas ressalta, o corpo material é sempre percebido a partir de um ponto de vista cultural determinante. Nesse sentido, o corpo é sempre uma conjunção de sua materialidade (carne e osso) e as construções simbólicas do corpo em uma cultura específica. Nas suas palavras, “o corpo social [o corpo simbólico] impõe restrições à forma como o corpo físico é percebido”¹²⁵. Portanto, sendo um exemplo de como a exclusão se materializa, a *Dog-Woman* não poderia ser interpretada de outra forma pelas pessoas “regulares” a não ser como uma “aberração” da natureza. Seu corpo imenso, de proporções inimagináveis está simbolicamente relacionado ao processo de hibridação da cereja (*sexing the cherry*), que Jordan tenta fazer, seguindo a moda da época. A prática é condenada pela Igreja como antinatural; a *Dog-Woman*, por sua vez, representa a natureza em todo o seu excesso e “descontrole”. Sua relação com os puritanos é violenta, e costuma arrancar seus olhos e dentes e guardá-los em um saco. Curiosamente, o processo de hibridação da cereja é condenado pela própria *Dog-Woman*, que, chocada, pergunta a Jordan: “Qual o sexo desse monstro que você está fazendo?” (p. 79). Ele assegura que a árvore será fêmea, ao que ela

¹²⁴ “I think she may have been found herself, long before she found me. I imagine her on the bank, in a bottle, the bottle is cobalt blue with a wax stopper wrapped over a piece of rag. A woman coming by hears noises from the bottle, and taking her knife she cuts open the seal and my mother comes thickening out like a genie from a jar, growing bigger and bigger and finally solidifying into her own proportions.”

¹²⁵ Douglas, 1970, p.65.

retruca: “tais coisas não possuem gênero e são uma confusão para elas mesmas” (p. 79). Aqui, Winterson claramente joga com os limites tênuos entre natureza e cultura e aponta para o fato de que, apesar de ser considerada tão antinatural, a Dog-Woman, enquanto uma aberração ininteligível, é tanto uma construção de um sistema simbólico culturalmente determinado, que a transforma em um monstro, quanto o enxerto da cereja representa a ciência (re)construindo a natureza, na intenção de aperfeiçoá-la, e, assim, tornando-a antinatural.¹²⁶ Em outras palavras, poderíamos dizer que a *Dog-Woman* desconstrói o corpo feminino “natural” e culturalmente legível, assim como o processo de hibridação da cereja oferece uma excelente metáfora de uma alternativa à reprodução heterossexual, que desafia os binários e traz como resultado o “excesso”, aquilo que vai além da prática procriativa heterossexual, e introduz novas possibilidades e opções. Além disso, a reação conservadora da *Dog-Woman* às inovações da ciência, o seu apoio ao Rei Charles e até sua defesa de um sistema monárquico despótico, sua postura radical contra os puritanos e Cromwell,¹²⁷ parece-me uma forma encontrada por Winterson de chamar a atenção para a contradição entre “Mulher” e “mulheres” de que fala Teresa de Lauretis, e que menciono no primeiro capítulo. Melhor dizendo, a *Dog-Woman* encontra-se numa posição claramente contraditória entre uma figura discursiva construída de acordo com a lógica do desejo masculino – a lógica dominante da organização social (a cereja?) – e a contra-lógica de uma mulher que se reinventa (a cereja híbrida?), subvertendo valores e modelos de gênero tradicionais, construindo também novas práticas discursivas e sociais¹²⁸. Ou seja, Winterson deixa claro que a transgressão a modelos conservadores de comportamento social e sexual não acontece sem que haja lutas e contradições. Portanto, a narrativa aqui se constitui em um dos espaços mais importantes onde se pode negociar essa contradição entre uma identidade naturalizada e identidades múltiplas e situacionais, que permite um remapeamento feminista, como aponta Laura Doan (1994), da ordem social e cultural.¹²⁹

Então, já que as suas expressões corporais a transformam em um fracasso social, a *Dog-Woman* é provavelmente, e, ironicamente, interpretada como menos natural do que a

¹²⁶ A diferença é que o artificial produzido pela ciência representa, sobretudo no século XVII, o aperfeiçoamento da natureza e não a criação de uma aberração.

¹²⁷ O que faz com que alguns/as críticos/as interpretem isso como um enfraquecimento do seu potencial transgressor e passem a ver a Dog-Woman como uma força conservadora. Uma posição de que discordo totalmente.

¹²⁸ Balsamo (1999) cita vários/as teóricos/as, como Susan Suleiman, Mary Douglas e Thomas Laqueur, que ressaltam as maneiras em que o corpo é fundamentalmente uma construção discursiva simbólica, à parte da “entidade de carne e osso”. Nosso acesso ao corpo nunca é imediato ou inocente; apenas o conhecemos por meio das formas em que é representado/interpretado, seja através de meios visuais, verbais, ficcionais, históricos ou especulativos (Suleiman, apud. Balsamo, p.23).

¹²⁹ Makinen, 2005, p.92.

cereja geneticamente modificada. Ela é dotada de uma força física que não condiz com o corpo feminino naturalizado pela cultura patriarcal. Quando ainda criança, estrangulou seu próprio pai porque este queria vendê-la para ser exibida em um circo (p. 107). Esse episódio em particular deixa evidente como a *Dog-Woman* possui um corpo ilegível dentro das normas que materializam os corpos como “masculinos” ou “femininos” – jamais algo de intermédio ou diferente desses modelos. Assim, ela só existe enquanto um ser exótico, para ser observado com espanto, como o abacaxi que Jordan e Tradescant trazem de suas viagens pelo Novo Mundo. Em uma outra ocasião, lança um elefante para os céus, sobre o que ela comenta, refletindo acerca da relatividade das aparências:

É uma responsabilidade para uma mulher ter jogado um elefante aos céus. O que isso diz sobre o meu tamanho não sei, porque um elefante parece grande, mas como posso saber o quanto pesa? Um balão parece grande e não pesa nada (p. 25)¹³⁰.

Ela própria também é consciente de sua diferença e feiúra, e se descreve assim:

Meu nariz é achatado, minhas sobrancelhas são cheias. Tenho apenas poucos dentes, não muito apresentáveis por serem pretos e quebrados. Tive catapora quando pequena e as cavidades no meu rosto são casas para as pulgas (p. 24)¹³¹.

Claramente, trata-se de uma mulher em excesso, que não apenas excede, mas ironiza os modelos de feminilidade inteligíveis e aceitáveis. É um corpo grotesco, por excelência. Um corpo que ignora as fronteiras com o restante do mundo animal (as pulgas vivem nas crateras de seu rosto). Um corpo sem margens, constantemente se transformando; um corpo que se confunde com seus excrementos e orifícios; Um corpo inacabado. Sua sexualidade é, da mesma forma, desproporcional e, na maioria das vezes, inadequada para os homens que costuma encontrar.¹³²

¹³⁰ “It is a responsibility for a woman to have forced an elephant into the sky. What it says of my size I cannot tell, for an elephant looks big, but how am I to know what it weighs? A balloon looks big and weighs nothing”.

¹³¹ “My nose is flat, my eyebrows are heavy. I have only a few teeth and those are poor show, being black and broken. I had smallpox when I was a girl and the caves in my face are home enough for fleas.”

¹³² I did mate with a man, but I cannot say that I felt anything at all, though I had him jammed up to the hilt. As for him, spread on top of me with his face buried beneath my breasts, he complained that he could not find the sides of my cunt and felt like a tadpole in a pot [...] I saw that I had pulled him in, balls and everything. He was stuck. [...] My friends came in with her sisters, and with the aid of a crowbar they prised him out... ‘Madam,’ he said, ‘I am sorry, I beg your pardon but I cannot.’ ... ‘Cannot. I cannot take that orange in my mouth. It will not fit. Neither can I run my tongue over it. You are too big madam.’ [...] When he had gone I squatted backwards

Através da aberração corporal e excesso sexual da Dog-Woman, Winterson cria um espaço virtualmente lésbico, no qual a feminilidade é abundante e fora do controle masculino. A feiúra e o grotesco se constituem aqui como o poder subversivo da mulher e sua falta de origem – seu “nascimento” é tão fora das convenções quanto a hibridação da cereja - a aproxima, como nos lembra Lisa Moore, do *Ciborgue* de Donna Haraway, menos preocupado/a com origens do que com a sobrevivência. A *Dog-Woman*, poderia dizer, é uma força que sobrevive em um mundo em que não “existe”; em um mundo que enxerga por meio de um foco diferente, visto que não percebe nem sente as coisas como as pessoas comuns. Um certo dia, encontra um homem que a pede para tocar em seu pênis: “toque-o e ele crescerá”. De fato, cresceu, mas para ela, parecia mais um pepino. Ela simplesmente não consegue entender por que o homem desmaia de prazer toda vez que ela toca em seu órgão. E quando o homem pediu-lhe para colocá-lo na boca, ela não hesitou em mastigá-lo, como se fosse “algo delicioso para comer”.¹³³ E repugnada com aquilo em sua boca, cospe o que não havia comido e joga para os seus cachorros (p. 41).

Contrariamente, também, a alguns/as críticos/as que entendem passagens como a citada acima como uma espécie de humor sexista às avessas, no meu modo de ver fica evidente que a Dog-Woman carece dos instrumentos ou do “conhecimento” para viver de acordo com as regras masculinas, e acredito que Winterson usa isso como uma maneira, mais uma vez, de ressaltar, por meio da hipérbole e do cômico, a artificialidade de certas formas de comportamento que assimilamos como naturais e inquestionáveis. Tudo nela deve ser tratado em termos outros que não os estabelecidos pela cultura patriarcal dominante. Em todo o seu excesso, ela exige uma outra linguagem para se expressar e para ser representada, e um mundo com valores diferentes para viver, sem que seja considerada uma aberração. Dentre as personagens de Winterson, a *Dog-Woman* pode ser considerada aquela que melhor simboliza a materialização da diferença. Mais do que ninguém, ela é o ser abjeto, impensável, inumano. A forma como ela experiencia seu corpo e sua sexualidade; a forma como seu gênero se constrói de maneira a não qualificá-la como uma mulher, dentro dos padrões patriarcais, sugere a necessidade de novas formas de se pensar e de representar o corpo e suas identidades. Tudo nela é fora de proporção e inconsistente com o que seria culturalmente reconhecível e admissível como uma mulher, ou até mesmo como um ser-humano. Como

on a pillow and parted my bush of hair to see what it was that confounded him so. It seemed all in proportion to me. These gentlemen are very timid. (p.107)

¹³³ she takes it literally: swallows it up and bites it off. Disgusted by the “leathery thing filling up [her] mouth,” she spits out what she did not eat and throws it to one of her dogs” (41).

Michel Foucault aponta em *A História da Sexualidade*, o corpo é socialmente controlado através de uma série de práticas discursivas que estabelecem práticas corporais e marcadores de identidade aceitáveis e reconhecíveis. A “histerização” e a “medicalização” do corpo feminino são exemplos de como o “biopoder” científico, por meio do uso de práticas discursivas específicas, tem sido capaz de reificar e normalizar o corpo feminino. Os efeitos de verdade imprimidos ao corpo humano, que esses aparatos e tecnologias criam, institucionalizam e naturalizam tornam-se parte de um poderoso aparato de controle.¹³⁴ Dessa forma, em um sentido significativamente foucaultiano, a *Dog-Woman* possui um corpo completamente fora de controle. Ela se constitui, assim, em todo o seu excesso, um espaço visível de transgressão contra os limites da ordem social e das normas que estabelecem os gêneros.

