

Carlos Henrique Bento

O gênero atuante: a performance de gênero em *The Passion of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada
Orientadora: Sandra Regina Goulart Almeida

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Resumo

Este trabalho faz uma leitura dos livros *The Passion of New Eve*, de Angela Carter, e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, de Ann-Marie MacDonald, usando o conceito de performance de gênero, de Judith Butler. Desta forma, discute algumas questões relacionadas com o gênero, mostrando a necessidade de considerá-lo, na contemporaneidade, como uma performance. Trata-se de uma leitura transgressora das duas obras literárias, que pretende contribuir para o campo dos estudos de gênero.

Abstract

This work reads the books *The Passion of New Eve*, by Angela Carter, e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, by Ann-Marie MacDonald, using the concept of gender performance, by Judith Butler. This way, it discusses some issues related to gender, showing the necessity of considering it, nowadays, as a performance. It is a transgressive reading of these two literary works, which intends to bring some improvement to the gender studies field.

SUMÁRIO

RESUMO	04
ABSTRACT	05
INTRODUÇÃO	06
CAPÍTULO I – Sobre Evas, Desdemonas e Julietas	17
1.1 – Bruxa e Fada-Madrinha	18
1.1.1 – Feminismo, obra, crítica	21
1.1.2 – Lições do lar	24
1.1.3 – A paixão da nova Eva	28
1.1.4 – Mitos	33
1.2 – MacDonald	36
1.2.1 – Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)	39
1.2.2 – Começando com pé direito	43
1.2.3 – Recepção acadêmica	45
1.2.4 – Mais escritora, menos atriz	48
1.2.5 – Como nascem as peças	54
CAPÍTULO II – Sobre regras e desvios	60
2.1 – Ao homem, as primícias	69
2.2 – A violência simbólica	74
2.3 – Construindo a mulher	84
2.4 – Ainda a respeito de construções	92
2.5 – Desvios da norma	104
CAPÍTULO III – Performance: o mundo de ponta-cabeça	108
3.1 – Forçando os limites	109
3.2 – Performance lingüística	121
3.3 – Travestismo	127
3.4 – Tristessa e co.	135
CAPÍTULO IV – A matéria do gênero	148
4.1 – Há uma pessoa aqui	150
4.2 – Feliz por ser estranho	157
4.3 – Gênero como performance	161
4.4 – Trajetos performativos: Eve/lyn e Constan/ce/tine	171
CONCLUSÃO	188
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	194

Introdução

“Meu corpo se renova, tira as amarras dos temores e se expõe livre, forte. A cada olhar ele se faz diferente, atento ao olhar do outro. Me faço espetáculo, na rua, na sala de aula, quando agora escrevo. Pego gentilmente meu casaco. Me protejo. Caminho. É hora de tomar riscos, da metamorfose. Os movimentos do parto se acentuam. Nasço com uma voz que não conhecia. A canção está presa na garganta. Ela vai começar. Ela está começando.”
(LOPES, 2002, p. 73)

Desde o surgimento do movimento feminista, e a partir de seus diversos desdobramentos, particularmente nas últimas décadas, as questões relacionadas à afirmação e reconhecimento das diferenças de gênero tornaram-se fundamentais na discussão cultural, desafiando a polarização masculino/feminino, claramente hierarquizada. Assim como as mulheres questionaram a hierarquia vigente, negando-se a permanecer numa posição de inferioridade em relação aos homens, outras formas de subjetividade emergiram, reivindicando espaço no tumultuado debate. A partir da militância em vários espaços, desde o lar até as ruas e locais de trabalho, a discussão chegou às academias, inaugurando os estudos de gênero. Buscando suporte em obras literárias e outras formas de expressão artística mescladas com teorias oriundas dos mais diversos campos disciplinares, os/as estudiosos/as de gênero desafiaram estereótipos, mudaram conceitos, reviram teorias

e produziram um corpo de trabalhos que tornou o campo um dos mais produtivos dentro da academia.

A discussão sobre a possível separação entre sexo e gênero foi um dos principais avanços recentes dos estudos sobre o gênero, criando a noção de que este é uma construção social. Assim, como argumentam alguns críticos, o gênero, diferente do sexo, está relacionado e determinado por toda uma série de fatores sócio-culturais. Tal compreensão tornou possível discutir os papéis sociais e questionar as hierarquias baseadas no gênero.

Na última década do século XX, os debates ganharam um suporte que influenciou a forma como se pensava o gênero até então. Trata-se da obra de Judith Butler que, a partir da publicação de *Problemas de Gênero*, se tornou referência obrigatória de estudos relacionados com as várias formas de subjetividades contemporâneas. No caso dos estudos de gênero, *Problemas de Gênero* se transformou em uma espécie de divisor de águas. No livro, Butler defende a idéia de que não é só o gênero que é fruto dos processos sócio-histórico-culturais. Para ela, o sexo também o é, uma vez que sua existência biológica ganha significados culturais. Além disso, Butler cria a teoria da performance de gênero, o conceito mais influente para o debate sobre o gênero, nos últimos anos.

Em toda sua história, desde os primórdios do movimento feminista, em seus momentos de maior e menor radicalidade, nas manifestações públicas, e nos movimentos de busca de afirmação de uma identidade homossexual, com as marchas e paradas gays, exposições públicas de travestis e drag queens e outras formas de visibilidade, a questão do gênero tem sido colocada por meio de uma utilização ampla e freqüente de artifícios cênicos, teatrais. O corpo tem sido amplamente utilizado como suporte para a atuação na discussão e revisão dos parâmetros tradicionais no trato das questões de gênero, configurando-se como elemento transgressor. A fim de conquistar visibilidade e

reconhecimento social, os movimentos de afirmação – ou seria problematização? – de gênero, em suas mais diversas manifestações, têm utilizado práticas performáticas.

A performance originou-se no âmbito do teatro, sendo considerada uma evolução dos *happenings*, manifestações que ganharam destaque nos anos 1960, como desdobramentos das vanguardas de fins do século XIX e começo do XX. Seus antecedentes mais antigos podem ser vários, dependendo do autor que traça a linha evolutiva. Os limites da performance enquanto conceito teórico foram e continuam sendo ampliados consideravelmente, sendo o termo utilizado para uma enorme variedade de aplicações nos mais diversos campos de análise na atualidade.

Inicialmente, performance era o termo utilizado para uma forma de expressão teatral, vista por muitos como sendo um tanto caótica, em que se misturava música, encenação, jogos de iluminação, etc. As múltiplas possibilidades de reunião de mídias, de utilização cênica, logo ampliaram o leque de manifestações englobadas pelo termo, a ponto de muitos autores já não a considerarem teatro e alguns questionarem seu estatuto artístico. Alguns autores consideram certas características fundamentais para a definição de uma performance: a necessidade do evento acontecer “ao vivo”, a presença do corpo em cena, o aspecto transgressor. Assim, além dos espetáculos facilmente classificados como performance, que incluem atuações com risco de vida para o performer - como auto-mutilação - práticas como a tatuagem e intervenções corporais passaram a ser analisadas com base na mesma perspectiva.

A performance, assim, passa a designar várias práticas, chegando ao gênero. A utilização do corpo como elemento transgressor, como espaço cênico, como agente que rompe, atravessa, borra, não reconhece fronteiras para a expressão, é a base utilizada por Judith Butler para falar em uma performance de gênero. Afinal, é no corpo que o gênero se manifesta, é nele que ocorre a atuação. Mas o gênero não é o corpo nem vice-versa. O

corpo significa através dos gestos, da forma como se fala, da forma como se veste, etc. Ele existe por meio de sua situação como um palco, um cenário para a atuação de algo mais complexo, abstrato, incontrolável e impossível de se delimitar, cercar, prender em um rótulo fixo: o gênero.

Assim, o corpo não pode existir fora do gênero nem o gênero separado do corpo. Embora o corpo não seja o determinante único e exato do gênero nem o contrário. A partir de uma visão performática, pode-se afirmar que somos o que vivemos em cada momento. Ou seja: o gênero se manifesta em cada momento, em cada gesto, em cada ato, em cada experiência. Ampliando a noção, pode-se dizer que ele nunca é o mesmo. Não há o gênero heterossexual, homossexual ou bissexual apenas. Ele é diferente em cada momento, em cada vivência, único e impossível de ser repetido. Percebido dessa forma, o gênero se mostra intrinsecamente performático.

Os desdobramentos da performance criaram também a possibilidade, inicialmente impensável, de se analisar obras cinematográficas e literárias a partir desse conceito, o que está ligado à proposta e à configuração da hipótese desta pesquisa: unir as duas discussões, gênero e performance, a partir da análise de um corpus literário composto pelas seguintes obras: *The Passion of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. Como a performance de gênero pode ser demonstrada através da análise de representações literárias? Essa pergunta, embora se aventurando por um campo muito recente e pouco delineado, poderá contribuir significativamente para os estudos de gênero e alteridade. Assim, a hipótese para esta tese é de que é possível fazer uma leitura transgressora das obras literárias usadas como corpus, de uma maneira que elucide e discuta questões pertinentes ao campo dos estudos de gênero, por meio de uma articulação entre as obras e algumas teorias através do conceito da performance de gênero. Com essa leitura transgressora, há um enriquecimento dos estudos de gênero, uma vez que algumas

estratégias opressoras são mostradas e abrem-se possibilidades para o seu enfrentamento tanto na academia quanto fora dela.

O livro *The Passion of New Eve*, da inglesa Angela Carter, narra a história de um professor inglês que, viajando por um deserto nos Estados Unidos, é seqüestrado, sendo submetido, involuntariamente, a uma cirurgia de mudança de sexo. Porém, a transformação que devia acontecer em duas etapas – a transformação corporal e a reprogramação cerebral – não chega a se completar, pois ele consegue fugir. Assim ele, que se chamava Evelyn, torna-se Eve, uma nova Eva. Evelyn é obrigado a viver com um corpo feminino portando uma consciência ainda masculina, o que provoca perdas identitárias do(a) narrador(a), no sentido de que ele(a) não pode mais ser homem mas também não tem memória, história como mulher. Sua consciência identitária não se reflete em seu novo corpo, sendo este estranho àquela, levando ao não reconhecimento de um indivíduo completo. Assim, após a cirurgia, o novo corpo, que determina o novo ser, novas subjetividades, leva ao mesmo tempo ao reconhecimento e ao estranhamento. Evelyn é e não é Eve, e vice-versa. Evelyn perde parte de si próprio, reduzindo-se a Eve, que lhe dá uma infinidade de outros significados e possibilidades a partir da herança contida no nome e de sua condição feminina. O corpo torna-se ao mesmo tempo o referencial identitário e do estranhamento, como se Eve(lyn) fosse duas pessoas, convivendo com os dois gêneros em um mesmo corpo. Assim, o jogo de gêneros toma lugar usando o corpo como palco tanto da transformação quanto do próprio aprendizado.

O outro livro, *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, é o texto de uma peça teatral escrito pela canadense Ann-Marie Macdonald. Conta a história de Constance Ledbelly, uma jovem intelectual canadense, professora assistente na Queen's University e *ghost writer* de um professor chamado Claude Night. Ela está às voltas com sua tese de doutorado, que nunca termina. Sua tentativa é de provar que Shakespeare teria roubado as

tramas de duas de suas peças mais famosas, *Romeu e Julieta* e *Otelo*, de um escritor desconhecido, que as teria escrito originalmente como comédias. No dia de seu aniversário, ela acaba entrando literalmente nas peças de Shakespeare, interferindo nas tramas de *Otelo* e de *Romeu e Julieta*, salvando as personagens femininas da morte. Quando se encontra com Romeu, este a confunde com um garoto grego, o que pode ser visto como referência à sua possível homossexualidade, e se apaixona por ela. Constance, então, assume a identidade masculina. O problema é que Julieta também se apaixona por ela, certa de que se trata de um homem. Como ela não corresponde ao amor de um nem do outro, ocorre uma grande confusão. Romeu acredita estar sendo rejeitado porque Constance é homem e se interessa por mulheres. Julieta pensa o contrário - que ele é gay. Assim, ambos abdicam de suas identidades de gênero e declaram que passarão a assumir outras, opostas às suas originais, ou seja, Romeu se portará como mulher e Julieta como homem. Curiosamente, a mudança de gênero se processa, em ambos, pela simples troca das roupas.

O tema do travestismo não é novidade na literatura, e as roupas exercem importante papel nesses casos. Como afirma Garber,

“Subestimar a roupa e a moda como declarações políticas seria recusar ver a história – e negar a nós mesmos um bocado de diversão. Os estilistas do século XX jogaram às vezes cautelosamente e às vezes despidamente com a fronteira entre os sexos, como refletem muitas matérias sobre “modas dos anos noventa”. À beira de um novo século os estudiosos tentam prever as tendências sexuais e sociais do futuro através de desenvolvimentos futuristas no estilo das roupas.” (GARBER, 1997, p. 23)

O papel político da escolha das roupas se coloca na literatura de diversas maneiras. O que os estilistas fazem, tentando prever tendências sociais e sexuais através do estilo das roupas parece se comprovar em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. Elas têm o

poder de oferecer ao indivíduo o outro lado do gênero, o cruzamento das fronteiras, o que, na peça parece caricato, mas mostra bem o caráter cênico dessa construção. As duas personagens, Romeu e Julieta, sentem-se capazes de fazer a opção voluntária pelo gênero que querem, diferente de Evelyn, que não tem escolha. Apesar da possibilidade de opção quanto ao gênero estar representada de maneira exacerbada na peça de MacDonald, o livro aponta para o caráter construcionista dessa forma de subjetividade, central nos estudos contemporâneos.

Nesse sentido, Butler vem, desde a publicação de *Problemas de Gênero*, escrevendo a respeito de como o gênero é criado, mediado e transformado a partir de práticas performáticas. Sua teoria mescla as idéias de muitos pensadores, partindo da concepção de Austin a respeito da performance lingüística. Seus livros apresentam, também, uma grande preocupação com o reconhecimento de identidades que não se conformam com padrões socialmente estabelecidos e impostos aos indivíduos. A performance de gênero é uma teoria que afirma que o gênero é construído, imposto e regulado por uma série de ritos sociais e lingüísticos, repetidos constantemente. A repetição do que se convencionou como norma gera o efeito de naturalização, forçando os indivíduos a se enquadrar no padrão desejado, e determinando o apagamento das identidades tidas como desviantes.

Após todas essas décadas de lutas baseadas nas diferenças de gênero, é preciso reconhecer que há, ainda, muitos desafios e problemas que não podem simplesmente ser esquecidos ou ignorados, e muito menos apagados ou negados. O movimento feminista, assim como o movimento homossexual, mostra que não é possível buscar a eliminação das diferenças, pois isso seria eliminar as identidades mesmas. O que se deve buscar é a quebra das hierarquias, a aceitação do outro como parte de uma mesma sociedade, de uma mesma humanidade, e o desenvolvimento da consciência de que o contato com a diferença é fator de aprendizado, de desenvolvimento social e cultural. Cumpre lembrar que as dificuldades

surgem a partir da tentativa de parte da sociedade de impedir as conquistas das mulheres, dos homossexuais e de qualquer grupo ou indivíduo que busque se afirmar a partir de um modelo diferente do imposto como norma. Isso cria a necessidade de atravessar fronteiras, de transgredir, para se chegar a essa nova realidade, em que sujeitos historicamente esquecidos, relegados à marginalidade ou obrigados a abdicar de sua própria identidade, de suas tendências, de suas orientações e desejos emergem, obrigando a teoria cultural a revisar seus fundamentos. Como afirma Eduardo Assis Duarte,

“Enfatizando o relativismo por que passam as categorias estéticas na contemporaneidade, Silviano afirma que “assim como existiu uma Estética (com E maiúsculo) que confundia universalidade e falocentrismo, hoje existem várias estéticas com e minúsculo que são altamente afirmativas de identidades precárias que querem se afirmar no jogo de forças do campo artístico”. Logo, a institucionalização desse relativismo passa naturalmente a ser uma questão política, e a defesa de uma literatura comparada canônica ou atenta a esse conjunto de novas configurações deve passar pelo mesmo diapasão. E são justamente as postulações feministas (e de outros segmentos) que demandam e colocam a necessidade de uma leitura, de uma crítica e mesmo de uma teoria informadas politicamente.”¹ (DUARTE, 1998, p. 78)

Essa consciência da necessidade de uma crítica, de uma teoria e de uma leitura informadas politicamente é o propulsor do presente projeto, que para tanto busca alicerce na performance de gênero. Assim, este trabalho está dividido em quatro capítulos, que constituem um percurso que demonstra a hipótese da tese.

O percurso se inicia com os trabalhos de Angela Carter e Ann-Marie MacDonald. Essas escritoras, mulheres preocupadas com as questões a respeito do gênero, compuseram as obras que servem de corpus literário desta tese. O percurso começa por informações biográficas, com o intuito de especular que algumas situações de suas vidas cunharam uma

¹ MARQUES; BITTENCOURT, 1998, p. 78.

consciência de gênero que é refletida em sua escrita. Hannah Arendt contribui com o conceito de ação política, que permite articular a prática cotidiana das autoras com as situações descritas em suas obras. Assim, no capítulo I, a argumentação mostra como os livros, as narrativas, são usados tanto por Carter quanto por MacDonald como forma de ação política. Depois, são exploradas algumas situações narradas em *The Passion of New Eve* e em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* que, tomadas como metáforas do que ocorre socialmente, suscitam discussões a respeito dos problemas relacionados ao gênero e a suas múltiplas facetas.

Em seguida, no capítulo II, as questões relacionadas ao gênero são discutidas com o suporte de algumas teorias. Em primeiro lugar, a mirada histórica mostra como a discussão ainda se dá em torno da disputa entre essencialismo e construtivismo. A partir da consolidação da separação entre sexo e gênero, o pensamento essencialista perde força e relevância, mas ainda persiste como padrão que precisa ser combatido pela teoria. A constituição do gênero se dá de maneira ritualizada e estreitamente normatizada. Sua expressão é controlada e vigiada, com a ameaça de punição a qualquer tipo de desvio ou de não conformidade ao script socialmente imposto. A discussão se dá em torno da idéia de que o padrão opressor consegue se misturar às práticas sociais e, valendo-se de diversas estratégias, especialmente discursivas, apresenta-se como se fosse algo natural, inquestionável. Novamente, os livros usados como corpus literário fornecem elementos para a aplicação da teoria.

Os processos discutidos no capítulo II mostram como o gênero, na contemporaneidade, é mutante e se define de maneira dinâmica. Por isso, a ferramenta teórica que apresenta o melhor potencial para a discussão em torno dos problemas de gênero é a performance, tema do capítulo III. Nele, é apresentado um histórico da evolução do termo, que de prática teatral se tornou um conceito com significações múltiplas e

diversas possibilidades de aplicação. No caso do gênero, o termo se consolidou como ferramenta de análise teórica a partir do trabalho de Judith Butler que defende, em seu livro *Problemas de Gênero*, a existência da performance de gênero. De acordo com a teoria de Butler, o gênero se constrói, se expressa, é imposto e subvertido por meio de práticas performáticas. Sua teoria toma por base o trabalho de Austin a respeito da performance lingüística e os conceitos de iterabilidade e citacionalidade de Derrida. Há ainda outras contribuições teóricas na formação de seu conceito. Aplicado aos textos de Carter e MacDonald, o conceito de performance mostra-se produtivo para a reflexão a respeito das situações de gênero ali representadas.

Finalmente, o capítulo IV discute a obra de Butler, especialmente o conceito de performance de gênero. A autora tem sua trajetória teórica marcada pelo livro *Problemas de Gênero*, que apresenta uma síntese das idéias desenvolvidas em seus livros posteriores. Atualmente, seu trabalho se volta para as questões da normatividade em relação à forma corporal, bem como para a relação do gênero e da sexualidade com as possibilidades de se viver numa sociedade dominada pela violência do padrão sexista. O conceito de performance de gênero é aplicado, no capítulo IV, aos livros que servem como corpus literário para esta tese, mostrando como ele pode funcionar como articulador de uma leitura subversiva capaz de desnudar alguns mecanismos da normatividade social do gênero, propondo-se, assim, como forma de ação política, e demonstrando a validade e a contribuição da hipótese desta tese.

Por fim, é preciso notar que nas duas obras as atitudes das personagens parecem confirmar a tese de Butler, explicitando o caráter de construção social das relações de gênero e sua existência através do corpo. A leitura comparativa dos livros possibilita não apenas a aplicação do conceito de performance de gênero, como atende à necessidade,

afirmada por Eduardo Assis Duarte, de uma leitura, de uma crítica e de uma teoria informadas politicamente.

A escolha das obras se deve ao material textual nelas contido, às histórias que narram. Assim, certos aspectos, como as diferenças de gênero textual, não foram decisivos, pois não são abordados na pesquisa. Quanto à variedade de gêneros textuais, a escolha se justifica pela intenção de demonstrar a aplicabilidade do conceito de performance de gênero a diferentes formas de expressão literária. Como argumenta Butler, o gênero é sempre performático. Assim, onde há a narração do gênero, há a possibilidade de aplicação do conceito que aqui se discute. Não importa se o texto utilizado é um romance, uma peça teatral ou qualquer outro, o conceito de performance de gênero deve permitir a análise.

Por fim, é importante ressaltar que o ato de ler obras literárias de uma maneira que possa transgredir o sistema simbólico que permeia o contexto social e que ajuda a manter a supremacia do patriarcado, com sua estrutura que marginaliza e exclui, constitui-se, lembrando novamente a sugestão de Eduardo Assis Duarte, numa tarefa urgente e imprescindível. Butler afirma, como se verá nesta tese, que não imaginava que seu trabalho pudesse alcançar a projeção que alcançou, e que isso deve ser explicado pelo fato de que há algo nos livros que ela escreveu que é significativo para o enorme público que lê a sua obra. Isso sugere que trabalhos que lidam com questões identitárias, como o gênero, respondem a demandas que são impossíveis de se prever. Esta tese, nesse sentido, pensando a si própria como forma de ação política, pretende ser uma contribuição significativa para os estudos de gênero.

Capítulo I: Sobre Evas, Desdemonas e Julietas

Este primeiro capítulo tem como objetivo apresentar as autoras Angela Carter e Ann-Marie MacDonald, bem como seus livros *The Passion of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, selecionados como corpus literário desta tese. Embora sejam textos muito diferentes - um romance escrito na Inglaterra de 1977 e uma peça teatral escrita no Canadá no fim da década de 1980 - essas obras apresentam características que, da perspectiva da performance de gênero, criam mais similaridades do que diferenças, garantindo um diálogo produtivo. Nessas duas obras, as autoras escolhem caminhos apropriados para o pensamento sobre o gênero em uma perspectiva performática. Como se verá, são obras que, a partir de uma perspectiva feminista, abrem espaço para a discussão sobre gênero em toda a sua complexidade e variantes. Nos dois livros há um forte caráter intertextual, pois as autoras se apropriam de diversas fontes, de maneira mais clara no caso de Macdonald – pelo menos em relação aos textos de Shakespeare - e mais fluida, múltipla e complexa no caso de Carter. Nos dois livros há uma busca pelo auto-conhecimento e pela identidade.

Apesar de que o propósito aqui não é de estudar a produção das duas autoras, mas centrar-se nas obras específicas escolhidas como corpus para explorar o conceito de performance de gênero, outros livros, principalmente, mas não exclusivamente, de Carter e MacDonald serão citados em alguns pontos, tanto para esclarecer quanto para qualificar a discussão. Como se trata de um debate que envolve necessariamente posicionamentos políticos, há uma preocupação em reproduzir algumas declarações das escritoras, retiradas de entrevistas publicadas em diversas mídias, aqui consideradas como valiosas contribuições como balizadoras do foco de abordagem.

Angela Carter faleceu em 1992. Portanto, sua obra já está concluída, tendo despertado um enorme interesse de estudiosos(a)s, com um número razoável de livros publicados a seu respeito. Sua obra, como um todo ou em parte, já foi analisada a partir de diversos posicionamentos críticos, o que não significa que tenha sido esgotada. Prova disso é que continua a gerar inúmeros novos estudos. No entanto, as linhas gerais já estão bem afirmadas e ela já possui um lugar solidificado na academia.

Ann-Marie MacDonald está em uma posição muito diferente. Com uma obra publicada ainda pequena e recente, não há nenhum livro a seu respeito. Há um número de artigos publicados em periódicos, e alguns poucos em livros. Por esse motivo, haverá a busca de uma maior diversidade de fontes, a fim de demonstrar a importância que a autora vem alcançando. Por uma questão meramente cronológica, a primeira autora abordada será Angela Carter, e o primeiro livro será *The Passion of New Eve*.

1.1- **Bruxa e Fada-Madrinha**

No texto de introdução à coletânea de ensaios que traz o nome da autora inglesa como título, Alison Easton descreve algumas sensações que podem ser experimentadas ao se ler os livros de Carter, sugerindo um leque que se abre do prazer ao terror (EASTON, 2000, p. 01). Afinal, há poucos autores e autoras capazes de tamanha inventividade e arrojo na contemporaneidade. Em Carter, a combinação dessas duas características são capazes de criar mundos completamente bizarros e multifacetados, cheios de camadas significativas que se sobrepõem. Suas obras são povoadas e protagonizadas tanto por personagens completamente surpreendentes em sua constituição física, como a trapezista de *Nights at the Circus*; ou que trazem nomes velhos conhecidos de nossa cultura, como o Barba Azul ou a Chapeuzinho Vermelho, em versões ousadas, retrabalhadas dos contos de

fadas tradicionais. Uma estranha legião em um universo exótico. Certamente a força da narrativa de Carter está, em grande medida, na forma como molda suas personagens. Essa forma de composição das personagens, bastante peculiar, causa um tipo de estranheza, que pode despertar as sensações descritas anteriormente, por remeter, por meio do exagero, da paródia e mesmo do aspecto grotesco, a uma série de conceitos e realidades familiares aos leitores, como as questões relacionadas ao gênero.

Toda essa estratégia de composição dos personagens e da trama que os envolve, claro, coloca a autora longe de qualquer consenso. Por isso, a crítica apresenta posicionamentos bastante diversos em relação ao seu trabalho, especialmente em sua fase inicial. Essa diversidade de posicionamentos tem dado motivo a uma profusão de ensaios e livros sobre a obra da autora britânica, notadamente a partir de sua morte em 1992, de câncer de pulmão, tendo como consequência o fato de que “desde então ela tem se tornado uma das escritoras contemporâneas mais estudadas na Inglaterra”² (LEE, 1997, p. 01). Esse fato, de que Carter se tornou uma das autoras contemporâneas mais estudadas, já era verdadeiro bem antes do livro de Alison Lee, de onde se reproduziu a citação acima, ser publicado. Lorna Sage anuncia na coletânea de ensaios que organizou, *Flesh and the Mirror*, publicada em 1994, pouco depois da morte de Carter, que naquela época já havia um número extraordinário de propostas de pesquisas de doutorado sobre a autora (SAGE, 1994, p. 03). Assim, essas afirmações demonstram como a obra de Carter adquiriu relevância, o que certamente se relaciona com os temas com os quais ela lida, especialmente o gênero, que tem presença marcante em todos os seus trabalhos. Como o interesse por sua obra cresce num momento em que há um número considerável de trabalhos que lidam com os temas abordados por ela, o fato contido nas afirmações aqui mencionadas servem como mais uma

² “Since then she has become one of the most studied contemporary writers in Britain”

sugestão de que a abordagem feita pela autora é mesmo inovadora, apresentando nuances que faltam aos demais livros.

O interesse da crítica pela obra de Carter está relacionado com sua inventividade e com a originalidade de seus textos, tanto em relação à criação das personagens quanto ao desenvolvimento dos enredos, mas principalmente ao caráter feminista de sua escrita. Esse caráter foi fortemente afirmado pela autora, mas, em muitos casos e por muito tempo não convenceu uma parcela da crítica feminista. Em seu *Angela Carter*, Alison Lee afirma que as personagens femininas dos livros de Carter não são todas emancipatórias. Afinal, como os contos de fadas da autora inglesa demonstram, “as mulheres podem não apenas correr com lobos, mas serem lobos e até seduzir lobos. As possibilidades são infinitas, embora algumas delas não sejam universalmente atraentes”³ (LEE, 1997, p. x). Com essa afirmação, fica claro o motivo pelo qual algumas feministas olham com desconfiança para a obra de Carter, que coloca a mulher em uma postura muito mais ativa e independente em relação à forma como é tradicionalmente representada, ao mesmo tempo que com um grau menor de inocência. As mulheres podem ser lobos, seduzir lobos, voar, ter asas. Podem até não ser mulher no sentido biológico, como é o caso de Tristessa em *The Passion of New Eve*. As subjetividades femininas se constroem de maneira mais fluida, com o pensamento feminista de Carter perspassando as entrelinhas de seu texto. Os estereótipos caem, os mitos são frontalmente desafiados. Portanto, para as feministas que adotavam a estratégia de divulgar mitos emancipatórios da femininidade, a obra de Carter é, no mínimo, perturbadora. A afirmação de que a mulher é, como o homem, repleta de nuances que podem ser classificadas como qualidades ou como defeitos se coloca com bastante ênfase no caso de *The Passion Of New Eve*, que representa possibilidades de identidades femininas de maneira multifacetada, como se verá um pouco à frente.

³ “Women can not only run with wolves but be wolves and even seduce wolves. The possibilities are endless, although some of them are not universally attractive.”

Quando se lê os trabalhos sobre Carter, especialmente as informações sobre sua biografia, somado ao estranhamento de seus textos e à forma contraditória como a crítica a julgou de início - uma vez que mais recentemente parece haver uma tendência convergente, na mesma medida que favorável - tudo somado leva a uma constituição um tanto lendária, mitológica da autora. Como observou Aidan Day, a postura de Carter em sua obra – que ela classifica como anti-realista – criou uma mitologização em torno dela própria, “uma mitologização que confunde autora e obra”⁴ (DAY, 1998, p. 02), o que é reforçado, ainda de acordo com a argumentação de Day, pelo conteúdo dos obituários e textos escritos após a morte de Carter. Tudo isso, claro, só aumenta o fascínio e o interesse tanto da crítica quanto do público em relação à sua obra, que é extensa se comparada à vida relativamente curta.

1.1.1 - Feminismo, obra, crítica...

Na introdução de seu livro *Expletives Deleted*, Angela Carter faz uma afirmação que se tornou emblemática da relação entre sua biografia e sua obra, e que está reproduzida em boa parte dos estudos sobre ela. Carter escreve que passou boa parte da vida ouvindo orientações sobre como escrever, pensar e se comportar, pois os homens julgavam ter o direito de determinar as ações das mulheres. Mesmo ela se negando a ouvir, as orientações masculinas insistiam em tentar dominá-la. Até que um dia, afirma, ela começou a contra-atacar (CARTER, 1992 p. 05).

A forma retórica carregada de força expressiva da afirmação de Carter tornou-se uma de suas falas mais emblemáticas. Trata-se de uma afirmação que condensa não apenas uma relação pessoal com a escrita, mas uma complexa sintetização do que preconizou boa

⁴ “A mythologizing that confounds author and work”.

parte da teoria feminista e, extensivamente, da maioria dos estudos sobre opressão e ativismo político. Ou seja, não basta perceber a opressão e se recusar a obedecer suas imposições. Embora isso seja um passo fundamental, não se coloca como suficiente. É necessário mais. Torna-se necessária uma reação mais efetiva, na forma de ação, no ato de dar uma resposta, de contra-atacar. Afinal, reconhecer a própria subjetividade não garante o respeito do “outro”.

Essa necessidade de agir para garantir o espaço identitário não é prerrogativa exclusiva do movimento feminista, mas de todos os outros movimentos de minorias. Em contextos completamente diversos, e apenas para ilustrar, pode-se citar como exemplo o trabalho de Frantz Fanon⁵, que chega a recomendar a violência como forma de reação ao colonialismo. Pode-se também citar ações como os “beijaços” organizados por grupos de militância gay no Brasil. No caso de Carter, claro, o contexto opressor que cria a necessidade de contra-atacar, é a sua condição de mulher. Para ela, essa ação se expressa por meio da escrita.