Como Butler (2004) observa, “gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas também pode ser o aparato pelo qual esses mesmos termos são desconstruídos e denaturalizados” (p. 42). Ao transgredir as expressões normativas de gênero, a *Dog-Woman* de fato desestabiliza o poder da norma e desmonta o binário masculino/feminino, homem/mulher, macho/fêmea (p. 43). Nesse caso, gênero não é uma norma, mas a própria ruptura dessa norma. E o seu corpo representa um espaço utópico – o espaço que não existe, que não é legível - onde os corpos são reconfigurados.

Parece-me que ficamos com algumas perguntas instigantes sem resposta: podemos dizer que a *Dog-Woman* é um gênero, apesar de tudo? Podemos dizer que ela possui uma sexualidade? Obviamente, não vou sequer tentar responder a essas perguntas. Entretanto, pode ser um pouco esclarecedor se formos um pouco mais além e nos perguntarmos como Butler:

...será que o “eu” que deveria estar carregando seu gênero é desfeito por ser um gênero, que gênero está sempre vindo de uma fonte que está em outro lugar e direcionado a algo além de mim, constituído em uma socialidade da qual não sou totalmente a autora? (p. 16)¹³⁵.

¹³⁴ Ver também Balsamo, 1999, p.21

¹³⁵ “...does it turn out that the “I” who ought to be bearing its gender is undone by being a gender, that gender is always coming from a source that is elsewhere and directed toward something that is beyond me, constituted in a sociality I do not fully author?”

Na perspectiva de Butler, quando afirmamos “possuir” uma sexualidade, esta sexualidade já se encontra posta para chamarmos de “nossa”. Então, se a sexualidade é “investida e animada” a partir de fora, quando eu afirmo tê-la, eu sou “despossuída” e “desfeita” por essa mesma afirmação (p. 16). Poderíamos concluir, assim, que se a *Dog-Woman* não se reconhece e não é reconhecida enquanto uma mulher e se ela não possui uma sexualidade “regular”, ela, de fato, expõe como essas categorias são, na verdade, historicamente e culturalmente desenhadas e definidas, e que funcionam através da exclusão. Ao permitir que o excluído conte a sua história, acredito que Winterson coloca em movimento uma possível rearticulação desses modelos cristalizados; ao narrar sua história, a *Dog-Woman* enfraquece o poder que opera através das normas restritivas. Ela se des-faz, mas de uma forma positiva.

Fazendo um paralelo com o que comentei brevemente acerca da teoria de Butler sobre performatividade e a materialização do corpo sexuado, acredito que podemos concluir que a ficção de Winterson é um exemplo de como, através de um uso diferente da mesma linguagem que opera uma série de exclusões e apagamentos, outras realidades, outros mundos possíveis, que emergem das fissuras nos discursos legitimados, podem criar diferentes espaços discursivos que representam, legitimam e “materializam” as diferenças.

No que diz respeito à discussão inicial sobre a insuficiência do conceito tradicional de utopia para dar conta do utopismo feminista contemporâneo, gostaria de fazer as seguintes observações: o texto de Winterson não impõe nenhuma “verdade” intrínseca ou extrínseca à narrativa; não cria um modelo perfeito de sociedade que corrija as imperfeições da nossa; questiona, através da ironia e da paródia, as supostas verdades e normas que materializam corpos e identidades “normais”; desorganiza o fluxo do tempo e do espaço, privilegiando a ambigüidade e a incerteza; entende o corpo como um texto cultural, que pode, portanto, reescrever as narrativas de sua própria construção.

Assim sendo, como bem coloca Sargisson (1996), o utopismo feminista – representado aqui por *Sexing the Cherry* – não busca nem deseja a perfeição, mas sim o “dinamismo e o processo infinito”. A utopia, para muitos, como também menciono no início, traz consigo o fim da política e de qualquer possibilidade de transformação, que está implícita na própria idéia de perfeição. Sargisson sugere que isso só pode ser entendido nos termos de uma “economia masculina de relação social”, e sugere, ainda, “que o perfeito presente da morte, que é a utopia programática, seja rejeitado em favor de uma visão mais aberta, difícil e escorregadia, que o feminismo contemporâneo representa” (*ibid.*, p. 230).

IV. CORPOS SEM CORPOS EM *THE POWERBOOK*

Baseada no pressuposto de que os textos literários constituem-se em espaços onde as novas tecnologias podem ser resignificadas, repensadas e problematizadas em termos sócio-culturais, analiso aqui como Jeanette Winterson, em *The Powerbook* (2000), utiliza a narrativa como um meio de encenar a tensão entre (ciber)leitor/a e (ciber)autor/a e entre corpos “reais” e corpos “virtuais”/ciborgues/pós-humanos, que interagem através de imagens eletrônicas, em um universo cibernético que desestabiliza as fundações ontológicas do que conta como humano, enfatizando, assim, a ansiedade gerada pela dissolução não só da materialidade dos corpos e de suas fronteiras físicas, como de suas marcas de gênero. Conseqüentemente, segue-se a essa discussão, as formas em que as subjetividades e identidades são (des)(re)construídas no universo fluido do ciberespaço, onde o corpo não mais as garante ou as contém.

4.1 A pós-modernidade e a questão da autoria

Será que nos chamados tempos pós-modernos em que vivemos podemos falar em autor/a? Será que de fato existe uma subjetividade real por trás de um texto, que lhe possa garantir alguma coerência estrutural e/ou de significados? Essas questões, inevitavelmente, nos levam a repensar da mesma forma o papel do leitor/a – é possível falarmos em um leitor/a independente, capaz de estabelecer uma relação dialógica única e coerente com o texto literário?

A analogia entre autor/a e Deus é um tema ontológico clássico na teoria e na filosofia da literatura. O poeta inglês, Sir Philip Sidney, em sua “The Defence of Poesy”¹³⁶, de 1595, defendia uma idéia que, na verdade, era lugar-comum na Renascença – a de que o poeta, o sujeito que conhece, o demiurgo – com uma função quase divina – cria um mundo outro, “uma outra natureza”. Assim, Sidney situava o mundo ficcional como um heterocosmo, um universo similar, e, por isso mesmo, diferente do real. Apesar da noção da criação de um heterocosmo, ainda se concebia um mundo real que seria refletido no espelho mimético da literatura.

Desde a exaltação romântica da originalidade e do gênio do poeta/autor, cuja mente não só refletia, mas transformava o mundo em seu redor, passando pela pretensão realista de registrar o mundo e as relações humanas tal como se apresentam na realidade, chegamos ao dilema epistemológico modernista, como coloca Dick Higgins, citado por Brian McHale, “Como posso interpretar esse mundo do qual faço parte? E quem sou eu nele?” (McHALE, p. 9). Outras interrogações levantadas pelo modernismo são: “O que existe para ser conhecido?”; “Quem pode conhecê-lo?” “De que forma podemos conhecê-lo, e com que grau de certeza?” [...] “Como o objeto do conhecimento se transforma à medida que passa de condecorador/a para condecorador/a?”; “Quais os limites do que podemos conhecer?” (id.ibid). Mesmo inaugurando uma relação mais conflituosa com as possibilidades de se apreender e representar o real, o modernismo ainda acreditava na existência do referente – de um real passível de ser representado, muito embora ele exigisse novas formas e novas estratégias de representação.

Quando chegamos ao que chamamos hoje de ficção pós-moderna, observamos que os questionamentos vão além dos limites epistemológicos da representação, diante da impossibilidade de se apreender o real. A arte pós-moderna, segundo Fredric Jameson (1991),

¹³⁶ Ver *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 1, 5th edition, p.504-525.

como já mencionamos no primeiro capítulo, não vislumbra um fim para o processo de mudança; daí seu interesse em rupturas, em eventos passageiros; em variações em vez de fixidez. A ficção pós-moderna não trabalha mais com uma linguagem transparente, mimética, que reflete o real; a “realidade” já foi em si encapsulada por imagens culturais que ocuparam o lugar da “natureza” – um fenômeno que Jameson chama de “aculturação do real”. Portanto, com a dissolução do referente, a interrogação dominante da ficção pós-moderna, como aponta Mc Hale, é ontológica: “Que mundo é esse?” “O que pode ser feito nele?” “Quais dos meus ‘eus’ pode fazê-lo?”. Ainda segundo McHale, outras questões características do pós-modernismo residem tanto na ontologia do texto literário em si como na ontologia do mundo que ele projeta: “O que é um mundo?”, “Que tipos de mundo existem, como são constituídos, e como diferem entre si?”, “O que acontece quando diferentes tipos de mundo são confrontados, ou quando os limites entre mundos são violados?”, “Qual o modo de existência de um texto, e qual o modo de existência do mundo (ou mundos) que ele projeta?”, “Como é estruturado um mundo projetado?” (p. 10).

Na carência de um mundo palpável e de uma linguagem que possa lhe servir de espelho, a ficção pós-moderna se vale dessa instabilidade ontológica e do caráter irrecuperável da experiência vivida para descrever outros mundos, outros universos que não aquele(s) no qual acreditamos que vivemos. Isso não implica necessariamente, como aponta McHale, uma tentativa de encontrar bases explicativas para o nosso mundo, mas além, obviamente, do próprio heterocosmo que é a ficção em si, implica a invenção não só de universos possíveis e inteligíveis, como também de universos impossíveis e ininteligíveis.

Por que não dizer que a ficção pós-moderna tenta explorar discursivamente os impasses epistemológicos do modernismo, muitas vezes, articulando a própria impossibilidade de um sujeito-autor/a-leitor/a detentor/a de um ponto de vista fixo e coerente?

Em *The Powerbook*¹³⁷ (2000), Winterson desloca tanto a figura autoral quanto a do/a leitor/a dos lugares pré-definidos de criador/a e de intérprete. Ao multiplicar as vozes da/o suposto/a autor/a das várias micronarrativas que compõem o livro, torna mais complexa ainda a função não só do/a leitor/a-personagem como a do/a leitor/a “real”, que passa a ocupar uma série de posições subjetivas provisórias e instáveis. Além disso, articula através da narrativa a tensão entre os corpos materiais que existem fora da tela do computador e os corpos virtuais

¹³⁷ O título do livro, *The. Powerbook*, tanto pode se referir, de uma forma mais óbvia, ao novo formato do livro eletrônico e o meio através do qual é veiculado, o powerbook (laptop), (“power”= energia=electricidade), como à desconstrução de um poder centralizador (o autor onisciente), ou, ainda, ao poder investido no/a (ciber)autor/a e no/a (ciber)leitor de se reinventarem continuamente, ao longo das narrativas.

ou “descorporificados”, simulacros ciberneticos, que criam um espaço próprio dentro da tela (HAYLES, p. 20).

4.2 Interação no ciberespaço: ciberautor/a e ciberleitor/a

Ao abrirmos o livro, antes mesmo da folha de rosto e informações sobre a autora, Jeanette Winterson, deparamo-nos de imediato com um *powerbook* aberto¹³⁸, exibindo na tela a frase que norteia as histórias, “Liberdade por apenas uma noite”¹³⁹. Em vez de um índice propriamente, temos um “menu”, em que os segmentos narrativos ora recebem títulos relativos à temática explorada, ora são identificados por toda uma terminologia de comandos operativos e interativos de um computador, a sua maioria em letras maiúsculas: “OPEN HARD DRIVE”, “NEW DOCUMENT”, “SEARCH”, “VIEW”, “VIEW AS ICON”, “EMPTY TRASH”, “SPECIAL”, “HELP”, “SHOW BALLOONS”, “CHOOSEN”, “QUIT”, “REALLY QUIT”, “RESTART”, “SAVE”.

The Powerbook, na verdade, encena narrativas produzidas no ciberespaço – essa espécie de “hiperterminal planetário onde toda informação circula” (Nicola, 156) – e que nascem a partir de uma relação virtual entre autor/a e leitor/a. De fato, a/s narrativa/s materializam a desmaterialização da informação, ilustrando e problematizando, mesmo que, muitas vezes, não explicitamente, algumas implicações das novas tecnologias no relacionamento interpessoal e na (des)construção/articulação de identidades.