A relação da escrita com o ativismo político, que em Carter como em MacDonald, aproximam e amalgamam a vida pessoal e o trabalho literário reflete uma realidade teorizada por Hannah Arendt em seu livro *A Condição Humana*. Nele, a autora estabelece uma relação necessária entre o discurso e a ação política, preconizando que a dimensão política só existe a partir da mediação discursiva. Assim, “sempre que a relevância do discurso entra em jogo, a questão torna-se política por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político” (ARENDR, 1983, p. 11). Portanto, não há a possibilidade de uma ação que faça sentido, que seja intencional como produtora de efeitos políticos, quando não se pode falar sobre ela ou narrá-la. Como resultado, pode-se afirmar que “tudo o que os homens fazem, sabem ou experimentam só tem sentido na medida em que pode

⁵ Ver, por exemplo, FANON, 1979.

ser discutido” (ARENDDT, 1983, p. 12). Seguindo o raciocínio proposto por Hannah Arendt, portanto, pode-se concluir que Carter – e MacDonald, como se verá – valem-se da escrita, especificamente sua modalidade literária, para implementar uma forma de ação que, assim, torna-se política. As duas obras aqui analisadas mostram bem esse fato, uma vez que narram aventuras de personagens que se envolvem em situações paradigmáticas das relações de gênero. Para comprovar que as histórias criadas nos livros não são aleatórias, mas refletem ou se colocam como uma extensão do que pensam e do que vivem, será necessário abordar alguns fatos das biografias das autoras. O objetivo não é vincular vida e obra, na intenção de fazer crítica biográfica, mas demonstrar que a obra literária pode ser uma forma de ação política, por se constituir de um discurso que dialoga e esclarece questões da vida social.

A partir do trabalho de Lorna Sage - amiga da autora - que se tornou uma espécie de divisor de águas entre a apatia e a euforia da crítica em torno da obra de Angela Carter, a relação entre biografia e obra se consolidou. Os livros que o seguem usam Sage como a referência inicial dos estudos sobre Carter e sempre se voltam, com maior ou menor ênfase, para essa relação. Isso não surpreende quando se leva em conta que Sage afirmou no prólogo de seu livro, uma pequena dissertação, que, no caso de Carter, “não se pode, ao final, separar a mulher e a escritora”⁶ (SAGE, 1994, p. 01).

Mas não é apenas a autoridade conferida pela aproximação pessoal de Sage com a autora que garante a relação entre a biografia e a obra. Carter também afirmou essa relação diversas vezes. Para ela, sua vida estava imbricada com sua postura feminista, inevitável a partir de sua condição de mulher. Ela chegou a afirmar: “minha vida tem sido muito significativamente formada por meu gênero”⁷ (CARTER, 1992, p. 05). Assim, sua postura feminista, definida pelo gênero, perpassa e determina toda a sua vida, incluindo seu

⁶ “you cannot, in the end, separate the woman and the writer”.

⁷ “my life has been most significantly shaped by my gender”.

trabalho como escritora. Para ela, essas coisas todas não podem ser separadas. Portanto, o feminismo afetou sua escrita na mesma proporção que afetou sua vida. E na mesma proporção que sua vida determinou sua postura feminista. Um emaranhado único, um amálgama indissociável. E a partir dessa afirmação, se ela é, enquanto sujeito, enquanto indivíduo, feminista, enquanto escritora ela também o é, e faz questão de enfatizar esse fato com veemência, concluindo: “Eu consideraria a mim mesma uma escritora feminista”⁸ (CARTER, 1998, p. 24). Assim, enquanto feminista que escreve, Carter utiliza a escrita como meio de ação política a favor do movimento de mulheres. Portanto, essas afirmações situam a visão que Carter tinha de si e de sua obra de maneira inequívoca. Ou seja, ela é uma mulher, e todo o resto se define em relação a isso.

1.1.2 - Lições do lar

É consenso entre a crítica o fato de que Carter articula em sua escrita uma rede intertextual extensa, variada e complexa, fruto de uma sólida cultura intelectual e uma erudição rara. Carter era formada em Literatura, especialista no período medieval. Além disso, algumas de suas afirmações podem ajudar a compreender a formação intelectual, que tem raízes em sua vida familiar. A introdução de *Expletives Deleted* mostra bem essa influência, contando sobre a rotina de sua família. Carter começa lembrando que seu pai mantinha uma coleção de clássicos, enquanto sua mãe gostava de fofocas antigas. Além da discrepância de gosto “literário”, a mãe não gostava de ficção. De qualquer forma, Carter mostra que os livros foram uma parte constituinte de sua formação. Seus pais eram leitores, e ela dá continuidade a esse costume. E a desconfiança de sua mãe quanto aos livros de ficção não convenceu Carter, que tornou-se uma escritora do gênero depreciado. Sua

⁸ “I would regard myself as a feminist writer”.

história literária confirma que ela se identifica muito mais com a figura do pai do que com sua mãe. Seus escritos não deixam dúvida em relação a esse fato, que é também atestado por Sage, quando ela diz que a aversão de Carter pela mãe influenciou significativamente sua postura feminista, concluindo com a seguinte afirmação: “você mira seu feminismo menos contra os homens do que contra a imagem da mulher que você não quer ser, o inimigo interno”⁹ (SAGE, 1994, p. 07). Ou seja, julgando pela afirmação de Sage, a recusa ao modelo de mulher representado pela mãe fez com que Carter buscasse outro modelo, o oposto, o de uma mulher independente, crítica, erudita, que constrói uma história literária que se volta para a sua própria condição de mulher, e que constrói essa história literária sobre os sólidos pilares da ficção, embora essa não tenha sido sua única forma de escrita. Como exemplo da aversão que sua mãe nutria pelas narrativas ficcionais, Carter narra momentos em que fora censurada ao ser vista lendo romances. Entretanto, apesar dessa postura, a mãe, assim como o pai, são considerados por Carter como integrantes da última geração em que foi incutida a curiosidade pelos livros. Essa opinião é carregada tanto de orgulho quanto de pesar pelas gerações futuras, incluindo a sua própria. Mesmo assim, como os pais gostavam de ler, a família cultivava hábitos relacionados com a prática literária que ficaram na memória da autora.

Com todo o jogo intertextual já mencionado e com essa erudição que se constitui por meio de uma verdadeira herança de família, é preciso pensar em como fica o leitor na relação com os livros de Carter. Pois, erudição excessiva pode tornar os livros acessíveis a um número muito restrito de leitores. Tucker afirma: “acho que podemos apreciar melhor Carter quando compreendemos suas preocupações artísticas e ideológicas como

⁹ “you aim your feminism less against men, than against the picture of the woman you don’t want to be, the enemy within”.

determinantes desta aproximação mais aberta e experimental com a ficção”¹⁰ (TUCKER, 1998, p. 02). Ou seja, para Tucker é desejável que o leitor possua algum tipo de intimidade com a autora antes de se dedicar aos livros, especialmente compreendendo a relação destes com o pensamento de Carter, a fim de perceber na obra uma forma de ação política, nos termos de Arendt. Isso gera dificuldade que, no entanto, é vista por Alison Lee como uma qualidade, uma forma de respeitar e prestigiar o leitor que, assim, tem uma oportunidade de exercer sua inteligência. Para ela, o trabalho de Carter se destina a leitores que possam responder de maneiras diversas à sua ficção (LEE, 1997, p. x). Alison Easton também afirma a existência de camadas de interpretação na obra de Carter, mas mostra, a partir de um depoimento da autora inglesa, que a mesma defendia a liberdade do leitor para decidir qual camada gostaria de explorar (Easton, 2000, p. 05). A postura de Carter, portanto, se mostra menos impositiva, mais aberta em relação ao leitor, a quem cabe o destino de sua obra. Embora reconheça a existência das diversas camadas que devem ser desvendadas pelo leitor ideal. Easton continua citando Carter, que afirma sua preocupação em garantir que o leitor tenha a opção de fazer uma leitura menos erudita de seus livros: “A partir de *The Magic Toyshop*, tenho tentado manter uma superfície agradável nos romances, de forma que você não tenha que lê-los como um sistema de significação se você não quiser”¹¹ (EASTON, 2000, p. 05). Com base nessas citações, nota-se que Carter se preocupa com a liberdade do leitor, tentando criar narrativas que, apesar de cheias de camadas e facetas significativas, exibem uma superfície capaz de entreter e divertir. A leitura da obra de Carter, no entanto, sugere que sua tentativa é mais pretensão que realidade, pois ler suas narrativas num nível meramente superficial, encontrando ali diversão e entretenimento desinteressados parece pouco provável. A forma como a autora

¹⁰ “I think that we better appreciate Carter when we understand both her ideological and artistic concerns as dictating this more open and experimental approach to fiction”.

¹¹ “From *The Magic Toyshop* onwards I’ve tried to keep an entertaining surface to the novels, so that you don’t have to read them as a system of signification if you don’t want to”.

cria suas personagens e elabora as tramas exige esforço do leitor, que percebe que há algo nas histórias que precisa ser pensado e descoberto. Assim, conclui-se que a obra de Carter não se destina a qualquer leitor, exigindo algum tipo de iniciação ou uma boa dose de cultura erudita para penetrar nos meandros intertextuais por ela criados.

O pensamento de Carter sobre a escrita conjuga duas idéias fundamentais. Primeira, a de que a escrita é um jogo criado pelo escritor e que demanda a participação do leitor; segunda, a de que a escrita é uma forma de atuação política, no seu trabalho como feminista. Ela reconhece que a escrita é um jogo com a linguagem, mas não se deve ignorar que a linguagem é um instrumento de poder, e que por meio dela se pode fazer verdadeiras revoluções. Assim, retoma-se a idéia de Arendt, mostrando que sua escrita é consciente de sua capacidade de ação política. Além de remeter a Arendt, essa maneira de pensar a língua espelha a visão de Roland Barthes, que afirma no seu *Aula* : “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, 1989, p. 12). Para Barthes, a língua é um teatro de poder. Nesse teatro, a saída possível se dá pela literatura, que se coloca como uma forma de combate, pois “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1989, p. 17). Isto é precisamente o que Carter faz, utilizando-se da língua para combater uma forma opressora de poder exercido, de muitas maneiras, por meio da própria língua. Enquanto escritora, sua ação política se constitui no uso da língua como forma de desnudar e combater problemas presentes na sociedade, com ênfase particular, no seu caso, nas questões de gênero.

Continuando a pensar na relação entre a obra de Carter e sua ação política, outro momento importante para o processo de amadurecimento pelo qual ela passou foi o tempo que viveu no Japão. Lorna Sage, em seu *Angela Carter*, conta como esse período, após a

separação do marido, afetou a autora. Para ela, o Japão foi um rito de passagem que interferiu de maneira decisiva na produção literária de Carter, pois foi nesse momento que seu engajamento com o feminismo ganhou mais força, uma vez que no Japão sua condição de mulher era somada a outras camadas de alteridade, aguçando sua consciência de ser “um outro”. Carter estava em um local onde sua diferença era marcada menos pelo fato de ser mulher e mais pela cor, estatura, tipo físico. É no Japão, portanto, que sua consciência feminista se depara com outras diferenças, o que, por um processo comparativo, lhe permite estabelecer alguma noção de sua condição de mulher.

Por fim, resta lembrar a afirmação de Sage, de que “Angela Carter cultivou o papel de fada-madrinha e/ou bruxa”¹² (SAGE, 1994, p. 05). Antes de preferir uma ou outra ou ambas, vale lembrar que se trata de tempos pós-modernos, em que alguns mitos não mais se ligam necessariamente à noção tradicional, significando bondade ou maldade. Angela Carter contribuiu para essa mudança. Portanto, independente da preferência que cada leitor possa ter, ou da opinião sobre fadas-madrinhas ou bruxas, convém notar que ambas são capazes de fazer mágicas e de provocar encantamento. Mas isso é uma outra tese. Por ora, convém apresentar Eve(lyn).

1.1.3 – A paixão da nova Eva

Lindsey Tucker escreve que “*The Passion of New Eve* talvez seja o romance mais subversivo de Carter, uma tentativa de textualizar as direções verdadeiramente indeterminadas e flutuantes da construção do gênero”¹³ (TUCKER, 1998, p. 11). A fala de Tucker é significativa por afirmar, incisivamente, tanto o caráter de construção do gênero quanto a imprevisibilidade dessa construção. Esse caráter de construção do gênero se

¹² “Angela Carter cultivated the role of fairy godmother and/or witch”.

¹³ “*The Passion of New Eve* may be Carter’s most subversive novel, an attempt to textualize the truly indeterminate and fluctuating directions of gender construction”.

coloca de forma visceral, escancarada neste livro, uma vez que há um jogo de manipulação dos corpos, que são transformados em seus caracteres biológicos - há a transformação de um homem em mulher – e em sua apresentação – no travestismo de Tristessa. A questão parece estar no jogo entre essência e aparência, uma vez que a mente de Evelyn se mantém masculina, pelo menos em alguma medida, apesar da mudança efetuada em seu corpo, enquanto Tristessa mantém uma mente feminina num corpo masculino. Há um questionamento cabal da idéia de uma essência do gênero, uma vez que é impossível afirmar se Eve é homem ou mulher, a não ser pelos caracteres biológicos. Na mesma lógica, fica difícil definir se Tristessa é homem ou mulher, apesar dos caracteres biológicos. Por extensão, claro, está o questionamento do caráter essencial diferenciador de gênero, uma vez que a dúvida é aplicável a qualquer ser humano. Afinal, onde se encontra o limite do gênero? Em que ponto se separa o feminino do masculino? Quais são as possibilidades de extensão e de transgressão dessas eventuais fronteiras? No jogo ficcional de Carter, parece haver uma clara predominância do poder da aparência, reforçando o caráter de construção do gênero, uma vez que “*The Passion of New Eve* é repleto de corpos que questionam radicalmente os limites que constituem a identidade”¹⁴ (SIMON, 2004, p. 126). Não se ignora, aqui, o quão problemática é a discussão em torno das noções de essência e aparência. Afinal, como determinar o que realmente torna uma pessoa homem ou mulher? Se forem considerados apenas os caracteres biológicos, Evelyn se torna, com a cirurgia, inquestionavelmente mulher. Ao mesmo tempo, se a questão for reduzida apenas à aparência, definida pela limitação do olhar em relação ao corpo em estado social, ou seja, vestido, Tristessa seria decididamente mulher. Essa possibilidade seria até interessante, pois daria uma liberdade quase total para que o indivíduo definisse seu gênero. Ao mesmo tempo, pensar que o gênero poderia ser definido apenas pela aparência suscita discussões

¹⁴ “*The Passion of New Eve* is populated by bodies that radically question the boundaries that constitute identity”.

em torno de identidades que não se enquadram no papel social estabelecido para determinadas formas de apresentação corporal, como no caso dos homossexuais, especialmente aqueles ou aquelas que aderem a formas convencionalmente adequadas para homens e mulheres. Ou seja, como pensar a situação de um homem que adere ao padrão masculino e que ao mesmo tempo é homossexual? Claro, sabe-se que o gênero existe e se manifesta numa dinâmica muito mais complexa, com a conjugação de inúmeros fatores – muitos deles abstratos – impossibilitando a determinação e o controle das fronteiras. Com isso, torna-se fundamental compreender que as fronteiras dos gêneros são definidas pela complexa rede de convenções sociais, determinadas historicamente, assim como por opções individuais. Olhar para a questão do gênero com essa perspectiva legitima os esforços de se lutar para rever e ampliar seus limites, renegociando os papéis sociais, como fazem os movimentos feminista e de homossexuais. Legítima, ainda, a utilização de instrumentos como a literatura, que é capaz de influenciar as opiniões dos leitores, como forma de ação política. Essas considerações mostram a complexidade das questões de gênero, especialmente em uma época em que os cruzamentos são possíveis de maneiras diversas, inclusive por meio da transformação do corpo via procedimentos cirúrgicos.

A partir do que foi exposto acima, a questão crucial do livro, definida a partir da cirurgia ocorrida em Beulah e do travestismo de Tristessa, é resumida na pergunta que Evelyn faz à sua captora, quando fica sabendo que seria operado: “Mas, Sophia, uma mudança na coloração da casca altera o gosto de uma fruta?”¹⁵ (CARTER, 1992, p. 68). A pergunta, dirigida a Sophia, é perturbadora, pois a narrativa mostrará que trata-se de uma dúvida sem solução. Afinal, qual a relação que o gosto de uma fruta pode ter com a cor da casca? Entre toda e nenhuma, um leque complexo de possibilidades se abre. Certamente,

¹⁵ “But, Sophia, does a change in the coloration of the rind alter the taste of a fruit?”

como fica claro no livro, pode não alterar o gosto, mas faz com que seja percebida como outra fruta.

The Passion of New Eve se concentra nos Estados Unidos. É narrado em primeira pessoa, em um tempo impreciso, em retrospecto. Ou seja, em algum momento Eve(lyn) conta a sua versão do que ocorreu em um passado que não se define como recente ou remoto. Não se sabe onde o narrador se encontra, se na Inglaterra ou nos Estados Unidos (locais mais prováveis), nem se confirma a gravidez. Disso, mantendo a linha de argumentação, a questão mais complicada e complexa é o fato da narrativa ser em primeira pessoa. Afinal, quem está narrando? Eve ou Evelyn? Ou antes, existe diferença entre os dois? Claro que, se houve a cirurgia e se houve a recusa no fim do livro do retorno ao sexo original, com o descarte dos órgãos genitais, conclui-se que é um corpo de mulher, ou seja, Eve, quem narra. Mas como dizer em que medida o corpo feminino tornou Evelyn uma mulher? A partir da cirurgia e do treinamento psicológico, até que ponto a mente poderia se tornar feminina, ou permanecer masculina? Novamente, essas questões retornam, num movimento circular, à discussão já feita anteriormente. Vale acrescentar, no entanto, que se o gênero é pensado como construção e como performance, o fato de um corpo feminino narrar não determina, de maneira definitiva, o caráter feminino do gênero de quem narra. Essa é uma engenhosa peça que Carter prega com sua trama. No caso de *The Passion of New Eve*, as idéias e argumentos se colocam como um enigma insolúvel. A “tese” de Carter parece conter a idéia de que, não importa o quanto se pense e se teorize em torno do gênero, a busca de uma possível essência continua rondando ansiosamente.

Essa questão em torno de quem narra a história de Eve(lyn) já foi levantada no livro *New Wine in Old Bottles*, no qual se sustenta a idéia de que há duas vozes narrativas, pertencentes a uma mesma pessoa, diferenciadas a partir da cirurgia em Beulah (KAMIONOWSKI, 2000, p. 48). Trata-se de uma questão difícil de resolver, pois não se

pode esquecer que a história é contada em retrospecto, e portanto a mudança do “eu” que narra é meramente uma questão de ponto de vista. De fato, a linguagem da narrativa permanece a mesma, apesar da alternância entre Eve e Evelyn. O fato é que a persona de Evelyn, uma vez que a história é contada em retrospecto, só existe filtrada pela de Eve. Evelyn só existe na memória de Eve. Assim, Carter encontrou uma maneira magistral de encenar o caráter de construção do gênero, expondo-o de maneira inquestionável, pois neste trabalho o seu interesse se concentra, como afirmou Lindsey Tucker, “na fluidez das categorias de gênero”¹⁶ (TUCKER, 1998, p. 10). Uma leitura atenta da obra mostra que a narração em retrospecto é obra de um/a narrador/a preparado/a e habilidoso/a, que conduz o leitor, estabelecendo uma relação que sugere um jogo de causa e efeito, chamando atenção para fatos que poderiam se relacionar com outros narrados posteriormente e chegando a adiantar os acontecimentos. Isso ocorre desde o início do livro. Em uma mesma página, bem no início do romance, há duas passagens que comprovam essa afirmação. Primeiro a voz narrativa diz, a respeito da perda da oportunidade do emprego: “Então agora eu não tinha emprego; e minha razão dizia para eu voltar correndo, tão rápido quanto possível, para minha Londres familiar, o demônio que eu conhecia”¹⁷. E pouco adiante conta que o apartamento do alquimista que morava no mesmo prédio era decorado com uma gravura representando uma hermafrodita. A narrativa pergunta: “Eventos vindouros?”¹⁸ (CARTER, 1992, p. 13). Essa pergunta mostra bem como, desde o início, são deixadas pistas que antecipam a trama. O fascínio pela figura de uma hermafrodita seria o presságio de eventos vindouros? A citação também mostra uma sugestão sobre o status da nova Eva. A hermafrodita como símbolo do que viria, ou seja, da transformação de Evelyn em Eve, sugere que a voz que narra se considera, em alguma medida, portadora

¹⁶ “in the fluidity of gender categories”.

¹⁷ “So now I had no job; and my reason told me to scurry back, quick as I could, to festering yet familiar London, the devil I knew”

¹⁸ Coming events?

dos dois sexos. Como esses há inúmeros outros momentos, frases, parágrafos que demonstram esse conhecimento antecipado do todo a ser narrado, mostrando uma mistura entre passado, presente e futuro, que se fundem numa narrativa de alguém que poderia afirmar, sobre o que decide contar, o oposto da abertura do capítulo sete: “eu sei tudo”. Essa complexidade presente na voz narrativa foi notada por Alison Lee, que chega a uma conclusão que parece adequada. Segundo ela,

*Eve é uma mulher que foi um homem. A narração de sua vida como homem é complicada pelo tempo indeterminado entre ter sido um homem e recontar suas experiências como uma mulher. Embora ela tenha mudado, se sua mudança é um desenvolvimento de sua personagem, um movimento para a frente, é uma decisão para o leitor individual.*¹⁹ (LEE, 1997, p. 18)

Cabe, portanto, ao leitor, decidir se esta é ou não uma questão relevante para sua abordagem do texto. No entanto, é preciso reconhecer com Lee que, em relação a Eve(lyn), “apesar da garantia de uma de suas captoras de que uma mudança na aparência alteraria mesmo sua essência, o romance é muito menos exato”²⁰ (LEE, 1997, p. 81). De fato, tudo isso misturado leva a uma única conclusão possível: não há opção a não ser embarcar no jogo de Carter, ou seja, aceitar que o texto apresenta uma voz narrativa performática, que se ajusta a cada situação, a cada momento, a cada fato a ser descrito.

1.1.4 - Mitos

¹⁹ “Eve is a woman who has been a man. The narration of her life as a man is complicated by the indeterminate time between her having been a man and her recounting her experiences as a woman. Although she has changed, whether her change is a development of her character, a movement forward, is a decision for the individual reader.”

²⁰ “despite the assurance of one of her captors that a change in his appearance will indeed alter his essence, the novel is much less certain”.

A história de Eve(lyn) é recheada de mitos: sobre maternidade, femininidade, beleza, masculinidade, etc. Eles encontram sua realização na forma como as personagens são compostas. Os mitos cumprem um papel fundamental na obra de Carter, e ela lida com eles, os usa e subverte de maneira consciente. Em *Notes From the Front Line* ela afirma: “eu acredito que todos os mitos são produtos da mente humana e refletem apenas aspectos da prática material. Eu estou no negócio da desmitologização.”²¹ (CARTER, 1998, p. 25). Na mesma fala, Carter inclui *The Passion of New Eve* nesse ramo da desmitologização. Essa concepção gera uma trama que escancara a criação mitológica do gênero para assim subvertê-lo. Essa é a conclusão de Julia Simon, em um dos mais recentes estudos sobre Angela Carter. Ela escreve que “*The Passion of New Eve* revela a natureza violenta de mitos de masculinidade e femininidade e desconstrói identidades fixas de gênero”²² (SIMON, 2004, p. 02). Esse trabalho com os mitos foi tematizado por boa parcela dos estudos sobre Carter e sua obra. A autora inglesa se coloca a serviço da desconstrução de mitos por entender que eles são geradores de estereótipos que devem ser combatidos. Esse é o trabalho que ela propõe com sua obra. Livros como *The Passion of New Eve* mostram claramente o caráter artificial, construído, mitologizado de noções como gênero, a fim de que o seu desmoronamento enquanto “verdade” possa dar lugar a novas relações sociais. A aposta é a de que essas novas relações possam evitar os equívocos das gerações anteriores, fazendo com que as novas gerações não se utilizem da violência como forma de opressão e de poder, bem como de controle da diferença. A crítica concorda que o livro conta uma história de ficção científica. Assim, fica claro como a ciência contribui, em larga escala, para a legitimação desses mitos que se deve combater. No entanto, apesar da relação entre a ciência e os mitos, nota-se que o enorme desenvolvimento no campo científico não

²¹ “I believe that all myths are products of the human mind and reflect only aspects of material human practice. I’m in the demythologising business”.

²² “*The Passion of New Eve* reveals the violent nature of “myths” of masculinity and femininity and deconstructs fixed gender identities”.

parece efetuar uma revisão dos parâmetros que organizam a sociedade, que mantém suas características de exclusão e discriminação baseados no gênero.

Por fim, é notável perceber que *The Passion of New Eve* é a crônica desvairada da viagem feita por Evelyn em busca de suas subjetividades, complicada radicalmente pela cirurgia em Beulah, que apaga sua existência anterior e lhe dá uma nova, sem raízes. Logo, uma identidade que está em construção. A história termina em aberto, uma vez que não se pode afirmar o destino de Evelyn, nem há pistas de que futuro ela poderia ter, nem se esclarece se ela estava mesmo grávida de Tristessa, embora tudo conspira para que o leitor ou a leitora acredite que sim. É um final diferente do que costuma acontecer nos livros de Carter, pois “diferente de muitos dos romances iniciais de Carter, este final não é uma liberação literal para o renascimento e a liberdade futuros, mas um retorno imaginado à fonte”²³ (CHILDS, 2005, p. 104). A fonte, claro, é o oceano, fonte primordial da vida. Essa atitude de se lançar ao mar sugere uma tentativa de cruzar o oceano e voltar para a Inglaterra. No entanto, como ponderou Alison Lee, se a intenção de Eve é voltar pra casa, encontrará “um lugar onde ela não tem história nem identidade como mulher”²⁴ (LEE, 1997, pp. 80-81). Portanto, para Eve, não existe a possibilidade de retorno. Ao viajar para os Estados Unidos em busca de uma nova vida, Evelyn certamente não poderia imaginar o quão nova seria a vida que acabaria encontrando ou, mais precisamente, que lhe seria imposta. Não há a possibilidade de volta pra casa. Pode-se argumentar que essa impossibilidade do retorno foi uma escolha de Eve, uma vez que a reversão da cirurgia lhe foi oferecida, e ele(a) a recusou. Assim, mesmo com toda a radicalidade da mudança criada pela cirurgia, a possibilidade do retorno, em alguma medida, existiu. Mas, ainda que tivesse seus órgãos sexuais reimplantados e sua identidade masculina devolvida, com todas

²³ “unlike several of Carter’s early novels, this ending is not a literal liberation into a future freedom and rebirth, but an imagined return to the source”.

²⁴ “a place where she has no history or identity as a woman”.

as experiências que viveu, certamente seria impossível voltar a ser Evelyn. Assim, a volta seria impossível de qualquer maneira.

1.2- MacDonald

Ann-Marie MacDonald escreve em um país que apresenta uma notável peculiaridade: tem uma literatura projetada internacionalmente graças a suas mulheres escritoras. Afinal, não há como negar que, apesar dos inúmeros escritores homens, nenhum deles consegue arrebatá-los tanto os leitores quanto a crítica, no próprio Canadá e internacionalmente, como Margaret Laurence ou Margaret Atwood, para citar apenas dois exemplos. Trata-se, além disso, de um país que teve seu primeiro romance em língua inglesa – *The History of Emily Montague*, de 1769 - escrito por uma mulher, Frances Brooke.

De acordo com o livro *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, “Margaret Atwood, Alice Munro, e Carol Shields, que começaram a publicar nas décadas de 1960 e 70, são nomes que são sinônimos da escrita canadense internacionalmente” (KRÓLLER, 2004, p. 194)²⁵. Mais à frente o livro lembra que “essas mulheres modernas são as herdeiras de uma longa tradição de escrita de mulheres no Canadá” (KRÓLLER, 2004, p. 195)²⁶. Essa tradição levou Ann-Marie MacDonald a declarar, em uma entrevista publicada no livro *How Theatre Educates*, seu alívio pelo fato de que a literatura canadense já havia sido inventada quando seu livro foi lançado (GALLAGHER; BOOTH, 2003, p. 264). Claro que a literatura canadense não foi “inventada” apenas por mulheres, uma vez que essa “invenção” compreende toda uma história que se construiu pelo trabalho de muitos autores. Mas é inegável a importância das escritoras nesse processo, de uma maneira mais visível que em

²⁵ “Margaret Atwood, Alice Munro, and Carol Shields, who all started publishing in the 1960s and 70s, are names that are synonymous with Canadian writing internationally”.

²⁶ “these modern women are the inheritors of a long tradition of women’s writing in Canada”.

muitas literaturas nacionais, como no caso da literatura brasileira. Convém perceber que o que faz a diferença na literatura canadense é também a regularidade da escrita de mulheres, pois elas assumem papel importante durante toda a história literária do país. A cada geração, surgem novas mulheres que continuam o trabalho, mantendo a linhagem e contribuindo para o fortalecimento de uma tradição literária que ganha cada vez mais espaço no mundo todo. Ann-Marie MacDonald é parte da mais nova geração.

A obra de MacDonald se compõe de poucas obras até o momento, pois seu primeiro trabalho publicado, justamente *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, ainda é bastante recente. Além disso, não se pode esquecer que o livro é um texto teatral. Isso quer dizer que a intenção não era primeiramente de escrever um texto literário no sentido estrito. Essa afirmação é bastante problemática, porque envolve toda uma discussão em torno dos gêneros e da especificidade do texto literário. Convém esclarecer, portanto, que o que se quer argumentar aqui é que trata-se de um texto que foi criado, ao menos em princípio, para os palcos, para ser encenado, e não para as estantes, para ser lido. Além de *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, MacDonald já publicou mais dois textos teatrais e dois romances. Além de escritora, ela é atriz, performer e libretista. É filha de um pai descendente de escoceses e de uma mãe descendente de libaneses. Ambos nasceram e se criaram em Cape Breton, Nova Scotia. Ela nasceu em 1958, na Alemanha, quando seu pai servia naquele país junto à Força Aérea Canadense (RCAF – Royal Canadian Air Force). Cape Breton, no entanto, é considerado por ela como seu lar espiritual. MacDonald formou-se pela National Theatre School, em Montreal, em 1980, e mudou-se para Toronto, onde vive atualmente. É lésbica e vive com sua companheira, Alisa Palmer, também escritora e diretora de teatro. Algumas referências da vida pessoal de MacDonald são usadas como pano de fundo em suas obras: *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* trata de teatro; *Fall On Your Knees* (1996) se passa em Cape Breton e tem seu começo com

a formação do casal James (descendente de escoceses) e Materia (descendente de libaneses); *The Way The Crow Flies* (2003) retrata uma família cujo pai é oficial da Força Aérea Canadense e cuja filha, Madeleine, tem uma trajetória bastante parecida com a de MacDonald. Seus livros contêm, ainda, uma presença forte de subjetividades lésbicas.

Para falar de MacDonald, é importante considerar a ligação de sua obra com a tradição da literatura canadense. Ann-Marie MacDonald faz questão de ressaltar isso. Em entrevista ela afirma, sobre o Canadá: “sempre fui apaixonada com este lugar e com a possibilidade de ver o mundo inteiro daqui. Acho que é um lugar muito humano para se estar posicionado”²⁷ (GALLAGHER; BOOTH, 2003, p. 263). Em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, o Canadá é tematizado por meio de vários símbolos, como o fato de sua protagonista trabalhar na Queen’s University e começar bebendo uma cerveja da marca *Coors*. A representação do país se faz por meio de marcas de produtos, tipos de roupas e comportamentos.

Apesar de ainda ter poucos livros publicados, Ann-Marie MacDonald vem se tornando uma colecionadora de prêmios. Apenas *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* ganhou três prêmios importantes: Governor General’s Award For Literary Merit; Floyd S. Chalmers Canadian Play Award; Canadian Author’s Association. *Fall On Your Knees* ganhou o Commonwealth Writers Prize.

Até o momento não foi publicado nenhum livro sobre a obra de MacDonald. A crítica em torno de seu trabalho se resume a alguns poucos textos publicados em coletâneas e alguns artigos publicados em periódicos, quase todos no Canadá. Desses artigos, pode-se dizer que a metade trata de *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* e a outra metade de *Fall On Your Knees*, seus dois trabalhos mais reconhecidos.

²⁷ “I’ve always been passionate about this place and seeing the whole world from here. I think it is a pretty humane place in which to be positioned”.