Como alguns teóricos já destacaram (Derrida, Foucault, Butler, Hall) as identidades são produzidas dentro, e não fora, da representação, em uma intersecção contínua com a história, a cultura e a linguagem, através de um processo de “tornar-se” e não de “ser”. Como afirma Stuart Hall (1996), as identidades surgem da “narrativização do *self*”, o que aponta para a natureza ficcional desse processo. Ainda mais, as identidades são construídas através da diferença e não fora dela. E esse fato, como ressalta Hall, revela que é apenas através da relação com aquele/aquilo que não é, com o Outro – o que Derrida e Butler chamam de “exterior constitutivo” – que qualquer idéia de identidade pode ser construída.¹⁴⁰ Evidentemente, a relação com as novas tecnologias cibernéticas e espaços virtuais proporciona diversos pontos de intersecção por onde se (des)construir possíveis identidades/identificações. É pertinente, assim, observar como Winterson tece narrativas que articulam a fragilidade das nossas construções do real, e, através da cibernética, metaforiza a ansiedade que emerge quando as fronteiras físicas dos corpos são rompidas – o humano é

¹³⁸ Observação pertinente à edição da Vintage, Londres, 2000.

¹³⁹ Freedom for just one night.

¹⁴⁰ Hall, Stuart (1996). “Who needs identity?” in *Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall & Paul du Gay, eds. London: Sage. p. 4-5.

transformado em um “pós-humano descorporificado” – e suas identidades, consequentemente, passam a se constituir, provisoriamente, através das narrativas.

Winterson pensou *The Powerbook* como uma ficção do século XXI, que narra uma história simples de uma maneira complexa, em uma realidade multidimensional, onde passado, presente e futuro se entrecruzam. Basicamente, o livro trata de Ali, um/a escritor/a que escreve por encomenda histórias que permitem às pessoas serem as heroínas de suas próprias vidas. O único risco é entrar na história como você mesma e sair como outra pessoa. E esse risco é uma prerrogativa que o/a leitor/a personagem compartilha com o/a próprio/a autor/a. Situado em Londres, Paris, Capri e no ciberespaço, *The Powerbook*, é um livro que se re-inventa ao longo das narrativas, à medida que o nosso passado literário também é reinventado pelas novas versões de contos de fadas, Dante, Malory e mitos contemporâneos. Todas as narrativas funcionam, como diz a própria Winterson, na intersecção entre o real e o imaginado.¹⁴¹

Logo no início, temos a impressão de que o foco narrativo está centrado em Ali, um/a escritor/a que conta histórias por encomenda, e que se auto-denomina um/a estilista da linguagem – “a language costumier”. Na verdade, Ali estiliza não só a linguagem, mas através dela, as identidades de seus/suas clientes e a sua própria. Em nenhum momento, coloca-se como sujeito criador, onisciente, imbuído de poder pela manipulação da linguagem. Numa perspectiva bem foucaultiana, Ali é tão produto de suas narrativas, como as pessoas que o/a procuram, buscando a liberdade por uma noite – a liberdade de se transformarem em outras pessoas. Uma transformação que se dá no ciberespaço, sem contato físico ou visual:

Noite. As ferramentas de busca estão paradas.

Continuo lançando histórias, como uma mensagem numa garrafa, com a esperança de que você as leia, e me responda.

Você não responde.

Avisei-lhe que a história poderia se transformar nas minhas mãos. Esqueci que o/a contador/a de histórias se transforma também. Eu estava nas suas mãos. (p. 83)¹⁴²

¹⁴¹ Ver www.jeanettewinterson.com/the.powerbook

¹⁴² “Night. The search engines are quiet.

I keep throwing the stories overboard, like a message in a bottle, hoping you'll read them, hoping you'll respond.

You don't respond.

I warned you that the story might change under my hands. I forgot that the storyteller changes too. I was under your hands.”

O livro que se materializa em nossas mãos, leitores/as reais, parece, muito mais, uma transcrição da interação entre Ali e seus/suas clientes e do processo de construção das diversas micronarrativas, as quais, vale lembrar, podem ser interrompidas, sofrer alterações, ou ser até completamente eliminadas, se não agradarem a/o cliente/leitor/a/personagem, quase que nos moldes de um hipertexto construtivo¹⁴³ e/ou de uma hiperficação.¹⁴⁴ O/a leitor/a-personagem passa a ter o poder de interferir no desenrolar de “sua” história, e, dessa forma, Winterson confunde, minimiza e desestabiliza a relação tradicionalmente hierárquica entre autor/a e leitor/a.

Ao final de uma das histórias, Ali, o/a escritor/a sem corpo – o próprio simulacro da função do autor, para usar o termo de Foucault – que se materializa apenas através de suas palavras na tela do computador, recebe uma mensagem de um/a cliente insatisfeito/a com o rumo de “sua” narrativa. Ao que Ali rebate alegando que, uma vez que começa uma história, esta pode seguir caminhos imprevisíveis (p. 26), negando mais uma vez a figura do autor-demiurgo, que julga ter pleno controle sobre a sua criação. A partir daí se segue um diálogo inusitado entre “escritor/a-personagem” e “leitor/a-personagem”, em que trocam críticas, sugestões e novas idéias para uma nova narrativa. Entretanto, mesmo esse contato, que, supostamente, ocorre em um intervalo entre uma história e outra, está totalmente imbricado no universo virtual e ficcional, e não há mais como definir ou identificar uma realidade original; assim como também não existe um centro, muito menos um sujeito unitário que possa ser representado na sua unicidade e totalidade:

Você perguntou, Quem é você?”
 “Me chame de Ali”.
 “Esse é seu nome verdadeiro?”
 “Verdadeiro o suficiente”.
 “Homem ou mulher?”
 “Importa?”
 “É uma coordenada.”

¹⁴³ Com respeito à suposta liberdade do/a leitor/a interativo/a , é importante lembrarmo-nos de que a rede também apresenta limitações, que, por sua vez, limitam e delimitam, mesmo em um espaço vastíssimo como a Internet, as possíveis escolhas desse/a leitor/a. Assim, Michael Joyce distingue entre dois tipos de hipertexto, o *exploratório*, que exige da audiência a capacidade de organizar de forma coerente e sistemática as informações obtidas na rede; e o *construtivo*, que exige do/a leitor/a “capacidade de ação”, para “criar, modificar e recuperar encontros particulares no contexto de um sistema de conhecimentos em expansão” (Joyce, 1995, apud. Bellei (2002), p. 76).

¹⁴⁴ A hiperficação, no meio eletrônico de fato, caracteriza-se pela abertura que oferece ao/à leitor/a de entrar e circular no texto por diversas portas e de diversas formas, trilhando uma infinidade de enredos possíveis. Torna-se impossível reduzir uma hiperficação a um enredo básico dentre os vários possíveis. (ver Bellei, p.115). Aqui sugiro que Winterson apenas simula a construção constante de uma hiperficação, sem começo, meio ou fim, em que o/a autor/a, mais do que nunca, escreve em função de, e em conjunção com, o/a leitor/a.

“Esse é um mundo virtual.”
 “OK, OK - mas só pra constar - homem ou mulher?”
 “Pergunte à Princesa.”
 “Aquilo era apenas uma história.”
 “Isso é apenas uma história.”
 “Que eu chamo de uma história verdadeira.”
 “Como você pode saber?”
 “Eu sei, porque faço parte dela.”
 “Estamos juntos/as nela agora.”
 Houve uma pausa - então digitei, “vamos começar. Que cor de cabelo você quer?”
 “Vermelho. Sempre quis cabelos vermelhos.”
 [...]
 “O que devo vestir?”
 “Você escolhe. Combat ou Prada?”
 “Quanto posso gastar em roupas?”
 “Que tal \$1000?”
 “Todo o guarda-roupa ou só uma roupa?”
 “Você está preso/a a um orçamento?”
 “Você é o/a escritor/a.”
 “É a sua história.”

E, por fim, o golpe final na instituição clássico-romântico-realista do/a autor/a:

“O que aconteceu com o/a autor/a onisciente?”
 “Virou interativo/a” (p. 26-27)¹⁴⁵.

Interessante observar como o/a leitor/a, habituado/a ao modelo de leitura convencional, ainda se prende a determinados conceitos tão arraigados como o de autor onisciente e resiste a entrar no jogo da interatividade. Aceito o jogo, toda e qualquer relação estável entre autor/a e leitor/a é subvertida e ambos/as são autorizados/as e desautorizados/as ao longo do processo. Winterson cria, assim, um universo hipertextual em que o/a leitor/a tem toda a liberdade de se inventar e se re-inventar infinitamente. A exemplo de vários escritores inovadores e transgressores como Sterne, W. Faulkner, James Joyce, Borges, Calvino, Winterson instaura uma nova modalidade textual dentro do tradicional texto impresso; transforma seu/sua leitor/a personagem em leitor/a interativo/a – o que chamaria de ciberleitor/a - na medida que este/a é interpelado/a diretamente pelo/a autor/a e convidado/a a

¹⁴⁵ “You Said, ‘Who are you?’/Call me Ali./Is that your real name?/Real enough./Male or female?/Does it matter?/It’s a co-ordinate./This is a virtual world./OK, OK—but just for the record—male or female?/Ask the Princess./That was just a story/This is just a story/I call this a true story/How do you know?/I know because I’m in it/ We’re in it together now./ There was a pause – then I tapped out, ‘Let’s start. What colour hair do you want?/ Red. I’ve always wanted red hair./the same colour as your tulip?/Look what happened to that/Don’t panic. This is a different disguise/So what shall I wear?/It’s up to you. Combat or Prada?/How much can you spend on clothes?/How about \$ 1000?/My whole wardrobe or just one outfit?/Are you doing this story on a budget?/You’re the writer./It’s your story/What happened to the omniscient author?/Gone interactive.”

tomar parte ativa no processo narrativo, autorizando inclusões e exclusões, e efetuando toda sorte de escolhas.

Na teoria da informática, interatividade é “a comunicação recíproca entre o usuário [sic] de um sistema de computadores e a máquina, por intermédio de um terminal dotado de um monitor de vídeo”¹⁴⁶. Inseridos/as nesse sistema de relações informáticas, autor/a e leitor/a constituem-se não apenas enquanto terminais virtuais, invisíveis, como também enquanto indivíduos cujas identidades são produzidas a partir de estímulos mútuos dentro desse novo modo de comunicação¹⁴⁷. Poderíamos até dizer que a interação que se dá entre autor/a e leitor/a trata-se tanto de uma relação interpessoal, visto que há troca de informações, como também de uma reinvenção dessa interpessoalidade, já que essas “pessoas” não correspondem a indivíduos “reais” fora do ciberespaço. Como aponta Anne Balsamo (1999), viajar por diversos cibermundos virtuais, como é o caso das narrativas de *The Powerbook*, torna sem sentido a questão sobre a realidade de quem, ou qual realidade está sendo representada no ciberespaço. A pergunta mais adequada seria qual realidade está sendo criada e como ela se articula com as tecnologias, corpos e narrativas (*ibid.* p. 14-15). De fato a simulação de um/a narrador/a que conta histórias por e-mail enfatiza, não a presença, mas a ausência de um real ou de um referente.¹⁴⁸ A simulação em *The Powerbook* obedece, em grande parte, à lógica da simulação como conceituada por Jean Baudrillard, ou seja, trata-se da criação de modelos de realidade completamente desconectados de uma origem e dissociados de qualquer realidade. É a construção do que Baudrillard chama de uma *hiperrealidade*, em que “o território não mais precede o mapa, nem sobrevive a ele. Conseqüentemente, é o mapa que precede o território”.¹⁴⁹ As personagens circulam, então, em uma rede, cujas intersecções estão em contínua expansão, em um espaço hiperreal, onde não existem coordenadas definidas, e o sujeito se perde num movimento incessante através de uma infinidade de canais e “links”. O sujeito já não possui mais uma única direção a escolher, segue um movimento espiralado, cada vez mais divorciado de um remoto referente. E assim, a relação entre autor/a e leitor/a é problematizada, gerando uma espécie de angústia da incerteza, e seus papéis tornam-se permeáveis e intercambiáveis; o autor/a é tão leitor/a quanto o /a leitor/a é autor/a:

¹⁴⁶ Grande Encyclopédia Larousse Cultural, v.6, p.3.251, apud. Nicola, 2003, p. 28

¹⁴⁷ ver Lévy, *Cibercultura*, p.36, apud. Nicola, p.29

¹⁴⁸ Baudrillard ressalta a diferença entre dissimular, “ fingir não ter o que se tem”, e simular, “ fingir ter o que não se tem”.