1.2.1 - Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)

Em *Notes From the Front Line*, Carter sugere três respostas para a constatação de que não existiu uma “versão feminina” de Shakespeare. A primeira resposta parece ser a mais interessante: “so what?”²⁸ (TUCKER, 1998, p. 29), é a resposta que melhor responde à questão. Pois a pergunta é feita exatamente no sentido de sugerir que as mulheres seriam inferiores porque não criaram alguém com a projeção de Shakespeare na literatura. Uma sugestão que não faz o menor sentido e que pode ser confrontada com o fato de que muitas escritoras vêm se debruçando sobre as obras do bardo inglês de uma outra maneira, potencialmente subversiva. Afinal, se não foi possível escrever como Shakespeare, sempre é possível reescrever ou dialogar com o que ele escreveu. E isso as mulheres têm feito e muito bem. Na introdução ao livro *Transforming Shakespeare*, Marianne Novy afirma que “o final do século XX assistiu uma explosão de literatura em que mulheres reescrevem Shakespeare. Muitas oportunidades novas surgiram para que atrizes e diretoras mulheres encenem Shakespeare no teatro e nas telas”²⁹ (NOVY, 1999, p. 01). Desta maneira, as mulheres atuais superaram a falta de uma versão feminina de Shakespeare, à medida que vão conquistando espaços que permitem o diálogo com a obra do dramaturgo inglês. Afinal, em conformidade com o pensamento de Virgínia Woolf em *Um Teto Todo Seu*, é preciso que haja um conjunto de condições para que uma grande autora – uma possível Judith Shakespeare - possa produzir e ser reconhecido. Revisar é uma forma de escrever com

²⁸ (“So there hasn’t been a female Shakespeare. Three possible answers: (a) So what. (This is the simplest and best.) (b) There hasn’t been a *male* Shakespeare since Shakespeare, dammit. (c) Somewhere, Franz Fanon opines that one cannot, in reason, ask a shoeless peasant in the Upper Volta to write songs like Schubert’s; the opportunity to do so has never existed. The concept is meaningless.”)

²⁹ “the late twentieth century has seen an explosion of literature in which women rewrite Shakespeare. Many new opportunities have emerged for women directors and performers to stage Shakespeare in the theater and on the screen”.

Shakespeare. Entre essas muitas revisões é que *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* encontra seu lugar.

No texto, Constance Ledbelly é uma professora assistente na Queen's University, em Kingston, Ontário. Ela também escreve textos no lugar de um professor, Claude Night, que os apresenta como seus. Constance tenta, há muito, terminar sua tese de doutorado, cujo tema, que Marianne Novy chamou de ultrapassado (NOVY, 1999, p. 67), é provar que Shakespeare teria composto as obras *Otelo* e *Romeu e Julieta* a partir de outros textos, originalmente comédias. Para ela, o que Shakespeare teria feito seria eliminar um personagem, "the fool", garantindo o desencadeamento dos episódios trágicos. Sua aposta é a de que sua tese poderia ser provada por meio do deciframento de um velho manuscrito, chamado de Gustav Manuscript, um documento sem credibilidade acadêmica. Na véspera de seu aniversário, Constance está em seu gabinete na universidade, tentando encontrar argumentos para sua tese. Nesse momento entra o professor Claude Night, anunciando que assumiria um cargo na universidade de Oxford. O anúncio é uma má-notícia para Constance, que esperava ser indicada para o cargo. Além disso, ele anuncia que se unirá a uma aluna. Esta é outra má-notícia, uma vez que Constance acreditava amá-lo, encontrando no suposto amor a justificativa para se submeter ao trabalho de *ghost-writer*. Claude, antes de sair, recolhe os últimos artigos escritos por Constance e faz algumas considerações negativas sobre a sua tentativa de tese, afirmando que se ela continuasse com a idéia sobre o manuscrito, jamais conseguiria terminar o doutorado (MACDONALD, 1998, p. 16). Com tantas más-notícias, tão logo Claude Night se retira, Constance, furiosa, decide se demitir da universidade. Enquanto fala ao telefone, com a intenção de formalizar seu pedido de demissão, ela é sugada para dentro da lixeira e cai diretamente dentro da peça *Otelo*. Começa, assim, uma estranha viagem que, além da Cyprus de Otelo, passa pela Verona de Romeu e de Julieta. Nas duas peças, Constance faz interferências, impedindo os

finais trágicos. Sua presença, é óbvio, causa muita confusão. Ela revela o plano de Iago, pegando o lenço de seu bolso e o entregando a Otelo. Torna-se amiga de Desdemona e conselheira de seu marido. No entanto, Iago, desacreditado, vinga-se dela invertendo sua trajetória na peça de Shakespeare. Ele passa a influenciar Desdemona, convencendo-a de que Constance estaria tendo um caso com Otelo. Desdemona fica furiosa e tenta matar Constance, que é novamente levada a viajar, caindo em Verona, exatamente na cena em que Tybalt e Mercutio duelam. Ela revela o segredo sobre o casamento de Romeu com Julieta, evitando que a tragédia seja desencadeada. Acontece que em Verona ela é tratada como sendo um homem. E tanto Romeu quanto Julieta ficam perdidamente apaixonados por ela. Como ela recusa os dois, a confusão se torna cada vez maior. Romeu se convence de que Constance, que em Verona é chamada de Constantine, prefere Julieta, porque é homem e heterossexual. Julieta, no entanto, acredita que Constantine se interessa por Romeu, porque é homossexual. Assim, tanto um quanto o outro decidem mudar suas identidades sexuais, a fim de conquistar o estrangeiro. Romeu veste as roupas de Julieta, que veste as roupas do namorado. Acontece que Desdemona também é transportada para Verona, e continua sua tentativa de matar Constance. Desdemona tenta sufocá-la com um travesseiro - da mesma forma como ela própria é morta por Otelo na peça de Shakespeare - na cama de Julieta. Então, elas percebem uma coincidência: as três fazem aniversário no mesmo dia. Constance percebe então que ela própria é o elemento que transforma as peças de Shakespeare de tragédia em comédia, se tornando a nova autora, da peça que o público termina de assistir naquele momento.

A partir desse pequeno resumo se nota que há inúmeras considerações a serem feitas sobre o texto de MacDonald. Para começar, é preciso perceber que a idéia de Constance não é de todo despropositada, uma vez que os fatos que desencadeiam os rumos trágicos nas duas peças, ou seja, um lenço em *Otelo* e o atraso no anúncio do casamento em *Romeu*

e Julieta, são mesmo banais. Claro que aqui não se desconsidera o fato de que a situação nas peças é mais complexa do que o que foi exposto acima. Não é o lenço, mas o contexto em que ele é usado, sendo encontrado com Cássio após Iago ter envenenado Otelo contra sua esposa, assim como não é exatamente o atraso no anúncio do casamento, mas o assassinato de Mercutio em *Romeu e Julieta* que forçam o caminho da tragédia. A tese de Constance, no entanto, é de que, embora relevantes dentro do contexto shakespereano, esses acontecimentos seriam muito facilmente evitados, não justificando o banho de sangue que encerra as obras. Assim, a construção da interferência de Constance nas peças surge de uma compreensão profunda da causa da tragédia nas duas obras.

No caso de *Otelo*, por exemplo, se fosse deixada de lado a necessidade de se criar alguma confusão que pudesse servir de trama para a obra teatral de MacDonald, e pensando em termos práticos, seria mais previsível, e até dramático, que Constance interferisse na cena no quarto de Desdemona, quando Otelo trava com ela o diálogo que antecede o assassinato, momento em que ela reiteradamente nega a traição, e na cripta em que Romeu encontra o corpo de Julieta inerte. Porém, com certeza o interesse não é de criar momentos dramáticos, e sim quebrar o clima trágico para comprovar a tese de Constance. Isso é possível porque existe, na peça, uma clara noção de que a diferença entre a tragédia e a comédia pode ser desencadeada por elementos muito simples, quase banais. MacDonald, além disso, tem consciência de que, desde a *Poética* de Aristóteles, sabe-se que tragédia e comédia não se opõem de maneira radical. Em princípio, os dois gêneros, comédia e tragédia, quase se equiparam. Misturá-los e jogar com os dois não é, assim, nenhum despropósito. A afirmação de Igor Djordjevic é bastante acurada, deixando claro o profundo conhecimento dos mecanismos que articulam a ação nas obras de Shakespeare. MacDonald soube perceber os momentos cruciais que selam os destinos das mulheres que protagonizam as obras, e nesses pontos insere sua Constance. Certamente, a formação

teatral de MacDonald foi primordial para o desenvolvimento dessa profunda compreensão das peças de Shakespeare como um todo, não se fixando em uma parte específica.

Como Constance é uma mulher atual que é introduzida nas tramas que se situam em um tempo já muito antigo, boa parte do humor e do caráter espirituoso da peça se deve à inserção de elementos do mundo acadêmico e contemporâneo no universo elizabetano. Assim, “a linguagem elevada das personagens elizabetanas é justaposta, de maneira incongruente, com expressões coloquiais norte-americanas, contemporâneas, da personagem: “Hi, Gosh, Gee, Yeah, Um, Wow, Good grief, Omigod”, e muito, muito mais (e muito pior!)”³⁰ (DVORAK, 1994, p. 30). A justaposição desses coloquialismos com a sisudez da linguagem formal das peças de Shakespeare provoca um contraste no mínimo cômico. Claro que, na boca de Constance, a maior parte desses termos atuais surge naturalmente. Claro, não são apenas termos coloquiais que são inseridos nos contextos elizabetanos. Há também referências a outros ícones modernos. Um bom exemplo dessa mistura se dá quando Constance, ao ser perguntada por Otelo quais jóias lhe causariam maior deleite, responde: “diamantes, claro, o melhor amigo de uma garota”³¹ (MACDONALD, 1998, p. 42), aludindo à frase de Marilyn Monroe, denunciando a influência da cultura de massas na contemporaneidade.

1.2.2 – Começando com pé direito

O primeiro texto solo de MacDonald é um grande, aclamado sucesso, tanto nos palcos quanto nas livrarias. Em seu ensaio intitulado “Saving Desdemona and/or Ourselves”, Marianne Novy informa sobre o sucesso alcançado por MacDonald com este

³⁰ “the elevated language of the Elizabethan characters is incongruously juxtaposed with the contemporary character’s colloquial North American idiom: “Hi, Gosh, Gee, Yeah, Um, Wow, Good grief, Omigod”, and much much more (and much worse!)”

³¹ “Diamonds, of course; a girl’s best friend”.

trabalho. A peça foi “produzida primeiro pela Nightwood Theater em Toronto 1988, viajou pelo Canadá em uma versão revisada em 1990, e naquele ano ganhou o Canadian Governor General’s Award para Drama, e em agosto de 1997 entrou em sua oitava reimpressão”³² (NOVY, 1999, p. 71). Em menos de dez anos, portanto, a peça foi montada e remontada, e teve sua versão em livro vendida de maneira excepcional, principalmente quando se considera o fato de que tratava-se de uma autora iniciante. Tanto sucesso surpreendeu até mesmo MacDonald. Ela afirma em uma entrevista que o contexto teatral canadense não é favorável a que peças, mesmo aquelas clássicas, sejam montadas várias vezes (RUDAKOFF, 2000, p. 109). Isso torna a história de *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, peculiar. A fala de MacDonald serve para contextualizar e dar uma noção mais clara do que a peça representou no Canadá. A julgar como verdadeiras as considerações feitas pela autora, a situação enfrentada pelos artistas no teatro canadense é bastante ingrata, causando freqüentes injustiças, pois não permite que muitos trabalhos bons sejam produzidos de maneira mais regular e contínua. Como feminista, MacDonald argumenta que as mulheres encontram mais dificuldades do que os homens, o que só torna ainda mais impressionante o sucesso alcançado pelo seu trabalho. Novy informa que o sucesso da peça de MacDonald não se restringiu ao Canadá. Segundo ela, a peça fez muito sucesso nos Estados Unidos, e em 1997 havia sido produzida mais de cinquenta vezes pelo mundo (NOVY, 1999, p. 71). A afirmação de Novy mostra que a peça conseguiu despertar o interesse de platéias bastante diversificadas, em lugares muito diferentes. Mas a peça não conquistou apenas as platéias dos teatros. Sua recepção acadêmica também é muito favorável.

³² “first produced by Nightwood Theater in Toronto in 1988, toured Canada in a revised version in 1990 and that year won the Canadian Governor General’s Award for Drama, and in August 1997 went into its eighth printing”.

1.2.3 – Recepção acadêmica

Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet) parece mesmo um daqueles raros exemplos de unanimidade. Além do sucesso nos palcos e nas livrarias, o livro é aclamado no círculo acadêmico, o que certamente responde por parte considerável do seu sucesso. Em uma entrevista publicada no livro *How Theatre Educates*, Ann-Marie MacDonald conversou com Kathleen Gallagher sobre o sucesso do livro na academia. Negando que já esperava o sucesso do livro nos círculos acadêmicos, MacDonald lista uma série de fatores que, na sua opinião, explicam o fato. Para ela, seu livro é um bom texto que conta com algumas coincidências, como ter sido lançado no momento em que os estudos feministas ganhavam força na academia (GALLAGHER, 2003, pp. 252-253). O desenvolvimento dos estudos feministas nas universidades pode ser contado como um dos fatores, mas é preciso lembrar que o livro lida com dois textos que fazem parte da obra de um dos mais importantes escritores do cânone de língua inglesa. É preciso lembrar também que o livro trata de questões muito familiares ao círculo acadêmico, tendo em sua personagem principal uma de suas representantes. Outros fatores que explicam esse sucesso foram listados por Marianne Novy. Segundo ela, “talvez uma das razões para suas oito reimpressões seja que ele pode ser usado como texto em um curso lidando com mulheres e Shakespeare, ou reescritas de Shakespeare, e muitos estudantes o apreciarão, enquanto poucos, se algum, reclamarão sobre seu riso subversivo”³³ (NOVY, 1999, p. 81). Essa versatilidade contida no texto, permitindo que ele seja utilizado para diversas discussões, bem como o tom bem-humorado e ao mesmo tempo sério, são características realmente louváveis na obra. No entanto, há críticos que acreditam que o seu sucesso se deve

³³ “perhaps one of the reasons for its eight printings is that it can be used as a text in a course dealing with Women and Shakespeare, or Rewritings of Shakespeare, and many students will enjoy it while few if any complain about its subversive laughter”.

principalmente ao sucesso de Shakespeare. Como o texto lida com duas das obras mais populares do autor, o sucesso ocorreria como uma espécie de efeito secundário, uma vez que funcionaria como um olhar diferente sobre o texto Shakespeareano. Assim, MacDonald seria beneficiária do sucesso, da popularidade e da credibilidade dos textos usados como fonte para sua peça. Essa opinião se afirma inclusive na declaração de Banuta Rubess, amiga de MacDonald e diretora da primeira montagem de *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. Em entrevista publicada no livro *Fair Play...*, Banuta afirma que o sucesso da peça é um feito notável no teatro canadense, mas declara acreditar que o sucesso do livro ocorreu “porque ele é largamente baseado em Shakespeare”³⁴ (RUDAKOFF; MUCH, 1990, p. 65). Com essa afirmação, ao mesmo tempo que Banuta reconhece o o sucesso, ela acredita que isso só se tornou possível pelo fato de o texto projetar um autor já sancionado. Banuta, como fica claro, credita o sucesso basicamente a Shakespeare. Essa posição, no entanto, é rechaçada por MacDonald, que a critica enfaticamente. Em entrevista publicada no mesmo *Fair Play* ela afirma:

Os críticos que gostaram de Desdemona a apreciaram por razões diferentes das minhas, e aqueles que não gostaram perderam o barco em termos daquilo que eram os temas centrais. Eles pareciam vir ao teatro preparados para ver algo que já haviam decidido previamente. Bem, se se toma o tempo para assistir a peça, percebe-se que é um conto de fadas Jungiano. Shakespeare é o pano de fundo, a piada contínua, o meio pelo qual a peça é reconhecível. Ele foi a fonte. Eu estava sendo maliciosa ao usar Shakespeare como a fonte da mesma maneira como ele usou todo mundo como fonte. O que a crítica enxergou foi este “novo tratamento” de Shakespeare.³⁵ (RUDAKOFF; MUCH, 1990, p. 141)

³⁴ “because it’s largely based on Shakespeare”.