¹⁴⁹ “Simulacra and Simulations” de Jean Baudrillard, *Selected Writings*, ed. Mark Poster (Stanford University Press, 1988), pp.166-184, in http://www.stanford.edu/dept/HPS/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html

Noite.

Estou sentada/o diante da tela lendo essa história. Por sua vez, a história me lê.

Escrevi essa história, ou foi você, escrevendo através de mim, da mesma maneira que o sol acende o fogo através de um pedaço de vidro? (p. 209)¹⁵⁰

Numa entrevista, a própria Winterson defende que não podemos mais continuar escrevendo uma ficção oitocentista tradicional; é inegável que o Modernismo e o Pós-Modernismo mudaram o mapa, e que qualquer escritor/a de peso vai querer desenhar novos caminhos nesse mapa. Nas suas próprias palavras: “Não quero ser curadora de um Museu da Literatura; quero ser parte do futuro”.¹⁵¹

¹⁵⁰ Night./I'm sitting at my screen reading this story. In turn, the story reads me./Did I write this story, or was it you, writing through me, the way the sun sparks the fire through a piece of glass?”

¹⁵¹ Entrevista publicada em um volume da série *Vintage Living Texts*, que apresenta e discute os temas, gêneros e técnicas narrativas utilizadas por JW em alguns de seus romances.

4.3 Corpos, histórias, identidades

As histórias de Ali – cujo gênero permanece indefinido – não apenas criam narrativas em que as pessoas podem se imaginar em um universo novo; na verdade, estas elaboram mitos de origem alternativos de identidades ciborgues¹⁵², num espaço onde corpos e histórias se formam e se re-formam mutuamente, e onde a linguagem não é um determinante estático que limita as possibilidades de configuração desses corpos. A imagem do *ciborgue* pode ser interpretada de duas formas, como ressalta Balsamo: “como um casamento entre um ser humano e um aparato eletrônico ou mecânico, ou como a identidade de organismos embutida em um sistema de informação cibernético” (1999, p. 11). No caso da presente discussão, a segunda forma melhor se aplica, visto que Winterson constrói corpos e identidades no ciberespaço, de forma que a carne e a pele do corpo material não representam limites; entretanto, esses corpos não estão desconectados das discussões sociais e políticas acerca da construção do corpo enquanto matéria e enquanto um processo discursivo. Os corpos *ciborgues* são, de fato, corpos que transgridem a suposta ordem natural que define e delimita os corpos “reais”. E isso se dá exatamente porque o *ciborgue*, por seu próprio hibridismo, extrapola o dualismo biologicamente imposto entre os gêneros, inaugurando novas possibilidades de se articular as identidades. Como já ressaltei, nenhuma das personagens possui uma identidade de gênero definida, o que não implica necessariamente que sejam entendidas como o universal masculino. Acredito ser essa a maior força política da estratégia de Winterson de não definir gêneros: a possibilidade de não só questionar a sua suposta naturalidade como demonstrar as possibilidades de sua constante (re)configuração através da narrativa. Melhor dizendo, os corpos narrados, virtuais e fluidos, situam-se em uma significativa contraposição aos corpos “reais” e fixos, revelando a biopolítica e interesses ideológicos por trás da configuração normativa dos corpos, ao tempo em que desmontam, para usar os termos de Butler (1990), a “moldura reguladora rígida congelada ao longo dos tempos para aparentar substância”. Como podemos percebê-lo, o corpo, através da narrativa de Winterson, não se trata de um organismo passível de análise científica, mas sim de uma realidade sendo constantemente produzida, “um efeito de técnicas que promovem gestos e

¹⁵² “Cyborg” é a abreviação de “organismo cibernético”, que, normalmente, descreve um híbrido de homem e máquina.

posturas específicas, sensações e sentimentos”¹⁵³. E ao encenar o processo de produção de corpos e identidades através da narrativa, atrelada às novas tecnologias da informação, Winterson, como é o meu objetivo mostrar aqui, desconstrói as práticas sócio-culturais normativas que associam determinados corpos a gêneros específicos.

Podemos dizer que as narrativas de *The Powerbook* funcionam como uma forma de “matar” o real, para usar a expressão de Baudrillard ao se referir às imagens, visto que à medida que são escritas e reescritas infinitamente, apesar da irônica finitude do espaço físico do objeto-livro, elas resistem e desafiam a suposta relação especular entre as representações e o real visível e inteligível. A realidade e os corpos passam a existir e a se reproduzir exclusivamente na simulação de um universo ficcional situado no ciberespaço, que se relaciona com um universo supostamente “real”, situado também no ciberespaço e nas narrativas que constituem o livro – e não em algum real exterior a eles. Recorrendo ao pensamento de Baudrillard, é possível afirmar que as realidades e os corpos criados pelas narrativas constituem-se em um grande simulacro, no sentido que criam as suas próprias referências, em um circuito contínuo. Em uma passagem em que Ali tenta explicar à/ao sua/seu amante por que não consegue pôr um fim às suas histórias (que, na verdade, são metáforas da história de amor entre essa/e escritor/a e sua/seu cliente), mais uma vez recorre a uma outra história, a suposta história de suas origens, para explicar quem “é”:

‘É assim que termina? Você disse.
 ‘Não terminou ainda.’
 ‘Se você pudesse me aceitar como eu sou.’
 ‘É aqui onde a roda gira e gira.’
 [...]’
 ‘Nós apenas nos afundamos um pouco mais’
 ‘Conhecemos todas as soluções do senso comum.’
 ‘Você faz com que isso pareça limpador de chão’
 ‘Não sei como desistir de você’, eu disse.
 ‘Você poderia reescrever a história.’
 ‘Eu tentei. Não percebeu?’
 ‘Não existe um final melhor do que uma coisa ou outra?’
 ‘Não posso escrever assim.’
 ‘Desgraçado/a, desgraçado/a absolutista.’
 ‘Culpe os meus pais.’
 [...]’
 ‘Eu disse, ‘Talvez existam algumas coisas que você deva saber.’
 ‘Sobre você?’
 ‘Sobre o que me faz o que sou.’
 ‘Eu não os culpo por nada.’
 ‘Então?’

¹⁵³ Ver Michel Feher, apud. Balsamo, p.3

‘Então você quer ouvir essa história?’
 ‘Conte.’ (133-134)¹⁵⁴

A necessidade de Ali de apresentar uma identidade definida e clara, que remonte às influências dos pais, da genética e da educação, é aqui ironizada ao extremo através de uma narrativa, supostamente autobiográfica, que subverte todos os padrões realistas de tal gênero, criando uma “história de vida” que se constrói na imaginação e na fantasia, e que foge de qualquer discurso lógico e coerente:

Fui adotado/a por um homem e uma mulher que possuíam um monte de esterco. Não tinham filhos/as biológicos/as e queriam que eu fosse seu/sua pequena toupeira de estrume [...] E, no entanto, um/a órfã/o era o que eles queriam. Uma criança substituta. Uma criança sem passado nem futuro. Uma criança fora do tempo que podia enganar o tempo. ... um talismã. A menor chave de prata no chaveiro pesado. A chave que abre a porta proibida. (137)¹⁵⁵

Desse modo, qualquer referência à realidade se dá dentro das próprias realidades criadas ao longo de cada narrativa. A simulação, aqui, portanto, como diz Baudrillard, nega a equivalência entre o signo e real, que a representação pressupõe, e transforma toda representação em simulacro.¹⁵⁶

Ao reproduzir, no livro, um novo modo de tecnologia de inscrição, Winterson põe em xeque, também, a suposta estabilidade das identidades, através da própria instabilidade e fluidez da relação entre significante e significado na mídia eletrônica, que é totalmente diferente daquela conseguida através da máquina de escrever, por exemplo. Digitar uma tecla pode efetuar mudanças radicais em um texto. Além do quê, o texto produzido na tela do computador reforça ainda mais a sensação da palavra enquanto imagem fluida e mutável, diferentemente da fixidez da palavra impressa na página datilografada. De fato, a relação que

¹⁵⁴ “‘Is this how it ends?’ You said./ ‘It isn’t ended yet.’/ ‘If only you could accept me as I am.’/ ‘This is where the wheel spins and spins.’/ ‘We just dig ourselves in deeper.’/ ‘We know all the common sense solutions.’/ ‘You make it sound like floor cleaner.’/ ‘I don’t know how to give you up,’ I said./ ‘You could rewrite the story.’/ ‘I’ve tried. Haven’t you noticed?’/ ‘Isn’t there a better ending than either/or?’/ ‘I can’t write it.’/ ‘Bloody, bloody absolutist.’/ ‘Blame my parents.’/ (...) I said, ‘Perhaps there are a few things you should know.’/ ‘About you?’/ ‘About what makes me what I am.’/ ‘You can’t blame your parents for everything.’/ ‘I don’t blame them for anything.’/ ‘So?’/ ‘So do you want to hear this story?’/ ‘Tell it.’

¹⁵⁵ “I was adopted by a man and a woman who owned a Muck Midden. They had no children of their own and they wanted e to be their little muck-mole (...) And yet an orphan was what they wanted. A changeling child. A child with no past or future. A child outside time who could cheat time. ... A charm. The smallest silver key on the heavy keyring. The key opens the forbidden door.”

¹⁵⁶ id.ibid.

estabelecemos com imagens eletrônicas não nos garante uma correspondência direta entre significante e significado, uma vez que sempre sabemos que o texto pode ser manipulado e modificado, como é o que acontece nas narrativas de *The Powerbook*. As subjetividades e identidades são dispersas no circuito cibernetico, e, como observa N. Katherine Hayles, “as fronteiras da interação são determinadas menos pela pele do que pela conexão entre corpo e simulação em um circuito integrado tecnobiológico” (p. 26-27).

Circulando nos circuitos de um computador, os corpos são as próprias histórias, e ambos estão em constante mudança, ocupando identidades multi-situadas, entrelaçadas numa rede de possibilidades múltiplas e provisórias, jamais esgotadas, como num jogo de combinações infinitas entre cadeias de DNA, ou como o movimento de regressão infinita entre cadeias de significados acessados através de *hiperlinks*. Como o/a próprio/a Ali “avisa” a seus/suas clientes no início, “as pessoas chegam como elas mesmas e saem como outras” (p. 3). A promessa de Ali a quem lhe procura não é nada menos que a “liberdade por uma noite. Por apenas uma noite a liberdade de ser uma outra pessoa” (p. 4). O desejo é o de transformação. Transformação que se efetua na conjunção entre corpo, linguagem, tecnologia e narrativa.