³⁵ “Male critics who liked *Desdemona* liked it for reasons different from the reasons I like it, and those who didn’t like it missed the boat in terms of what the central issues were. They seemed to have come to the theatre prepared to see something they had decided on beforehand. (...) Well, if you take the time to watch the play you’ll realize that it’s a Jungian fairy tale. The Shakespeare is the backdrop, the running joke, the means by which the piece is recognizable. It was the source. I was being mischievous by using Shakespeare as the source in the same way he used everyone else as a source. What the critic saw was this “new treatment” of Shakespeare.”.

A tentativa de MacDonald de diminuir a importância do texto de Shakespeare em sua peça não funciona muito, pois a força do mito é muito grande. Ou seja, dificilmente alguma platéia assistiria a peça sem dar muita atenção ao texto do autor inglês. A intenção pode ter sido de se compor um texto mais à Jung e menos à Shakespeare, porém o bardo rouba a cena com facilidade. De fato, a relação com o pensamento de Jung está assinalada de várias maneiras. O livro traz uma citação dele como epígrafe. Constance lida com o Manuscrito chamado de “Gustav Manuscript”. Gustav é parte do nome de Jung. Quanto à ênfase de MacDonald, bem, é a palavra da autora, e ela cumpre seu papel de defender sua obra, contra-atacando os críticos que a atacaram. Há verdade na afirmação de que não dá para enxergar apenas um “novo tratamento de Shakespeare” em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, mas também é preciso reconhecer que, mesmo que não se credite o sucesso da peça às referências a ele, é preciso notar a importância que o autor inglês tem para a compreensão da trama. Igor Djordjevic afirma que “muito do humor da peça de MacDonald depende da familiaridade da audiência com as narrativas originais, e em particular de nosso entendimento das histórias como trágicas”³⁶ (DJORDJEVIC, 2003, p. 90). Sua afirmação é bastante pertinente, pois o caráter subversivo da peça está mesmo na interação entre o conhecido, o esperado, e a inusitada interferência externa. Afinal, quanto de humor seria preservado em uma cena como a que retrata a disputa de Romeu e de Julieta por Constantine, caso a audiência não tivesse conhecimento da força dos laços que unem o casal na trama de Shakespeare? Como esse, muitos outros exemplos poderiam ser citados, mas qualquer leitor que conheça os trabalhos em questão sabe da importância do argumento aqui reproduzido. O autor também argumenta que as obras de Shakespeare são tão populares que os autores podem contar com a familiaridade de suas platéias, e construir suas tramas sobre tal fundação (DJORDJEVIC, 2003, p. 109). É essa familiaridade, essa

³⁶ “much of the humor of MacDonald’s play depends on the audience’s acquaintance with the source narratives, and in particular on our understanding of the stories as “tragic”.

capacidade de reconhecimento do texto usado como fonte que cria a possibilidade de revisão e de inserção do ponto de vista feminista na obra. Assim, a visibilidade do texto shakespeariano é antes uma qualidade, uma espécie de ferramenta que libera a autora para se centrar no conteúdo subversivo, revisionista, com a tranquilidade de não precisar partir do nada e construir toda a trama.

1.2.4 - Mais escritora, menos atriz...

A relação de MacDonald com a escrita é antiga. Ela sempre afirma, em entrevistas, que desde criança seus planos se dividiam entre os palcos e as estantes. Antes de ingressar na National Theatre School, em Montreal, ela iniciou o curso de línguas na Carleton University, em Ottawa. Com o sucesso de seus livros, o que se nota nas várias declarações da autora é que ela tende a se dedicar cada vez menos ao teatro e cada vez mais ao ofício da escrita.

Sua relação com o teatro parece mesmo um tanto problemática, desde a National Theatre School. Segundo ela, “frequentar a NTS era como tomar um remédio horrível que faz bem”³⁷ (RUDAKOFF; MUCH, 1990, p. 128). A relação ambígua com a universidade e a formação teatral, colocadas como uma espécie de “mau necessário” está ligada à sua história pessoal: de uma jovem, lésbica, que tinha uma mãe católica conservadora e rigorosa na criação dos filhos. Por isso, a escola foi a chance de se ver livre da estrutura familiar, abrindo os horizontes de um mundo com o qual a autora apenas sonhava. Apesar dos problemas, a universidade cumpriu o papel de uma espécie de rito de passagem, pois foi a chance de se experimentar, de se vivenciar o novo. Foi o momento em que a garota católica bem-comportada pôde transgredir as normas e ousar. A National Theatre School,

³⁷ “attending the NTS was like taking awful medicine that does you good”.

de qualquer forma, foi o começo de uma carreira muito bem-sucedida. *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* pode, assim, ser considerada como o ápice e o divisor de águas para MacDonald, pois é o momento em que ela alcança o sucesso unindo suas duas inclinações dos tempos de infância.

Em muitos aspectos a visão de MacDonald sobre a literatura coincide com a de Angela Carter. Ambas vêm nos livros uma forma de atuação política, de interferência no contexto social, nos moldes da ação política de Arendt. A literatura, deste ponto de vista, excede a dimensão da contemplação estética e do jogo lingüístico, tornando-se uma necessidade. Isso se expressa na fala de MacDonald sobre a narrativa. Para ela, “é muito importante para as pessoas aprenderem como criar narrativa porque estamos cercados por ela. É o que se chama de história, é o que se chama a maneira como nossa sociedade é organizada, e é o que chama de modelos”³⁸ (GALLAGHER, 2003, p. 267). A narrativa, portanto, se constitui de uma força extraordinária. Afinal, equacionar a narrativa com o que se chama de história e de modelos, ou dizer que ela resume a forma como a sociedade se organiza, é atribuir a ela um poder que não se pode desprezar. Pois, se a narrativa é capaz de constituir modelos e de organizar a sociedade, ela se constitui numa ferramenta privilegiada para se interferir nesses processos. Talvez essa idéia esteja resumida na escolha de Desdemona, que, em Shakespeare, se apaixona por Otelo por intermédio de suas histórias. No texto shakespeariano, quando Otelo é acusado de ter enfeitado Desdemona, ele revela que, se houve feitiço, este se constituiu no ato de narrar suas aventuras bélicas. Otelo diz que após ouvir suas histórias,

*Ela desejou não tê-las ouvido, embora ela desejasse
Que o céu tivesse feito dela tal homem. Ela me agradeceu,
E disse-me, se eu tivesse um amigo que a amasse,*

³⁸ “it’s very important for people to learn how to create narrative because we’re surrounded by it. It’s called history, it’s called the way our society is organized, and it’s called patterns”.

*Eu deveria ensinar-lhe como contar minha história,
E isso a conquistaria. Sobre esse calor eu falei.
Ela me amou pelos perigos que passei,
E eu a amei porque ela se compadeceu deles.³⁹*
(SHAKESPEARE, 1961, p. 29)

A afirmação de Otelo de que sua esposa desejava ter sido um homem como ele dialoga com as palavras da Desdemona de MacDonald, que diz:

*Meu único pesar – “
Que o céu não tivesse me feito tal homem;
Mas perto em honra é ser sua esposa.
E eu amo a honra mais do que a vida!⁴⁰*
(MACDONALD, 1998, p. 27)

Nessas duas citações que se relacionam com a mesma passagem do texto shakespeariano estão envolvidas questões como a suposta superioridade do masculino em relação ao feminino. Mostra principalmente como o amor que uniu Otelo e Desdemona está longe dos padrões ditados pelo Romantismo, apesar de se basear em um idealismo abstrato. Claro que não se espera que o texto esteja de acordo com os padrões românticos, mesmo porque não pertence a essa escola literária. Mas como a noção contemporânea do amor ainda se apóia fortemente nos românticos, a paixão de Desdemona pelas histórias do marido parece um pouco frustrante. Seu interesse por narrativas se confirma mais uma vez na peça de MacDonald, quando Desdemona diz a Constance: “Eu anseio por ouvir a

³⁹ “*She wish’d she had not heard it, yet she wish’d
That heaven had made her such a man. She thank’d me,
And bade me, if I had a friend that love’d her,
I should but teach him how to tell my story,
And that would woo her. Upon this heat I spake.
She lov’d me for the dangers I had pass’d,
And I lov’d her that she did pity them.*”

⁴⁰ “*My sole regret – “
That heaven had not made me such a man;
But next in honour is to be his wife.
And I love honour more than life!”*”.

história de sua vida”⁴¹ (MACDONALD, 1998, p. 28). A citação de Shakespeare mostra uma Desdemona que se apaixona pela coragem de Otelo. Na sua fala, nota-se que os feitos por ele narrados são extraordinários, aproximando-o da noção de herói clássico. Em MacDonald, Desdemona se une a Otelo apenas pela honra de ser sua esposa, ou seja, em busca do status que esposar aquele homem poderia lhe conferir.

Como visto, MacDonald entende a história, o que ela chama de modelos, como uma coleção de histórias. Nesse caso, história se refere narrativas de cunho popular. Daí a importância e a urgência de se narrar. Pois, se estamos cercados por narrativas, se elas são o que se chama de história, se são a forma como nossa sociedade se organiza, se são o que se chama de modelos, o ato de recontar as tramas de Shakespeare com um outro olhar, de um outro ponto de vista, de uma forma revisionista, é muito mais do que simplesmente apresentar um outro arranjo para os textos originais. É uma forma de interferir diretamente na dinâmica social e na sua forma de organização, na maneira como as pessoas pensam, nas crenças. Tanto em MacDonalds quanto em Carter, parece haver a intenção de agir politicamente, novamente nos termos de Hannah Arendt, especialmente nas relações de gênero que permeiam a vida social.

MacDonald, ao escrever, não vê diferenças significativas no gênero literário escolhido como veículo da narrativa, porque diferentes histórias podem funcionar melhor em formatos diferentes. De fato, as histórias são formatadas de maneira que as tornam adequadas para diferentes apresentações. Podem ser encenadas, colocadas em livros, cantadas, contadas. Por isso, o que se deve fazer é, na opinião de MacDonald, deixar que o conteúdo da narrativa determine sua forma (RUDAKOFF, 2000, p. 113). Esse procedimento de deixar o conteúdo determinar a forma sugere que o trabalho é realizado pensando no que se quer narrar. Trata-se de uma maneira interessante de se conceber a

⁴¹ “I long to hear the story of your life”.

escrita, pois sugere que a forma existe como embalagem disponível em algum lugar, tomada para conter conteúdos específicos. A forma fica intocada, uma vez que será escolhida a partir das características do conteúdo. Por isso MacDonald declara adorar o fato de haver uma estrutura, por exemplo, para canções de amor. E prossegue: “eu amo a forma. Suponho que seja um amor por artesanato. Um soneto funciona, simplesmente funciona. Eu sinto uma música surgindo”⁴² (GALLAGHER; BOOTH, 2003, p. 255). Assim, o trabalho da escrita é concebido como o trabalho de um artesão: escolhe-se uma forma que já existe e que é adequada para determinado conteúdo, e vai-se moldando o que se quer dizer, adaptando, trabalhando, para que caiba naquela embalagem. Como a escrita, a partir desse procedimento, surge da interação entre a história e o público, é preciso trabalhar o conteúdo pensando na possibilidade de sua compreensão. Isso leva MacDonald a optar por referências familiares, como é o caso das peças mais populares de Shakespeare, amplamente divulgadas especialmente entre o público de língua inglesa. No entanto, como se trata de uma escritora que busca agir por meio do que escreve, esse conteúdo familiar sofre uma profunda revisão em suas mãos. Ela declara que gosta de tomar algo que o público conhece ou reverencia e dizer: “Dê-me licença, enquanto eu viro isto de ponta-cabeça”⁴³ (RUDAKOFF; MUCH, 1990, p. 136). No entanto, afirma MacDonald, esse procedimento só é possível, no seu caso, em relação a obras que ela admira, pelas quais se sente fascinada e atraída. Dessa forma, MacDonald declara seu apreço pelas obras que servem de fonte para a composição de *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. O trabalho de escrita revisionista se coloca, para ela, como uma forma de homenagear a obra e o autor que a escreveu. Reverencia-se o bardo inglês dispondo-se a dialogar com ele, afirmando assim que tal disposição só se justifica porque o autor escreveu coisas cuja importância faz o diálogo compensar.

⁴² “I love form. I suppose it’s a love of craft really. A sonnet works; it just does. I feel a song coming on”.

⁴³ “Excuse me, while I turn this upside down”.

Mesmo havendo um fascínio ou uma forte atração pelo conteúdo utilizado como fonte do seu texto, como *Otelo* e *Romeu e Julieta* para *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, o fato de “virá-los de ponta-cabeça”, ainda que seja apenas uma metáfora, implica em comprometimento da compreensão da nova obra. Afinal, se o trabalho com as intervenções nos textos originais não for cuidadoso, o que era familiar pode se apresentar como completamente estranho, e pode mesmo funcionar como uma experiência frustrante para o espectador, que tem sua expectativa negada e que pode não encontrar algo que valha a pena ser visto no lugar. MacDonald se mostra consciente da possibilidade de que sua obra não seja entendida em sua totalidade, o que faz com ela seja construída com várias camadas, podendo ser compreendida de diversas maneiras, mais ou menos próximas da intenção que ela tinha ao escrever. Essa é uma característica comumente associada ao pós-modernismo, ao qual os textos de Carter também são unanimemente filiados. Cada leitor, a partir do seu universo cultural, dependendo do seu grau de erudição, poderá enxergar a obra em um nível mais profundo ou superficial. Pois, não se pode esperar que todos os espectadores e/ou leitores de uma obra como *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* sejam versados em Jung, em Shakespeare, em teorias de gênero – que na obra não se restringem ao feminino. Mesmo em relação aos textos de Shakespeare que são parte de uma espécie de “cultura geral” comum, em especial para o público de países anglófonos, não há uma camada única de reconhecimento. No texto de MacDonald, apenas para exemplificar, são utilizadas frases retiradas do texto de Shakespeare. Boa parte utilizada em contextos completamente diferentes e, não raro, por personagens diferentes no texto de MacDonald. Ora, pode-se afirmar que quase qualquer espectador ou leitor será capaz de reconhecer, facilmente, a inspiração da trama nas obras de Shakespeare. Porém, nem todos serão capazes de reconhecer as mudanças de rumo operadas pela presença de Constance, e um número consideravelmente pequeno será capaz de perceber a apropriação de frases

inteiras usadas em outros contextos e por personagens diferentes, ainda que seja clara a discrepância entre o vocabulário elizabetano e a linguagem contemporânea. Fora dos países de língua inglesa a situação seria ainda mais complexa. Se o texto circulasse ou fosse representado no Brasil, por exemplo, encontraria um público que certamente é bastante mais familiarizado com Julieta do que com Desdemona. A partir dessas considerações, fica claro que não seria possível para a autora pretender que o trabalho fosse integralmente entendido por toda audiência, especialmente para públicos fora dos países anglófonos, em que a conhecimento das personagens de Shakespeare pode ser tão superficial que não chega a interferir na compreensão da obra de MacDonald. Nesses casos, a peça se torna outra, completamente autônoma em relação aos textos utilizados como fonte.

1.2.5 – Como nascem as peças...

A história de *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* é bastante interessante e curiosa. MacDonald conta em entrevista que a idéia do texto surgiu de uma brincadeira que ela fez, durante uma turnê, com a cena do sufocamento de Desdemona com um travesseiro. Essa história sobre o nascimento da peça também foi contada por Banuta na introdução de *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. A brincadeira com o sufocamento de Desdemona tornou-se importante, tanto que em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* há uma repetição da fala de Iago, orientando Otelo a usar o travesseiro, que tem um efeito cômico surpreendente. Isto porque, na peça de Shakespeare Otelo sugere a morte de Desdemona por envenenamento. Iago é quem o convence a usar o travesseiro para sufocá-la. Em MacDonald, Iago sugere que Otelo mate Desdemona com o travesseiro, e depois sugere que Desdemona mate Constance da mesma forma. A repetição da idéia de se usar o

travesseiro para cometer os assassinatos cria uma situação cômica, desfazendo a idéia trágica original.

A partir da inspiração, a peça é escrita e encenada, conseguindo o êxito já mencionado. Mas, escrever uma peça que pudesse revisar os textos shakespearianos não poderia ser apenas uma forma de evitar a morte das “heroínas”. MacDonald evita as mortes, concede um volume de falas femininas muito maior do que as falas masculinas e maior do que o existente nos textos originais. E ainda cria desdobramentos jamais imagináveis a partir da obra do dramaturgo inglês. Afinal, nem a Desdemona nem a Julieta de MacDonald podem ser vistas como reprodução das personagens de Shakespeare. Elas mantêm alguns traços comuns, como o local e os homens a quem amam, garantindo o seu reconhecimento, mas são mulheres muito diferentes, ativas, emancipadas. A peça cumpre ainda o papel de revisar o olhar que tradicionalmente se lançou sobre o trabalho de Shakespeare. Na opinião de Marta Dvorak, a peça de MacDonald revela que as tragédias de Shakespeare são mais sobre poder do que sobre ciúmes (DVORAK, 1994, p. 131). Ela afirma, também, que a escrita revisionista, como a produzida por MacDonald, não diminui o texto original, nem o critica. Antes, evidencia sua riqueza, propondo uma nova forma de se olhar para ele. No jogo de poder das peças shakespearianas, as grandes perdedoras são as mulheres. Basta lembrar que *Otelo* termina com um banho de sangue, apresentando os corpos de Desdemona e de Emília assassinadas pelos maridos Otelo e Iago. Mesmo com a morte de Otelo, o quarto representa um mundo em que apenas os homens sobrevivem. A morte das duas personagens mulheres mostra que sua sorte depende da necessidade de manutenção da posição do homem. Para manter sua honra e seu poder o homem pode valer-se de qualquer estratégia, até mesmo reclamar a vida das mulheres.

A peça pode ainda ser vista por outro ângulo, se for levada em conta a idéia de Norbert Schaffeld, quando ele diz que o alvo de Constance é o próprio discurso acadêmico

masculino, que marginaliza a voz feminina (SCHAFFELD, 2001, p. 295). De fato, Constance não se encontra em uma situação confortável no mundo acadêmico, uma vez que sua proposta de tese é desacreditada e ela vive explorada por Claude Night. Quando Desdemona pergunta sobre a vida em “Academe”, que ela pensa ser o reino de onde Constance é originária, recebe uma resposta que exprime todo o descontentamento reprimido:

*Tenho me escravizado por anos para conseguir meu doutorado,
Mas em um campo como o meu que é tão bem dominado,
Você corre o risco de contradizer os homens
Que ascenderam ao posto de vacas sagradas,
E morrer nas “garras” daqueles que regem
O pasto com uma vara de ferro.⁴⁴*
(MACDONALD, 1998, p. 37)

Portanto, Claude Night é colocado como representante da casta das “vacas sagradas”, em uma estrutura excludente e autoritária. Trata-se de um mundo em que as mulheres precisam tomar cuidado, pois os interesses dos homens não podem ser contrariados. Com isso, Constance se coloca numa posição semelhante à de Desdemona. Embora na academia ela não corra o risco de ser assassinada, sua presença ou permissão de estar ali pode ser atacada de muitas maneiras. A posição frágil da mulher na academia, assim, traz à tona uma situação parecida com a que ocorre no teatro, uma vez que se trata de um lugar considerado como vanguardista, um lugar de reflexão e de quebra de paradigmas. A julgar pela experiência de Constance, no entanto, alguns paradigmas permanecem intocados, precisamente aqueles que se relacionam com o privilégio de gênero.

⁴⁴ *“I’ve slaved for years to get my doctorate,
But in a field like mine that’s so well trod,
You ran the risk of contradicting men
Who’ve risen to the rank of sacred cow,
And dying on the horns of those who rule
The pasture with an iron cud.”*

Seguindo as pistas do texto, a viagem de Constance é a busca por si própria, por possibilidades de identidade. Trata-se de uma viagem pelo seu inconsciente detonada pelo turbilhão de acontecimentos decepcionantes daquele dia. A pista é dada pelo “Coro”, logo após Constance ser sugada pela lixeira para ser transportada para Ciprus. Ele começa afirmando que o sumiço de Constance é um acontecimento impossível, testemunhado pela platéia. E após descrever o que acabara de acontecer aconselha o público:

*suspenda sua descrença. Seja tolamente sábio.
Pois tudo é possível, você irá descobrir,
Dentro da zona da mente inconsciente.*⁴⁵
(MACDONALD, 1998, p. 22)

A viagem pelo inconsciente é tão perturbadora, que Constance chega a suspeitar que está drogada, suspeitando da cerveja que tomava em seu gabinete quando fora surpreendida pela visita de uma aluna que entrega um trabalho atrasado. A viagem pelo inconsciente é evidente se for seguida a idéia da ligação com Jung. A busca por si própria, libertando-se da estrutura opressora em que se encontrava fica evidente nas palavras de Constance, em várias passagens. O desconhecimento de suas possibilidades identitárias também é claro. Quando, por exemplo, Desdemona afirma que ela é uma amazona, a resposta de Constance se traduz num titubeante “não tenho tanta certeza”⁴⁶ (MACDONALD, 1998, p. 31). No fim da jornada inconsciente, Constance se descobre uma outra mulher, e talvez já pudesse se considerar mesmo uma amazona. Pois fica claro que tudo era uma busca por si própria, e Constance não apenas se encontra, mas gosta do que descobre. Trata-se de um encontro que tem tudo para ser muito bem-sucedido e feliz.

⁴⁵ “*suspend your disbelief. Be foolish wise.
For anything is possible, you’ll find,
within the zone of the unconscious mind.*”

⁴⁶ “I’m not so sure”.

Tanto Constance quanto Eve(lyn) se lançam em viagens de auto-descoberta. Nos dois casos a viagem ocorre involuntariamente, quando as personagens estão saturadas de suas próprias vidas. Trata-se de duas formas de buscar possibilidades identitárias, revelando como elas podem ser construídas socialmente, e como o gênero cumpre um papel crucial nessas construções. Para atingir esse propósito, tanto Carter quanto MacDonald lançam mão da metáfora da alquimia. Nisso demonstram perceber que a compreensão das peculiaridades do gênero supera o limite imposto pela tradição de racionalismo presente no pensamento moderno. Somente a alquimia, com sua capacidade de transformar a natureza dos objetos, sua composição, sua essência, poderia ilustrar o que se propõe como discussão nos livros. A alquimia, que propõe uma transformação que só gera ganho, melhoria, que pode criar o extraordinário a partir do ordinário, o ouro a partir do metal sem valor.

A alquimia é invocada nas duas obras. Em *The Passion of New Eve*, o vizinho de Evelyn é um alquimista, que afirma sobre o caos em Nova Iorque: “nesta cidade, você encontrará a imortalidade, o mal e a morte”⁴⁷ (CARTER, 1992, p. 13). Os dois se tornam amigos, mas o homem, um ex-soldado, acaba assassinado no meio da confusão. A união entre os dois, com as várias referências que são feitas à alquimia, sugere que o processo a que Evelyn estará sujeito não pode ser definido apenas em termos científicos, suficientes para se descrever a série de cirurgias que poderiam mudar o sexo de uma pessoa. O processo é muito mais profundo, complexo e radical, demandando uma transformação da própria substância que compõe o indivíduo. A mesma sugestão está presente em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. A peça começa com um discurso sobre a alquimia, quando o Coro questiona:

*o que é alquimia? O truque dos charlatões?
Ou a busca mística pela própria substância da vida.*

⁴⁷ “in this city, you will meet immortality, evil and death”.

*Procura eterna pela pedra filosofal,
Onde opostos misturados ou não,
Transforma metal base em ouro precioso*⁴⁸
(MACDONALD, 1998, pp. 05-06)

O questionamento sobre a natureza da alquimia, apontando suas potencialidades de transformação de substâncias se torna uma busca não pelo ouro, mas por identidades individuais. Em seguida, a alquimia é proposta como uma metáfora científica, que desafia o indivíduo a reunir consciente e inconsciente – amparada em Jung, no caso de MacDonald – para a transformação identitária. Esse é um processo que demanda coragem, buscada por Constance em Desdemona. Com suas histórias, tanto Carter quanto MacDonald sugerem ao leitor uma busca junto com suas personagens, no sentido de permitir que a transformação alquímica possa ocorrer, alterando a percepção sobre o gênero, aspecto fundamental nos livros e tema do próximo capítulo.

Os capítulos seguintes irão demonstrar que as histórias contadas por Carter e MacDonald apresentam muitas situações a respeito do gênero, que não foram equacionadas, apesar dos avanços conquistados pelos movimentos identitários, especialmente o feminismo. Nos próximos capítulos ficará claro que as peculiaridades da organização social contemporânea exigem uma abordagem do gênero a partir de uma perspectiva performática, e que os livros escolhidos como corpus literário para este trabalho apresentam exemplos que permitem demonstrar a pertinência do conceito de performance de gênero, conforme desenvolvido por Judith Butler.

⁴⁸ “*What’s alchemy? The hoax of charlatans?
Or mystic quest for stuff of life itself.
Eternal search for the Philosopher’s Stone,
Where mingling and unmingling opposites,
Transforms base metal into precious gold.*”.

Capítulo II: Sobre Regras e Desvios...

“A complexidade do conceito de gênero exige um conjunto interdisciplinar e pós-disciplinar de discursos, com vistas a resistir à domesticação acadêmica dos estudos sobre o gênero ou dos estudos sobre as mulheres, e de radicalizar a noção de crítica feminista.”
(Butler, 2003, p. 12)

O capítulo anterior mostrou que, sem dúvida, o gênero é um tema central tanto na obra de Angela Carter quanto na de Ann-Marie MacDonald. O mais interessante é perceber que as autoras conseguem criar tramas que não limitam a abordagem do gênero a uma única categoria, como o feminino. Em *The Passion of New Eve* e em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, estão colocadas as questões do feminino, do masculino, da homossexualidade, e dos diversos cruzamentos e efeitos que essas categorias provocam, mostrando, no plano ficcional, que as categorizações são mais deficientes do que se pretendeu por muito tempo, sugerindo o que as teorias mais recentes buscam equacionar. Ou seja, o gênero é um campo muito fluido e demasiadamente complexo para caber em categorias fixas, bem definidas e claramente delimitadas. No entanto, criar personagens que representam mulheres e homens envolvidos em conflitos identitários e preocupados com os efeitos que sua sexualidade e gênero provocam socialmente, inserir travestis e cirurgias de mudança de sexo em textos literários não é suficiente para resolver os problemas relacionados com as questões discutidas neste trabalho. Afinal, o que há de tão inovador na proposta ficcional de Angela Carter e de Ann-Marie MacDonald nos livros

utilizados como corpus literário deste trabalho? Em que medida suas tramas contribuem para a discussão de gênero a partir de uma perspectiva performática? O presente capítulo discutirá alguns temas relacionados ao gênero, a fim de responder a essas questões.

As discussões sobre sexo e gênero sempre estiveram presentes no pensamento ocidental. Um inventário que ilustra esse fato pode ser encontrado, por exemplo, no recente trabalho de Claire Colebrook, intitulado *Gender*. Nele, a autora traça um histórico detalhado de como a questão do sexo e do gênero se colocou no pensamento ocidental desde a antiguidade, com Platão e Aristóteles, até a contemporaneidade. No entanto, embora sempre presente, a importância e os termos dessa discussão variaram muito, dependendo da época e da sociedade específica em que se dá. Assim, foi no século XX, especialmente com os desdobramentos do movimento feminista, e, mais recentemente, com o movimento homossexual, que essa discussão passou a ocupar uma posição de centralidade no pensamento ocidental. Não se pode negar, também, que Freud contribuiu, de maneira decisiva, para a importância dada a essas discussões, no começo do século XX. Sua influência pode ser vista como o ápice de todo um movimento que tomou conta do século XIX e que se debruçou sobre o gênero em muitos campos, notadamente no campo da medicina. A partir daí, o século XX foi, sem dúvida, marcado pelo movimento feminista, que criou uma proliferação de teorias sobre a questão, inclusive desafiando algumas das postulações freudianas.

Colebrook afirma que, após os muitos desdobramentos, há duas correntes sobre o gênero que se destacam e competem entre si: “a primeira é a explicação a partir da sexualidade. Há dois tipos de corpo biológico – masculino e feminino – que então são socializados e representados através de certos estereótipos ou imagens: gênero é a

construção social do sexo”⁴⁹ (COLEBROOK, 2004, p. 09). Nesse caso, o gênero seria o “estereótipo” social dos corpos sexuados. Ou seja, há uma criação, feita socialmente, de um conjunto de características que devem se aplicar a cada indivíduo a partir de uma determinação inquestionável, fixa e claramente marcada que é o sexo. Continuando, ela afirma que a segunda “é a explicação a partir da cultura. Não há, de fato, diferenças essenciais, mas as sociedades ordenam o mundo nas oposições entre o masculino e o feminino”⁵⁰ (COLEBROOK, 2004, p. 09). Nessa afirmação, percebe-se que o efeito prático é parecido com o decorrente da primeira perspectiva, no sentido de que constrói-se uma idéia estereotipada de dois gêneros que se opõem. E mesmo não havendo a crença em uma essência que os distinga, os gêneros têm uma força decisiva na constituição e na organização social. Colebrook afirma que, de acordo com essa última corrente, “a sexualidade é inexpressiva, complexa e não ostenta nada da simplicidade binária que caracteriza o gênero”⁵¹ (COLEBROOK, 2004, p. 09). Assim, a partir da divisão das discussões entre essas duas correntes, pode-se chegar a uma síntese, afirmando que “os debates atuais sobre sexo e gênero, portanto, discutem se o gênero é natural e essencial ou cultural e construído. O que esses debates tendem a presumir é uma oposição entre natureza e cultura”⁵² (COLEBROOK, 2004, p. 09). Ou seja, reconhece-se que o gênero tem papel decisivo na organização social, mas não há consenso a respeito do quão social ele é. Ou, colocando de outra forma, não há consenso sobre o poder da sociedade de influenciar a formação do gênero nem, caso se afirme que ela o possui, a medida em que tal influência ocorre.

⁴⁹ “The first is the explanation from sexuality. There are two types of biological body – male and female – that are then socialized and represented through certain stereotypes or images: gender is the social construction of sex”.

⁵⁰ “Is the explanation from culture. There are, in fact, no essential differences, but societies order the world into male and female oppositions”.

⁵¹ “Sexuality is meaningless, complex and bears none of the binary simplicity that characterises gender”.

⁵² “Current debates about sex and gender therefore dispute whether gender is natural and essential or cultural and constructed. What such debates tend to assume, therefore, is an opposition between nature and culture”.

Esses argumentos de Colebrook sintetizam o eixo dos debates sobre gênero. Este eixo articula a discussão em torno da relação que o gênero mantém com o sexo, se mais próxima ou mais distante. Estaria o sexo tão intimamente ligado ao gênero a ponto de determiná-lo, quase se confundindo com ele, ou a uma distância que permitisse a independência entre as duas categorias? Seria possível pensar o gênero de uma maneira radicalmente independente em relação ao sexo, ou apenas como um amálgama em que as duas categorias estivessem inteiramente imbricadas? Tende-se, claro, seguindo uma linha butleriana, a afirmar que o gênero não pode ser pensado de maneira totalmente independente do sexo, ou pelo menos de uma construção cultural do sexo. No entanto, questionamentos em torno do que se expôs acima vêm sendo repetidos inúmeras vezes, com enfoques variados. Com frequência, a discussão a respeito de como essas duas categorias se relacionam suscita debates apaixonados, o que faz com que qualquer afirmação possa tomar contornos de uma verdadeira polêmica, como a que cercou algumas idéias de Judith Butler expostas em *Problemas de Gênero*. Para muitos críticos, como Martha Nussbaum⁵³, Butler propôs uma teoria que ignorou a realidade inquestionável do corpo. A leitura de *Problemas de Gênero* pode sugerir isso, mas os textos posteriores de Butler, principalmente *Bodies That Matter*, esclarecem o papel do corpo, como será comentado no capítulo IV.