As narrativas de Ali são protéticas e fugazes como a própria realidade que tenta transformar. Na verdade, não diferencia o real da ficção. Afinal tudo são histórias, inclusive a nossa própria vida: “história da criação, história de amor, de horror, de crime, a estranha história sobre mim e você” (loc.cit.). As narrativas transformadoras de Ali são extensões ou expansões (distensões?) dessa grande narrativa que vivemos no mundo “palpável”. É impossível conhecer o real; teoricamente, pode ser impossível conhecer um corpo fora das marcas simbólicas que fazem sua existência viável, mas no campo ficcional é possível “desmarcá-lo”, dar-lhe formas outras, que penetram além da região dos disfarces que nos fazem inteligíveis.

Ali não se propõe a criar mundos similares ao que vivemos. Logo no início, avisa que se trata de um mundo inventado - mundos que podem se descortinar a partir de mínimos incidentes (p. 32). Remetendo-nos ao que Silvio Gaggi (1998) fala sobre o hipertexto, como “uma estrutura narrativa que se move de um incidente a outro, de um grupo de personagens a outro, com pouco sentido de uma organização geral” (p.99). De fato, as narrativas de Ali (se é que podemos realmente atribuí-las a ela/e) se deslocam no tempo e no espaço, obedecendo a uma lógica própria, e, aparentemente, casual e acidental: “Mais tarde, muito mais tarde, aparece uma passagem aérea na tela – destino: Nápoles. Talvez você queira uma ópera, não

uma história” (p.83). Sem um roteiro ou planejamento prévio, as histórias podem tomar forma a partir de estímulos gerados no próprio ciberespaço, a passagem-motivo aparece na tela sem ter sido solicitada, semelhantemente às janelas *pop-ups* que inundam nossas telas de computador com propagandas.

As narrativas trabalham, também, com a precariedade da linguagem em apreender realidades e existências que circulam fora do discurso, e com a fragilidade da linguagem também em projetar/idealizar/determinar a forma material que impõe limites aos nossos corpos. Os corpos, na verdade, são vistos como mais uma ilusão de verdade, de certeza, e de fronteiras fixas. Ilusão que precisa ser desconstruída para que haja histórias, para que haja transformação.¹⁵⁷ Assim, Ali pede que se dispam, não só de suas roupas, como de seus corpos, uma vez que estes são meros disfarces – ficções de uma estabilidade identitária, que se dá na e pela linguagem. E eis que nos deparamos com um paradoxo e um impasse. Como através da própria linguagem, podemos falar de um corpo antes mesmo deste ser marcado pelo simbólico? O que resta de nossas identidades se nos desvestirmos do corpo, e, por conseguinte, das marcas culturais que nos tornam humanos/as e inteligíveis?

Levantar essas questões implica pensar a relação entre a linguagem e a forma como ela estabelece a materialidade do corpo. Se afirmarmos que a linguagem produz o corpo, atribuindo a ele significados que se tornam a sua identidade “natural”, pareceria inviável, então, pensar ou tentar recuperar o corpo fora da linguagem. Entretanto, o corpo, enquanto referente, constantemente recusa-se a ser contido por um significado. Assim, como nos lembra Butler (1993), a impossibilidade da linguagem em capturar esse referente – o corpo – leva-a a tentar indefinidamente, e em vão, essa captura, essa “circunscrição”. Contudo, ao colocarmos o corpo fora da linguagem, já o fazemos em termos da própria linguagem. Melhor dizendo, a linguagem e a materialidade estão completamente imbricadas uma na outra; dentro dessa lógica, o referente não existe à parte do significado, o que não quer dizer, entretanto, que seja reduzido a ele. Nas palavras de Butler, “sempre já implicadas uma na outra, sempre já excedendo uma à outra, a linguagem e a materialidade jamais são totalmente idênticas nem totalmente diferentes”.¹⁵⁸ Ao desvestir o corpo das marcas culturais, Winterson, de fato, explora outros termos em que o corpo pode ser escrito dentro da própria linguagem que tradicionalmente o contém e o aprisiona. Reafirmando o corpo como um referente resistente e irredutível a um único significado, Winterson abre, assim, um espaço discursivo para

¹⁵⁷ Uma ilusão que é, paradoxalmente, mantida pela própria materialidade do livro e da página impressa.

¹⁵⁸ Ver *Bodies that Matter*, p.69

reconsiderar e renegociar as silenciosas relações político-ideológicas que constituem e determinam a anatomia do corpo e seu imaginário pessoal e social.

Acredito que, em *The Powerbook*, Winterson se propõe a explorar no hiperespaço – um espaço deslocado, desconexo e incoerente, onde o indivíduo se fragmenta em identidades múltiplas e descontínuas – a própria lógica do simulacro, em que, na ausência do referente, resta-nos nada além de representações de representações, como numa cadeia infinita de espelhos, cada vez mais dissociada do “real”. Ali, que é, ao mesmo tempo, parte das histórias e um referencial deslocado e distante, de fato, não se imobiliza diante da grande impossibilidade que seria falar de sujeitos que estão fora do discurso. Na verdade, o texto literário, através de suas formulações discursivas produz e representa a materialização/corporificação do imaterial e do corpo “descorporificado”. Como bem diz Hayles, “ilustra como o corpo do texto está implicado nos processos utilizados para representar corpos dentro do texto” (p. 23).

As (im)possibilidades exploradas por Ali são todas aquelas que foram apagadas, marginalizadas, postas no limbo pela força da repetição compulsória de normas restritivas – pela força da proibição – mas que irrompem pelos interstícios dos discursos da cultura como potenciais a serem articulados discursivamente.

Supostamente, desvestidas de quaisquer marcas culturais, as personagens de Winterson mergulham num universo virtual, que rearticula, reconta e revisa histórias culturalmente cristalizadas (Romeu e Julieta, Lancelot e Guinevere, Francesca e Paolo, etc), em um movimento contínuo de desnudamento das incertezas, que, de fato, constituem a nossa “realidade” e as nossas identidades. A partir de imagens de fragmentação e de reconstituição do corpo, Winterson inventa um espaço atemporal em que identidades e corpos se constituem através das narrativas, em movimentos ex-cênicos, sem referencial definido, e que não se reduzem a uma sexualidade única e fixa. As narrativas se equiparam à realidade quântica na medida em que tornam possível a criação de novos mundos, múltiplos e infinitos, que, obviamente, não respondem às normas da nossa cultura:

Ela disse, ‘Você ainda gosta de fazer sexo?’
 ‘Você fala como se eu tivesse feito uma amputação’.
 ‘Acho que você fez. Acho que alguém cortou o seu coração’.

Olhei para ela e tudo ficou claro.
 ‘Não é assim que a história termina’.
 Pare.

[...]

Quebre a narrativa. Recuse todas as histórias que foram contadas até agora (porque é isso que é o *momentum*), e tente contá-las de forma diferente – em um estilo diferente, com pesos diferentes – e deixe que aqueles elementos sufocados com séculos de uso sejam arejados, e dê alguma substância ao mundo flutuante.

Na realidade quântica existem milhões de mundos possíveis, não concretizados, potenciais, ..., mas apenas alcançáveis através de *wormholes* que jamais podemos encontrar. Se realmente encontrarmos um, não voltaremos.

Nesses outros mundos os acontecimentos podem nos encontrar, mas o final será diferente. Às vezes precisamos de um final diferente.

Não posso levar meu corpo através do tempo e do espaço, mas posso enviar minha mente, e usar as histórias, escritas e não escritas, para me jogarem em um lugar ainda não existente – meu futuro. (p. 52-53)¹⁵⁹

Em uma das histórias, que é narrada na primeira pessoa, a narradora nos conta que nasceu mulher, mas a mãe a travestia de homem, para ver se assim ela conseguia trazer riquezas para o lar. Um filho homem seria uma benção; uma mulher, um desperdício. Assim, sua mãe executa um enxerto “horticultural”, transformando uma tulipa embalsamada em um pênis para a sua filha. Dessa forma, através da criação de um universo simbólico que ironiza ao extremo os modelos normativos aos quais estamos sujeitadas/os, Winterson traz à tona a fragilidade e a artificialidade desses mesmos modelos corporais. Uma tulipa pode ser um pênis e com o tempo de fato se tornar funcional:

[...] Então algo estranho começou a acontecer. Enquanto a princesa beijava e acariciava minha tulipa, minhas próprias sensações intensificaram-se, ainda

¹⁵⁹ “She Said, ‘Do you still like having sex?’

‘You talk as though I’ve had an amputation.’

‘I think you have. I think someone has cut out your heart.’

I looked at her and my eyes were clear.

‘That’s not how the story ends’.

Stop.”

[...]

“Break the narrative. Refuse all the stories that have been told so far (because that is what the momentum really is), and try to tell the story differently – in a different style, with different weights – and allow some air to those elements choked with centuries of use, and give some substance to the floating world.

In quantum reality there are millions of possible worlds, unactualised, potential, perhaps bearing in on us, but only reachable by wormholes we can never find. If we do find one, we don’t come back.

In those other worlds events may track us down, but the ending will be different. Sometimes we need a different ending.

I can’t take my body through space and time, but I can send my mind, and use the stories, written and unwritten, to tumble me out in a place not yet existing – my future.”

assim não mais que o meu espanto, à medida que sentia meu disfarce tomar vida. A tulipa começou a ficar ereta. (p. 22)¹⁶⁰

Isso me faz lembrar o mito do *ciborgue*, criado por Donna Haraway, em “A Manifesto for Ciborgues”, para dar conta, no âmbito da teoria política e social, de identidades limítrofes, canibalizadas por um insidioso sistema de informações, que ela chama de “informática da dominação”. Dentro desse sistema, objetos, espaços e corpos se intercruzam, e as dicotomias entre mente e corpo, animal e humano, organismo e máquina, público e privado, natureza e cultura, homem e mulher, primitivo e civilizado são ideologicamente questionadas e passam a se dissolver. Para Haraway, o *ciborgue* se constitui numa identidade pós-moderna, ao mesmo tempo pessoal e coletiva, constantemente montada e desmontada:

Um *ciborgue* é um organismo cibرنético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura da realidade social assim como uma criatura da ficção. A realidade social são as relações sociais vividas, nossa construção política mais importante, uma ficção capaz de mudar o mundo. (p. 191)

Em um mundo pós-gênero, sem hierarquias, as marcas sexuais dos corpos são apagadas e qualquer mito baseado na totalidade é substituído pelo gozo da multiplicidade. Haraway descreve o mundo *ciborgue* dentro de uma perspectiva que elimina fronteiras fixas. O mundo *Ciborgue*, como ela mesma coloca, consiste em “realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não têm medo de seus parentescos com animais e máquinas, não têm medo de identidades permanentemente parciais nem de pontos de vista contraditórios” (p. 196).

Winterson, no âmbito da ficção, subverte os mitos de origem, e inventa suas próprias personagens *ciborgue*, que nascem, ganham vida, e se transformam no circuito eletrônico-cibرنético dos microcomputadores, na linguagem que lhes apreende de forma precária, e nas camuflagens e disfarces que os fazem se confundir com o mundo natural, animal e tecnológico. As tulipas, distintivamente diferentes nas suas semelhanças, assemelham-se, assim, a nós humanos.¹⁶¹

¹⁶⁰ “Then a strange thing began to happen. As the Princess kissed and petted my tulip, my own sensations grew exquisite, but as yet no stronger than my astonishment, as I felt my disguise come to life. The tulip began to stand.”

¹⁶¹ Ver *The Powerbook*, p. 3

O corpo, misto de mulher, tulipa e homem, está disfarçado ou é ele mesmo um disfarce? É essa a instigante questão que Winterson nos coloca: “Mas e se meu corpo for o disfarce? E se pele, osso, fígado, veias forem as coisas que uso para me esconder? Eu os vesti e não posso mais tirá-los. Isso me aprisiona ou me liberta?” (p. 15). E voltamos ao nosso antigo impasse: se pensamos o corpo como um disfarce descartável que podemos sempre renovar – e é essa a proposta de Ali – será que podemos dizer que Winterson tenta recuperar o corpo anterior à linguagem, anterior às marcas simbólicas que o tornam humanamente possível? Ou será que ela dramatiza um jogo irônico com aquelas possibilidades de configuração do corpo sexuado reprimidas pela lei?¹⁶²

Acredito que a linguagem de Winterson busca exceder a própria linguagem, ao pensar corpos que se constituem contra os parâmetros do simbólico e dos modelos heterossexistas que definem o que se qualifica como “sexo”. Imaginar o corpo como um disfarce significa expor a contingencialidade e a fragilidade da própria linguagem que o forma e o faz inteligível; significa explorar o ininteligível, o “inumano”, numa tentativa de desestabilizar um processo de materialização de corpos e identidades limitadas e fixas. Winterson subverte os espaços, os focos e a linguagem narrativa, e, assim, subverte a teleologia da lei, criando corpos e partes de corpos fora do centro, e que não se sustentam dentro dos padrões culturais de inteligibilidade. Como afirmam vários teóricos (Derrida, Laclau, Hall), as identidades se constituem a partir da repressão e da exclusão daquilo que ameaça a sua estabilidade, criando, dessa forma, uma forte hierarquia entre os termos opostos, homem/mulher, etc. E é esse tipo de relação bipolar, onde o segundo termo trata-se apenas de um “acidente” em oposição ao primeiro, que gera relações conflituosas, preconceituosas e violentas entre os diferentes. Ao eliminar o centro, Winterson elimina também as margens. Na ausência de um Outro que se coloque como parâmetro para a construção de uma identidade determinada, não existe o que ser reprimido, excluído, marginalizado, e, portanto, não há espaço para conflito ou preconceito, uma vez que as diferenças foram “des-hierarquizadas”. As identidades passam a funcionar como hipertextos, com possibilidades infinitas de *links*, referências efêmeras e identificações temporárias.

Winterson desenvolve uma grande metáfora do caráter elusivo e fantasmático do sujeito, que escapa à linguagem, ao mesmo tempo em que só se constitui, mesmo que

¹⁶² Em *A História da Sexualidade* vol.1, Foucault discute como a lei reguladora, que busca limitar ou proibir certas práticas e sujeitos, no seu próprio processo de criação e de imposição dessas proibições, abre espaços discursivos para a resistência e para a sua própria rearticulação, resignificação e subversão.

provisoriamente, através dela. Assim, desconstrói, sobretudo, o conceito do/a autor onisciente e do/a leitor/a capaz de decodificar as estruturas narrativas e semânticas do texto, uma vez em que ambos se configuram como construções instáveis do próprio discurso, que jamais pode recuperar as suas presenças anteriores a ele próprio. Como afirma Derrida, “jamais houve um sujeito antes deste ser nomeado e inscrito e dividido” pela linguagem (in GAGGI, p. 47).

Dessa forma, *The.Powerbook* desafia os limites da linguagem e dilui a figura do autor/a em uma infinidade de pontos de vista, que se deslocam no tempo e no espaço, através de narrativas que se constroem e desconstroem, recorrendo a citações, paródias, contos de fadas, mitos contemporâneos, e distanciando cada vez mais a figura do/a autor/a da figura de um/a criador/a de uma obra original, e, consequentemente, problematizando ao extremo as possibilidades do/a leitor/a de encontrar coerência, pelo menos, tal como se entendia na ficção de cunho mais realista, numa estrutura intencionalmente dispersa e desconexa.

Sobre as inovações estruturais em *The.Powerbook* Winterson diz que

Tem havido muita conversa sobre a morte do livro¹⁶³, mas não existe tal coisa; apenas uma transformação do livro, tanto como um artefato quanto como uma idéia. Em um novo século, precisamos de novas formas de olhar coisas familiares – é a única maneira de torná-las nossas, do contrário, são apenas emprestadas e logo se tornam clichês. [...] A forma do livro [*The.Powerbook*], sua estrutura, sua linguagem, é uma forma diferente de trabalhar.¹⁶⁴

Na verdade, o que *The.Powerbook* nos traz é uma simulação impressa, por assim dizer, de escrituras cibernéticas que, em vez de divergirem de, ou convergirem a, um sujeito-leitor, situado em um ponto determinado e fixo no tempo e no espaço, dispersam-se em uma textualidade expandida, e recriam a própria noção de autor/a. A/s origen/s do texto se tornam cada vez menos relevantes e, no espaço da textualidade eletrônica, mesmo aqui apenas simulada, passamos a ter a figura do/a ciberautor/a e do/a ciberleitor/a – sujeitos e corpos pós-modernos, que, tal qual o *ciborgue* de Haraway, configuram um sistema humano-cibernético, que se relaciona com o mundo e se reconhece enquanto sujeito apenas na complexa tecnologia hipertextual. São subjetividades e identidades que se formam e se transformam em

¹⁶³ Para uma discussão mais aprofundada sobre as respostas divergentes às novas tecnologias textuais, daqueles que temem o fim do livro e daqueles que louvam o fim da “tirania da linha”, supostamente proporcionado pelo hipertexto, ver Bellei, 2002, p. 09-42.

¹⁶⁴ Reynolds, Margaret & Jonathan Noakes, eds. *Vintage Living Texts: Jeanette Winterson* London: Vintage, 2003.

um fluxo intenso e contínuo de idéias e imagens, que não buscam representar absolutamente nada em particular, e escapam a qualquer critério convencional de realidade e representação, visto que no universo hiperreal em que circulam, nada é igual ou similar a nada, a não ser às suas próprias criações.¹⁶⁵

Podemos dizer que, ao incorporar modalidades narrativas hipertextuais ao espaço tradicional do livro impresso, ao encenar o jogo de construção de narrativas e identidades entre ciberautor/a e ciberleitor/a, Winterson oferece a nós, leitores/as reais, uma nova forma de experienciar o bom e velho livro, fazendo-nos “navegar” por entre as páginas, assumindo a perspectiva do/a ciberleitor/a. A escrita convencional se faz passar por escrita eletrônica e traz para a mídia impressa uma nova forma de textualidade, que exige, igualmente, uma forma totalmente nova de ler, e modifica radicalmente, assim, o que, em geral, se entende por autor/a e leitor/a. Em *The.Powerbook*, o texto, mais do que nunca, é rede, tecido, trama, que se expande continuamente, no nosso imaginário, mesmo após fecharmos a última página. Dessa forma, Winterson revitaliza o modelo de leitura tradicional, introspectivo, temporal e linear, acentuando a interatividade entre autor/a e leitor/a, através de uma narrativa aberta, descentrada e não-linear, e transformando-nos em ciberleitores/as de um texto ficcional impresso.

Podemos dizer, também, que a relação do livro com as tecnologias da informação e as mudanças biológicas, sociais e lingüísticas – para tomar o conceito de informática de Donna Haraway – efetua uma transformação significativa nos corpos textuais – na maneira como os textos são produzidos –, e na sua relação com os/as leitores/as que os produzem e são por eles produzidos. Em outras palavras, as mudanças nos corpos representados em textos literários contemporâneos, como *The.Powerbook*, estão profundamente relacionadas com as mudanças na elaboração textual efetuadas pelas novas mídias, e com as relações mais complexas entre as novas configurações do corpo humano permitidas através de sua conexão com as tecnologias da informação (HAYLES, p.29). E os corpos produzidos na fluidez do meio eletrônico são, como vimos, igualmente fluidos, de maneira a subverter os rígidos modelos heterossexistas dominantes, questionando e problematizando toda uma política de gênero que, tradicionalmente, privilegia a relação binária hierárquica entre os “opostos”.

¹⁶⁵ Ver Gaggi, 1998, p.59

CONCLUSÃO

Quando pensei em analisar as maneiras em que Jeanette Winterson (re)configura os corpos sexuados em sua ficção, escolhi como corpus as narrativas *The Passion*, “The Poetics of Sex”, *Sexing the Cherry* e *The Powerbook*. Nesse momento, já tinha em mente ao menos duas idéias: que com *The Powerbook*, Winterson encerra um ciclo em sua obra¹⁶⁶, em que explora e problematiza as convenções de gênero e as possíveis (re)construções dos corpos;¹⁶⁷ e, uma outra, mais abrangente, sobre quais seriam as implicações políticas dessa abordagem ficcional de Winterson a questões tão prementes e ainda não resolvidas pelas teorias feministas contemporâneas sobre sexo/gênero, sujeito e identidades.

Minha maior preocupação é a de tentar, neste momento, articular o corpus analisado com questionamentos correntes sobre a impossibilidade de uma interação frutífera entre os interesses políticos dos feminismos e algumas vertentes teóricas contemporâneas (categorizadas, muitas vezes, até de forma simplista, como pós-modernas e/ou pós-estruturalistas), que, dentre outras coisas, têm defendido a fluidez do processo de significação, a crítica aos binários, a morte do referente, e, sobretudo, a morte do sujeito. Uma das questões fundamentais que se coloca, e que tem sido exaustivamente discutida, é como falar agora em um sujeito do feminismo se este não mais existe? Em nome de quem estamos falando quando falamos nas/pelas mulheres? E uma outra questão mais pertinente ao meu trabalho aqui: a obra de Jeanette Winterson tem de fato um alcance político ou se resume a explorar estratégias narrativas e jogos lingüísticos típicos do que se chama de ficção pós-moderna? Essa questão, parece-me, tem dividido a crítica a seu respeito, e, gostaria de tê-la sempre em mente nas minhas considerações finais. Até porque Winterson se destaca no meio literário atual não só por ser uma escritora prolífica, inovadora e engajada, mas também, não podemos esquecer, por ser mulher e lésbica, rótulos que rejeita, mas que não podem ser desconsiderados nessa discussão.

Baseando-me na concepção de Judith Butler de que sexo/gênero trata-se de um construto de processos sócio-culturais de reiteração de normas, tenho como uma das minhas

¹⁶⁶ Coincidemente, em uma entrevista ao *The Guardian*, em 2004, a própria Winterson corrobora a minha suposição.

¹⁶⁷ Os outros textos que não analiso aqui são *Oranges are not the Only Fruit* (1985), *Written on the Body* (1991), *Art and Lies* (1994) e *Gut Symmetries* (1997).

hipóteses principais a noção de que a narrativa é um dos espaços mais significativos onde as mulheres podem se auto-representar de forma a romper com as representações convencionais de gênero, que tradicionalmente a posicionam dentro de um contexto heterossexista e patriarcal. Em outras palavras, a mulher pode exercer o poder pelo discurso, pela narrativa, neste caso especificamente, a narrativa de ficção, para representar o excluído, o inumano, o abjeto, e propor posições de sujeito, diferentes e temporárias, de onde pode falar.

Como vimos, *The Passion* e o conto “The Poetics of Sex” se prestam bem à minha proposta de análise por apresentar personagens cujos corpos e identidades de gênero estão em constante movimento contra as representações normativas. Villanelle, além de possuir traços físicos masculinos, possui o hábito de se travestir e de jogar com suas possíveis identidades. Mesmo enquanto mulher seu comportamento é subversivo a ponto de ao mesmo tempo encantar e assustar Henri. Henri, por sua vez, apesar de soldado do exército francês, preserva uma certa inocência e recusa-se a ser brutalizado pela guerra, como o restante da tropa. Ele se assemelha mais, em algumas passagens, ao estereótipo da donzela que cultiva amores platônicos. Assim como se apaixona pelo ideal de liderança e fortaleza representados pela figura aparentemente invencível de Napoleão, nutre esperanças mais concretas de viver sua paixão por Villanelle, que, apesar de se casar chantageada por um brutamontes, vive sua verdadeira paixão com uma mulher. Henri termina por escolher sublimar sua paixão na arte da escrita, na construção de narrativas que lhe mantenham vivo, talvez da mesma maneira que a evanescente Fortunata, em *Sexing the Cherry* diz não precisar sair de sua ilha porque pode ser que o mundo e tudo que nele existe seja matéria da sua própria mente.

Em “The Poetics of Sex”, as duas amantes, Picasso e Sappho, enfrentam o desafio de se auto-representar dentro de uma linguagem na qual elas são ilegíveis. A luta é de, portanto, construir e significar suas identidades a partir de suas posições de abjeção e exclusão. Com isso, elas criam um espaço em que o amor lésbico passa a ser inteligível dentro de uma forma peculiar de se escrever; quebram a “ortopedia conceitual” do patriarcado, para usar as palavras de Cixous, e reinventam a sintaxe e a semântica. Diferentemente, entretanto, de Villanelle e Henri, Picasso e Sappho, apesar da ambigüidade de gênero do nome Picasso¹⁶⁸, possuem orientações sexuais definidas, e, nas narrativas estudadas, são as únicas personagens decididamente lésbicas.

Em *Sexing the Cherry*, Winterson vai mais além na construção de corpos outros, sobretudo pela maneira como explora mais intensamente que em *The Passion* configurações

¹⁶⁸ Exclusivamente pela referência ao artista famoso, visto que não se trata de nome próprio e sim sobrenome.

grotescas do corpo, como formas de criar alternativas aos modelos binários de sexo/gênero. Tanto a *Dog Woman* como Jordan ultrapassam os limites de seus corpos – ele pelo travestismo; ela, por ser uma mulher ininteligível na sua feiúra, força e imensidão – e ultrapassam também os limites das noções convencionais de tempo e espaço. Ambos possuem alter-egos no século XX e são corpos que se movem em uma linha espaço-tempo curva, onde passado, presente e futuro podem estar acontecendo simultaneamente. São, portanto, corpos ainda mais fluidos, cujas sexualidades recusam-se a se encaixar em quaisquer categorias.

Algumas críticas, como Lisa Moore e Paulina Palmer, entendem a *Dog-Woman* como uma lésbica virtual ou uma quase-lésbica exatamente pela forma em que seu corpo transgride o modelo normativo de mulher e subverte as relações de poder nos relacionamentos heterossexuais,¹⁶⁹ mas, na verdade, a personagem não vivencia nenhum contato amoroso com outra mulher. Em outras palavras, Winterson expande o próprio conceito de lesbianismo para representar corpos cujas sexualidades e formas de “feminilidade” são ex-orbitantes, no sentido mesmo de estarem fora da órbita das leis reguladoras.

Em *The Powerbook*, Winterson dá um passo ainda mais além e cria corpos descorporificados; corpos discursivos, que se constroem na e pela linguagem, dentro do espaço da virtualidade cibernetica. Através da idéia de que para se transformarem pelas narrativas, os/as clientes de Ali precisam desvestir-se de seus próprios corpos como se fossem roupas/disfarces, Winterson levanta questões trazidas, também, pelas teorias pós-estruturalistas e pelo que chamamos de pós-modernismo: como falar de corpos desvestidos de si próprios, ou seja, das marcas lingüísticas e culturais que os definem e os tornam inteligíveis?

Algumas críticas consideram o fato de Winterson se recusar a nomear a orientação sexual de suas personagens como uma “traição política séria” contra as leitoras lésbicas. Lynne Pearce é uma das que acusa Winterson de universalizar o amor, destituindo-o de suas especificidades de gênero, classe, etnia, idade, nacionalidade e orientação sexual. Para Pearce, a história das Doze Princesas Dançarinhas em *Sexing the cherry* é um exemplo de como Winterson “normaliza” a homossexualidade ao situá-la lado a lado da heterossexualidade, transformando a “preferência sexual em uma questão de oportunidade e não de escolha”.¹⁷⁰ Melhor dizendo, os corpos “desmarcados”, ambíguos e fluidos constituem-se, para críticas

¹⁶⁹ Ver Makinen, p.86

¹⁷⁰ Ver Pearce, apud. Makinen, 2005, p. 87.

como Pearce, em uma ameaça a toda uma política sexual centrada na noção de uma identidade fixa e essencial.

Com isso, acredito chegar de volta a minha pergunta principal: ao criar corpos fluidos, sexualmente ambíguos, e, por fim, descorporificados, podemos dizer que Winterson está eliminando de uma vez por todas qualquer possibilidade de crítica política por desfazer o sujeito estável do Iluminismo? Recorro mais uma vez à Judith Butler para me respaldar na opinião de que a atitude de Winterson, por seu inconformismo e transgressão aos padrões normativos de sexualidade, tem fortes implicações políticas à medida que critica a concepção clássica do indivíduo sujeito da razão e expande a própria noção de sujeito. Agora flexível e resistente à circunscrição da linguagem, o sujeito resiste também a ser posicionado em modelos e categorias pré-estabelecidas.¹⁷¹ Como diz Butler, pensar que a política exige um sujeito estável para existir implica afirmar que “uma crítica do sujeito não pode ser uma crítica politicamente informada”; implica condicionar a política a identidades fixas, ao fundamentalismo, à referencialidade da linguagem, e, implica, sobretudo, evitar a problematização dessas noções. Neste caso, a política feminista, especificamente, seria impossível sem um sujeito definido.¹⁷² E, pensando assim, Winterson estaria, de fato, minando toda e qualquer possibilidade de uma política, não só feminista, mas também, de uma política feminista lésbica. Já mencionei anteriormente que Butler, em *Gender Trouble*, não acredita que a desconstrução do sujeito e da identidade represente a destruição da política. Ao invés, revela o caráter político da própria construção do sujeito (p. 148)¹⁷³.

No meu entender, se Winterson falasse exclusivamente como mulher e lésbica, como provavelmente gostaria Pearce, estaria não apenas se restringindo a um modelo fechado e

¹⁷¹ Acredito que Winterson pensa em termos derrideanos ao evitar sempre qualquer possibilidade de fixação de significados, e, consequentemente, a construção de identidades. As identidades, nas suas narrativas são constantemente desestabilizadas pelas diferenças. Ver Hall (1992), p.41.

¹⁷² Ver Butler, “Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism” in *The Postmodern Turn*. Steve Seidman, ed., 1994. p. 153-4

¹⁷³ A partir da publicação de *Gender Trouble* (1990), Judith Butler tem exercido uma forte influência nas mais diversas áreas de estudo, sobretudo nos estudos sobre gênero e sexualidade, teorias feministas e *queer*, e estudos culturais. Contudo, seu trabalho tem sofrido também críticas pesadas, como a da filósofa Martha Nussbaum que afirma que a forma como Butler desestabiliza as categorias de gênero impossibilita o agenciamento político e os interesses feministas de melhorar as condições reais de vida das mulheres. No prefácio à edição de 1999 de *Gender Trouble*, Butler responde que: “Apesar do deslocamento do sujeito que [seu] texto efetua, existe uma pessoa aqui: freqüentei muitos encontros, bares e paradas e vi muitos tipos de gênero, e encontrei a sexualidade em muitos de seus limites culturais” (p.xvi). O *International Journal of Sexuality and Gender Studies* dedicou duas edições especiais em 2001, intituladas *Butler matters: Judith Butler's impact on feminist and queer studies since Gender Trouble*, com o objetivo primordial de ressaltar as maneiras em que as teorias de Butler consideram, sim, a possibilidade de agenciamento através da subversão de normas e modelos corporais e de gênero.

fundamentalista, mas recaindo em uma outra forma de essencialismo.¹⁷⁴ Sua atitude de implodir as categorizações limitadas de gênero e de explorar possibilidades subversivas de (re)configuração dos corpos faz com que se abra um espaço – seja a Veneza de Villanelle, a ilha de Sappho e de Fortunata, o mundo subterrâneo das princesas dançarinas e das freiras ou o ciberespaço – em que esses corpos possam ser reescritos a partir de outros termos, em um movimento contra a própria linguagem que os aprisiona e controla. Na medida em que questiona radicalmente a naturalidade e suposta fixidez dos modelos culturalmente impostos de identidades de gênero, dissolver o sujeito, dissolver o corpo é uma atitude política. Rejeitar uma identidade lésbica fixa e definida, mesmo, desde sempre, construída na contramão das normas estabelecidas, também é uma atitude política exatamente por expor a contingencialidade dessas mesmas identidades. Nem todas as mulheres lésbicas¹⁷⁵, por exemplo, possuem os mesmos interesses, pertencem à mesma classe social, raça, etnia ou compartilham das mesmas crenças. Ao priorizar o fluido e o ambíguo, Winterson, de fato, assume uma posição crítica a qualquer lógica dicotômica e homogeneizante. A política nas narrativas de Jeanette Winterson reside exatamente na possibilidade de perspectivas analíticas críticas situadas na intersecção entre uma multiplicidade de posições de sujeito e suas relações com os discursos do poder e seus respectivos sistemas de controle e normatização.

¹⁷⁴ Em “The semiotics of sex”, um dos ensaios da coletânea, *Art Objects* (1995), Winterson afirma que gostaria de ser reconhecida não como uma lésbica que por acaso é escritora, mas como uma escritora que por acaso é lésbica.

¹⁷⁵ Essa é a mesma posição assumida pelas teorias feministas contemporâneas anti-essencialistas, como vimos no primeiro capítulo.

BIBLIOGRAFIA

ESPECÍFICA:

WINTERSON, Jeanette. *Oranges are not the only fruit*. 1985. London: Pandora Press, 1987.

_____. *The passion*. London: Penguin, 1988.

_____. *Sexing the cherry*. London: Vintage, 1990.

_____. *Written on the body*. London: Vintage, 1993.

_____. *Art & lies*. London: Penguin, 1994.

_____. *Boating for beginners*. 1985. London: Minerva, 1997.

_____. *Gut symmetries*. London: Granta, 1997.

_____. *The world and other places*. London: Jonathan Cape, 1998.

_____. *The.powerbook*. London: Vintage, 2001.

GERAL:

ABRAMS, M.H. et al. *The Norton anthology of English literature*. 5th edition, vol. 1. New York & London: Norton, 1986, p. 504-25.

ALCOFF, Linda. "Cultural feminism versus poststructuralism: the identity crisis in feminist theory." *Signs* 13, 1996, No. 3: 405-36.

ASSITER, Alison. *Enlightened women*: modernist feminism in a postmodern age. New York: Routledge, 1996.

ÁVILA, Eliana e Liane Schneider, eds. *Diversity and/or difference? Critical perspectives. Ilha do Desterro: Revista de Língua Inglesa, Literatura e Estudos Culturais*, nº 48, Janeiro/Junho 2005, Florianópolis: EDUFSC.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world* [1941]. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

BALSAMO, Anne. (1999) *Technologies of the gendered body: reading cyborg women*. Durham & London: Duke University Press, 1999.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. St. Albans: Palladin, 1973.

_____. *Image, music, text*. Transl. Stephen Heath. New York: Hill & Wang, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. “Simulacra and simulations” in *Selected writings*, ed. Mark Poster Stanford: Stanford University Press, 1988, p.166-184.

BELLEI, Sérgio L.P. *O livro, a literatura e o computador*. Florianópolis: Edufsc, 2002.

BORDO, Susan. *Unbearable weight: feminism, western culture, and the body*. Los Angeles: University of California Press, 1993.

BOTTIGHEIMER, Ruth. *Grimms' bad girls and bold boys: the moral and social vision of the tales*. New Haven: Yale University Press, 1988.

BROOKS, Ann. *Postfeminisms: feminism, cultural theory and cultural forms*. London and New York: Routledge, 1997.

BURNS, Christy L. “Jeanette Winterson’s recovery of the postmodern word”. *Contemporary Literature*, 1996, 37: 278-307.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

_____. (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.

_____. “Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault”.in Heloísa Buarque de Hollanda (ed.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.139-54.

- _____. “Contingent foundations: feminism and the question of postmodernism” in *The postmodern turn*. Steve Seidman (ed.). New York: Cambridge, 1994, p. 153-70.
- _____. “Burning acts: injurious speech”. in Andrew Parker and Eve K. Sedgwick (eds.) *Performativity and performance*. New York: Routledge, 1995. p.197-227.
- _____. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.
- BLUMENFELD, Warren J. & BREEN, Margaret S. (Eds.). “Introduction to the special issue: *Butler matters*: Judith Butler’s impact on feminist and queer studies since *Gender Trouble*.” *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, v.6, n°s^{1/2}, 2001, p.1-5.
- CIXOUS, Hélène. “The Laugh of the Medusa” in *New French feminisms*: an anthology. Isabelle de Courtivron & Elaine Marks, eds., New York & London: Harvester-Wheatsheaf, 1981, p. 245-264.
- COURTIVRON, Isabelle and Elaine Marks. *New French feminisms*: an anthology. New York & London: Harvester-Wheatsheaf, 1981.
- CRANNY-FRANCIS, Anne et al. *Gender studies*: terms and debates. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- CULLER, Jonathan. *On deconstruction*: theory and criticism after structuralism. Ithaca: Cornell U P, 1982.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn’t*: feminism, semiotics, cinema. Bloomington: Indiana U P, 1984.
- _____. ed. *Feminist studies/critical Studies*. Bloomington: Indiana U P, 1987.
- _____. *Technologies of gender*: essays on theory, film, and fiction. Bloomington: Indiana U P, 1987.
- DOAN, Laura. “Jeanette Winterson’s sexing the postmodern” *The lesbian postmodern*, ed. Laura Doan, New York: Columbia University Press, 1994, p. 137-55.
- DOUGLAS, Mary. *Natural symbols*: explorations in cosmology. New York: Patheon, 1982.
- DU PLESSIS, Rachel Blau. *Writing beyond the ending*: narrative strategies of twentieth-Century women writers. Bloomington: Indiana U P, 1985.

DUVEEN, Gerard. "A construção da alteridade". In org., Ângela Arruda, *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 83-107.

ELAM, Diane. *Feminism and deconstruction: Ms. en abyme*. New York: Routledge, 1994.

FAHY, Thomas. "Fractured bodies: privileging the incomplete in Jeanette Winterson's The Passion. *Mosaic* (Winnipeg), 2000, 33:95.

FARWELL, Marilyn R., 'Chapter 6: The Postmodern Lesbian Text: Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* and *Written on the Body*' in *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York: New York University Press, 1996, p. 168-194.

FLAX, Jane. "Postmodernism and gender relations in feminist theory" in ed., Linda J. Nicholson, *Feminism/postmodernism*. New York: Routledge, 1990 p. 39-62.

FOUCAULT, Michel. "Sex, power, and the politics of identity", in Rabinow (ed.), *Michel Foucault: ethics, subjectivity, and truth*. New York: The New Press, 1997. p.163-73.

_____. *A ordem do discurso* (1970). Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *The use of pleasure: the history of sexuality*, Volume II, Hurley (trans.), Harmondsworth: Penguin, 1987.

_____. (1967). "Of other spaces: heterotopias." Disponível em :
<http://kairos.technorhetoric.net/1.1/features/johndan/space.foucault.html> &
<http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/> Acessado em 05/12/2007.

FRASER, Nancy & Linda Nicholson. "Social criticism without philosophy: an encounter between feminism and postmodernism." In NICHOLSON, Linda, ed. *Feminism/postmodernism*. New York & London: Routledge, 1990, p. 19-38.

FUSS, Diana. "Inside/Out", in *Inside/Out: lesbian theories, gay theories*. New York: Routledge, 1991. p. 1-10.

_____. *Essentially speaking: feminism, nature and difference*. New York: Routledge, 1989.

GAGGI, Silvio. *From text to hypertext: decentering the subject in fiction, film, the visual arts, and electronic media*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.

GATTENS, Moira. "Towards of a feminist philosophy of the body", in eds, Caine, Grosz and de Lepervanche, *Crossing boundaries: feminism and the critique of knowledges*, Sydney: Allen & Unwin, 1988. p. 59-70.

GRANT, Judith. *Fundamental feminism: contesting the core concepts of feminist theory*. New York: Routledge, 1993.

GREENE, Gayle. *Changing the story: feminist fiction and the tradition*. Bloomington: Indiana U P, 1991.

GRICE, Helena & Tim Woods, eds. *I'm telling you stories: Jeanette Winterson and the politics of reading*. London: Rodopi, 1998.

GROSZ, Elizabeth. "Inscriptions and body maps: representation and the corporeal", in Threadgold and Cranny-Francis eds, *Feminine/masculine and representation*. Sydney: Allen & Unwin, 1990.

_____. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Sydney: Allen & Unwin, 1994.

_____. & Elspeth Probyn, eds. *Sexy bodies: the strange carnalities of feminism*. London and New York: Routledge, 1995.

HALL, Stuart. "Who needs identity?" in *Questions of cultural identity*. Stuart Hall & Paul du Gay, eds. London: Sage. 1996. p. 1-17

_____. *A Identidade cultural na pós-modernidade* (1992). Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAYLES, N. Katherine. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999.

HARAWAY, Donna J. *Simians, ciborgues, and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991.

HENNESSY, Rosemary. *Materialist feminism and the politics of discourse*. New York: Routledge, 1993.

_____. & Chrys Ingraham, eds. *Materialist feminism: a reader*. New York: Routledge, 1997.

HUMM, Maggie. *Border traffic: strategies of contemporary women writers*. Manchester: Manchester U P, 1991.

_____. ed. *Feminisms: a reader*. London: Harvester Wheatsheaf, 1992.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1987.

_____. *The Politics of postmodernism*. New York: Routledge, 1989.

_____. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Routledge, 1985.

HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-modernismo”. (Carlos A. C. Moreno, trad.) *Pós-modernismo e política*. Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15-80.

IRIGARAY, Luce. “This sex which is not one” in *New french feminisms: an anthology*. Eds, Isabelle de Courtivron & Elaine Marks. New York & London: Harvester-Wheatsheaf, 1981, p. 99-110.

_____. *Je, Tu, Nous: towards a culture of difference*. New York: Routledge, 1993.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

JARDINE, Alice. *Gynesis: configurations of woman and modernity*. Ithaca and London: Cornell U P, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Roudiez (trans.). New York: Columbia University Press, 1982.

LAQUEUR, Thomas. *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, MA & London: Harvard U P, 2003.

LIMA, Ana Cecília A. *The shattering o myth: Anne Sexton's transforming view of fairy tales*. Dissertação de mestrado (não publicada). Florianópolis: UFSC/PGI, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *The postmodern condition: a report on knowledge* (1979). Transl. by Geoff Bennington & Brian Massumi. Manchester: Manchester U P, 1994.

MAKINEN, Merja. *The novels of Jeanette Winterson: a reader's guide to essential criticism*. London: Palgrave-Macmillan, 2005.

MCHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. New York and London: Routledge, 1987.

MILLER, Nancy K. *Subject to change: reading feminist writing*. New York: Columbia U P, 1988.

MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. London and New York: Routledge, 1988.

MOORE, Lisa. "Teledildonics: virtual lesbians in the fiction of Jeanette Winterson." In Elizabeth Grosz & Elspeth Probyn, eds. *Sexy bodies: the strange carnalities of feminism*. London & NY: Routledge, 1995.

NARAYAN, Uma & Sandra Harding eds. *Decentering the center: philosophy for a multicultural, postcolonial, and feminist world*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

NICHOLSON, Linda J., ed. *Feminism/postmodernism*. New York and London: Routledge, 1990.

NICOLA, Ricardo. *Cibersociedade: quem é você no mundo on-line?* São Paulo: SENAC, 2003.

PALMER, Paulina. *Contemporary lesbian writing: dreams, desire, difference*. Buckingham: Open University Press, 1993.

_____. "The Passion: storytelling, fantasy, desire", in *I'm telling you stories*, ed. Helena Grice & Tim Woods, London: Rodopi, 1998, p. 103-16.

PARKER, Andrew and Eve K. Sedgwick. *Performativity and performance*. New York: Routledge, 1995.

PEARCE, Lynne. "Written on tablets of stone?" Jeanette Winterson, Roland Barthes and the discourse of romantic love." in *Volcanoes and pearl divers: essays in lesbian feminist studies*, ed. Suzanne Raitt. London: Only Women Press, 1994, p. 147-68.

PFISTER, Manfred. “The Passion from Winterson to Coryate” in *Venetian views, Venetian blinds: English fantasies of Venice*, eds. Manfred Pfister and Barbara Schaff. Amsterdam: Rodopi, 1999, p. 15-28.

PROSSER, Jay. *Second skins: the body narratives of transsexuality*. New York: Columbia University Press, 1998.

REYNOLDS, Margaret & Jonathan Noakes, eds. *Vintage living texts: Jeanette Winterson* London: Vintage, 2003.

RICH, Adrienne (1986) *Blood, bread and poetry: Selected prose (1979-1985)*. London: Virago, 1986.

ROBINSON, Sally. *Engendering the subject: gender and self-representation in contemporary women's fiction*. New York: State University of NY Press, 1991.

SAID, Edward. *Orientalism: Western conceptions of the Orient*. London: Routledge, 1978.

SARGISSON, Lucy. *Contemporary feminist utopianism*. New York: Routledge, 1996.

SEABOYER, Judith. “Second death in Venice: Romanticism and the compulsion to repeat in Jeanette Winterson’s *The Passion*” in *Contemporary Literature*, 38, 1997, p. 483-509.

SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. (Marcos Aarão Reis, trad.). Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2003.

STOWERS, Cath “Journeying with Jeanette: transgressive travels in Winterson’s fiction” in *(Hetero)sexual politics*, ed. Mary Maynard and Judy Purvis, London: Taylor and Francis, 1995, p. 139-58.

SULLIVAN, Nikki. *A critical introduction to queer theory*. New York: New York University Press, 2003.

TAMÁS, Bényei. “Risking the text: stories of love in Jeanette Winterson’s *The Passion*. *Hungarian Journal of English and American Studies*, 1997, 3:2, p. 199-209.

TATAR, Maria. *The hard facts of the Grimms’ fairy tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

The Guardian, May 29th, 2004.

THOMSON, Philip. "The Grotesque". *Methuen Critical Idioms Series*, 1972

VALLORANI, Nicoletta. "The body of the city: Angela Carter's *The passion of new Eve*". *Science Fiction Studies* #64, Vol. 21, Part 3, November, 1994.

WALKER, Lisa. "More than just skin-deep: fem(me)inity and the subversion of identity", *Gender, place and culture: A Journal of Feminist Geography*, 2:1, (1995).

WAUGH, Patricia. *Feminine fictions*: revisiting the postmodern. New York: Routledge, 1989.

_____. ed. *Postmodernism*: a reader. London: Edward Arnold, 1992.

_____. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 2001.

WEEDON, Chris. *Feminist practice and poststructuralist theory* (1987). Oxford: Basil Blackwell, 1997.

_____. *Feminism, theory and the politics of difference*. Oxford: Blackwell, 1999.

WITTIG, Monique . *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

_____. *The Lesbian Body*. David Le Vay (transl.). London: Peter Owen, 1975.

www.jeanettewinterson.com (Site oficial).

ZIPES, Jack, ed. *Don't bet on the prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. New York: Methuen, 1987.

_____. *The brothers Grimm: From enchanted forests to the modern world*. New York: Routledge, 1988.