A partir do exposto, algumas questões necessitam ser esclarecidas. Primeiramente, já se afirmou no capítulo anterior que, na construção de sua Eva, Carter evidencia o jogo entre essência e aparência, essência e forma, que remetem à distinção entre natureza e cultura. Ela o evidencia para o problematizar. No debate referido por Colebrook, o natural está para a essência, entendida como aquilo que é dado e imutável, assim como a cultura está para a forma ou aparência, ou seja, o que não faz parte da constituição biológica dos

⁵³ Para um inventário das críticas aos trabalhos de Butler vide o artigo “*Becoming Butlerian: On The Discursive Limits (and Potentials) of Gender Trouble*”, de Frederick S. Roden.

seres humanos, não nasce com eles, mas lhes é inculcado pela sociedade, como padrões culturais. O que ocorre, no entanto, é que os desdobramentos teóricos atuais, assim como a análise do jogo ficcional proposto neste trabalho, questionam a própria noção de que a imutabilidade seja, necessariamente, um atributo do que se chama de essência ou natureza. Esse questionamento encontra amparo, por exemplo, nos desenvolvimentos científicos, como no caso da medicina, que permite a mudança, por meio de processo cirúrgico, do sexo biológico do indivíduo. Assim, o conceito de natureza ou essência precisa ser redimensionado, uma vez que seu caráter imutável, desse ponto de vista, tornou-se inválido. De qualquer forma, sabe-se que, como sexo é um termo que se refere aos caracteres genitais, um número limitado e reduzido de variedade sexual é capaz de gerar um grande número de possibilidades de gênero, espectro que se vê ampliado mais e mais, na contemporaneidade. É preciso ressaltar, ainda, que cirurgias de mudança de sexo, como a imaginada por Carter, sugerem que o que determina o sexo são apenas os caracteres externos, uma vez que essas cirurgias (ainda) não são capazes de criar os caracteres internos, pelo menos não em toda sua complexidade. Um homem que se submete à cirurgia e muda seu sexo, por exemplo, não terá útero, ovários e outros órgãos que se encontram presentes no corpo feminino. Tudo isso gera novas discussões que culminam, até agora, na afirmação de Butler em *Problemas de Gênero* de que tanto sexo quanto gênero são construídos, uma vez que a forma como se concebe o gênero determina a forma como se concebe o sexo.

Nesse ponto, há ainda algo a ser considerado em relação ao debate entre essencialistas e construtivistas. Contemporaneamente, é quase impensável adotar uma postura essencialista quando se fala sobre o gênero. Esse fato foi assinalado por Gayatri Spivak em uma entrevista concedida a Elizabeth Grosz. Ela afirma que é necessário “se posicionar contra os discursos de essencialismo, universalismo como eles vêm em termos

do universal”⁵⁴ (SPIVAK, 1990, p. 11). Essa necessidade de se posicionar contra o essencialismo se deve à sua ligação com o universalismo, ou seja, com as idéias de que há identidades superiores e hegemônicas. No entanto, embora seja necessário adotar uma postura contrária ao essencialismo universalizante, ou seja, embora, no geral, deva-se negar a defesa essencialista, ela afirma que “estrategicamente, não podemos”⁵⁵ (SPIVAK, 1990, p. 11). A ênfase na palavra “estrategicamente” é afirmada pela autora em mais de uma de suas obras. Com isso, Spivak afirma que advogar em favor de uma essência é necessário, de maneira consciente e estratégica, para a ação política. Declarando que, de tempos em tempos, ela própria é essencialista, Spivak diz que “acho que temos que escolher de novo estrategicamente, não o discurso universalista, mas o essencialista”⁵⁶ (SPIVAK, 1990, p. 11). Com isto, ela afirma que o essencialismo perde sua pertinência enquanto postura teórica, mas deve ser adotado em algumas situações, como estratégia política. Afinal, abrir mão de toda e qualquer possibilidade essencialista, pelo menos em um primeiro momento, como argumenta Spivak, tornaria quase inviável a ação política identitária, uma vez que levaria o teórico a adotar o discurso da identidade totalmente pulverizada, inviável para o ativismo. O essencialismo estratégico, assim, surge como alternativa de negociação entre a postura essencialista e a construtivista. É preciso notar que o gênero é construído socialmente. Se ele é exclusivamente um construto social, sem interferência de alguma forma de essência, é quase impossível de dizer. No entanto, mesmo admitindo que se trata de uma construção, é necessário perceber que há algo comum, que estrategicamente poderia ser tomado como essência, que definiria a subjetividade. Tome-se como exemplo o caso do movimento gay. Ora, ninguém desconhece o fato de que cada pessoa do sexo masculino que adota a homossexualidade

⁵⁴ “to take a stand against the discourses of essentialism, universalism as it comes in terms of the universal”.

⁵⁵ “*strategically* we cannot”.

⁵⁶ “I think we have to choose again strategically, not universal discourse but essentialist discourse”.

como prática sexual é fruto de uma complexa rede de cruzamentos – raça, idade, classe social, etc – que define sua subjetividade. No entanto, há algo em comum para todos os gays. E este “algo em comum” gera conseqüências que atingem todos os gays, agrupando-os. Por exemplo, no plano legal há, em países como o Brasil, o veto ao casamento entre pessoas do mesmo sexo. Esse fato tenta dificultar, barrar a existência da homossexualidade. Portanto, todo homossexual, independente da rede de cruzamentos que o constitui socialmente, está sujeito ao mesmo veto. Da mesma maneira, estarão, enquanto grupo identitário, sujeitos a discursos religiosos que os condenam, e assim por diante. Judith Butler reconhece esse fato. Em um de seus textos, como se verá no capítulo IV, ela usa o exemplo do assassinato do jovem Mathew Sheppard, assassinado brutalmente por ser homossexual. Butler afirma que fatos como a sua morte atingem toda a comunidade gay, uma vez que sua orientação sexual foi a causa da violência sofrida por ele. Sendo assim, qualquer homossexual poderia ou pode, eventualmente, sofrer o mesmo destino. Sua consideração reforça a idéia de um essencialismo usado estrategicamente para fins de atuação política, reconhecendo que, se não há validade em se amparar uma identidade de gênero no essencialismo biológico, há que se notar a existência de uma espécie de essência constituída socialmente. O que Butler sugere é que fatos como a morte de Sheppard deveriam servir para unir os homossexuais para a luta por direitos.

De qualquer forma, fica claro que não é possível, na contemporaneidade, deixar de presumir a separação entre sexo e gênero, pois como afirma Eve Sedgwick no artigo “How To Bring Your Kids Up Gay: The War On Effeminate Boys”, “começar a teorizar o gênero e a sexualidade como eixos de análise distintos, embora intimamente relacionados foi, com certeza, um grande avanço do pensamento gay e lésbico recente⁵⁷ (SEDGWICK, 1993, p. 157). Embora Sedgwick trate especificamente da questão homossexual, a separação entre

⁵⁷ “To begin to theorize gender and sexuality as distinct though intimately entangled axes of analysis has been, indeed, a great advance of recent lesbian and gay thought”.

sexo e gênero se constituiu numa das molas propulsoras que permitiram o desenvolvimento das teorias mais modernas sobre gênero. Isso porque, a partir dessa separação, como afirma Sandra Almeida, “ao invés de se apresentar como uma categoria fixa e preestabelecida, como inicialmente foi concebida, o gênero caracteriza-se, portanto, por ser algo dinâmico e inter-relacional” (ALMEIDA, 2001, p. 90). Pensar sobre a homossexualidade força o reconhecimento da distinção entre sexo e gênero, uma vez que essa subjetividade existe a partir de uma clara divergência quanto à constituição clássica de relação entre as duas categorias. Concluir que as duas categorias existem de maneira independente libera o gênero para se constituir a partir de diversos cruzamentos além do sexo biológico, gerando o caráter dinâmico a que Sandra Almeida se refere. Esse caráter distinto entre o sexo e o gênero está na base do debate presente nos livros escolhidos como corpus para este trabalho. Carter joga com essas duas categorias de maneira radical, uma vez que interfere na própria constituição do corpo de sua personagem principal. Como afirma Tucker, “a construção de uma personagem com o nome sexualmente ambíguo de Evelyn dá a Carter a oportunidade de explorar a relação entre o corpo como tomado pelo sexo e o corpo como tomado pelo gênero”⁵⁸ (TUCKER, 1998, p. 11). Essa afirmação mostra que a escolha de um nome que pode ser empregado tanto para um homem como para uma mulher tem como efeito exatamente o que sugere, ou seja, manter pulsando a dúvida sobre o gênero da personagem. Mesmo se houver a intenção de evitar o caso de Evelyn como exemplar da relação sexo/gênero, uma vez que essa personagem tem sua genitália – e todo o resto de seu corpo – alterada, a constituição de Tristessa, sem a cirurgia, continua afirmando o lugar da discussão em torno da relação sexo/gênero. Assim, “o travestimento de Tristessa expõe a arbitrariedade da relação entre sexo e gênero. Porém, ao mesmo tempo, sintetiza um sistema de significação em que as representações são produzidas monologicamente por um

⁵⁸ “The construction of a character with the sexually ambiguous name of Evelyn gives Carter the opportunity to explore the relationship between the body as sexed and the body as gendered”.

gênero”⁵⁹ (SIMON, 2004, p. 132). Como nota Simon, Tristessa é a afirmação cabal do caráter arbitrário da relação entre sexo e gênero. Afinal, se essa relação não fosse arbitrária, ou seja, se fosse predeterminada, invariável e necessária, seria impossível se pensar em um corpo que exhibe uma genitália masculina e se apresenta como mulher. Mais, que se apresenta na narrativa como modelo ideal de mulher. Basta lembrar que, no livro de Carter, não havia qualquer dúvida sobre a femininidade de Tristessa. Ela vivera todo o tempo, e se consagrara como estrela hollywoodiana, como mulher. A arbitrariedade da relação entre sexo e gênero fica explícita também em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, especialmente quando Romeu e também Julieta decidem mudar de gênero para agradar Constance. As personagens não fazem referência à mudança efetiva de sexo, mas a idéia fica implícita. Com isso, MacDonald parece sugerir que o que determina o gênero é o olhar, ou seja, a forma como se é percebido pelo outro. Mudar as roupas tem o poder de mudar a forma como se é visto. Semelhante ao caso de Tristessa, a genitália se mantém inalterada, e o fato de que ela se coloca em discordância com os códigos de vestuário socialmente estabelecidos para cada sexo não altera a possibilidade de reconhecimento como pertencente ao sexo oposto.

A relação entre a literatura e o travestismo é longa e antiga, seja como metáfora de análise teórica ou como tema literário. No caso da peça de MacDonald a relação se torna ainda mais forte, uma vez que o teatro sempre dependeu do travestismo para sua existência. Além disso, a autora usa como fonte algumas peças de Shakespeare, remontando a uma época em que o travestismo era a única forma de se representar mulheres nos palcos. A lista de obras literárias que apresentam figuras travestidas é enorme, e o travestismo se tornou, nos últimos anos, uma ferramenta de análise cultural. Este trabalho, no entanto, não

⁵⁹ “Tristessa’s transvestism exposes the arbitrariness of the relation between sex and gender. Yet at the same time it epitomizes a signifying system in which representations are monologically produced by one gender”.

pretende explorar a relação entre o travestismo e a literatura, restringindo a abordagem a algumas implicações do travesti para as discussões a respeito de gênero.

2.1- Ao homem, as primícias

Tanto Carter quanto MacDonald partem do mesmo princípio para compor suas tramas. As primeiras páginas situam mulheres em contextos que as oprimem, humilham e objetificam. Angela Carter inicia seu livro *The Passion of New Eve* narrando os últimos momentos de Evelyn antes da viagem que mudaria os rumos de sua história. Na última noite em Londres, ele leva uma garota ao cinema e, com sua ajuda, tem um orgasmo em homenagem a Tristessa. Nas poucas linhas do primeiro parágrafo duas coisas chamam a atenção. A primeira é o fato de que para Evelyn a garota que o acompanhava não parece ter muita importância, uma vez que sua utilidade se restringe à sua condição de objeto que media o gozo em homenagem a Tristessa. A segunda é o fato de que seu gozo é motivado pelo fetiche de uma imagem idealizada de mulher, possível apenas pela mediação da construção cinematográfica, o que fica ainda mais evidente no momento em que a narrativa revela o verdadeiro sexo de Tristessa.

Esse início da narrativa dá a medida inicial do pensamento masculino, metaforizado em Evelyn, em relação à mulher. Evelyn é um predador, que usa as mulheres apenas para satisfazer seus prazeres mais instintivos. A configuração do predador se confirma, muito forte, no momento em que, já em Nova York, ele se encontra com Leilah pela primeira vez, em uma noite em que sai para comprar cigarros. Como narrador, Evelyn afirma que “tão logo a vi, estava determinado a possuí-la”⁶⁰ (CARTER, 1992, p. 19). Leilah sai pelas ruas de Nova York e Evelyn a segue, em um perigoso jogo de sedução que resultará no

⁶⁰ “As soon as I saw her, I was determined to have her”.

envolvimento sexual que culminará no aborto e conseqüente esterilidade da mulher. Seguindo a narrativa, essa visão da relação desigual entre homem e mulher, aquele ocupando uma posição de total indiferença, mesmo de desprezo em relação a essa, vista como objeto e como ser inferior, radicaliza-se na representação da personagem Zero e de sua forma de lidar com o seu harém de mulheres. No fim das contas, pode-se afirmar que

O retrato mais degradante da posição social das mulheres aparece em um fragmento horripilante de The Passion of New Eve – nos episódios que ocorrem no harem do tirano Zero. Esta figura maníaca, sádica e impotente força suas sete mulheres a ocupar a posição social inferior à dos seus porcos. Zero as priva de sua individualidade fazendo com que se corte os seus cabelos e se extraia os seus dentes, o que, em termos simbólicos, significa privá-las de toda sua força – sua beleza feminina e o instrumento castratório que os dentes podem se tornar. Esta encarnação misógina e grotesca explora seu harem tanto no sentido sexual quanto econômico...⁶¹ (KAMIONOWSKI, 2000, p. 97)

A autora tem razão ao afirmar que se trata de uma representação aterradora da situação de exploração vivenciada pelas mulheres. No harém de Zero, além de servir como objetos sexuais, as mulheres são obrigadas a passar alguns meses do ano mendigando e se prostituindo a fim de garantir o pagamento das despesas do sustento de seu senhor e de suas loucuras. Como se afirma na citação acima, Zero tenta anular suas mulheres, apagá-las. Para tanto, ataca sua condição feminina. Cortando seus cabelos e arrancando seus dentes, negando-lhes o acesso a qualquer cuidado que lhes garanta individualidade, ele as transforma em seres grotescos e abjetos, impingindo-lhes a humilhação do rebaixamento a uma condição inferior à dos seus animais. Mas, apesar de toda a crueldade de Zero, a situação da mulher se mostra realmente aterradora ao se olhar para o conjunto da narrativa,

⁶¹ “The most degrading portrayal of the social position of women appears in one horrifying fragment of The Passion of New Eve – in the episodes taking place in tyrant Zero’s harem. This impotent sadistic maniacal figure forces his seven wives to occupy a social position lower than his pigs. Zero deprives them of their individuality by having their hair cut and teeth extracted, which in a symbolic sense means divesting them of all their strength – their female beauty and the castratory device which teeth may turn into. This grotesque misogynist incarnate exploits his harem both in a sexual and economic sense...”.

em que se soma uma seqüência de atrocidades cometidas pelas várias personagens masculinas.

Voltando à relação de Evelyn com as mulheres, é preciso lembrar que quando a narrativa de *The Passion of New Eve* sugere abertamente que Zero as percebe como meros objetos para o seu prazer, trata-se de um ato intencional. Afinal, é Eve(lyn) quem narra, em retrospecto, já depois de ter sido operada. Portanto, o que se conta não são apenas os fatos, mas uma reflexão a seu respeito. Após viver terríveis experiências como uma mulher em um mundo sexista, Eve certamente não olha para suas atitudes passadas de maneira isenta. Talvez o ato de narrar seja um longo lamento, a consciência de que suas atitudes devem ser condenadas, mas sem possibilidade de reparação. Como a voz que reconhece os erros e os condena pertence à mesma pessoa que os cometeu, resta à narrativa o ato da confissão, criando uma relação de um somatório de causas que deságüam na mudança de seu sexo, sugerida como justa punição.

A visão presente em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* é bastante semelhante à exposta em relação ao livro de Carter. Afinal, Constance inicia sua trajetória perdida em uma estrutura patriarcal, anulada em favor da notoriedade de Claude Night. A leitura da peça mostra que sua condição é definida por Desdemona como sendo de escrava. Vale ressaltar aqui que o uso do termo patriarcal tem o objetivo de mostrar que se tratava de uma estrutura “pró-homem”, ou seja, que buscava construir e manter a superioridade masculina. Em sua trajetória pelas peças de Shakespeare, Constance convive com Desdemona, que originalmente é uma personagem que vive à sombra de um homem violento, guerreiro, conquistador. Na peça de Shakespeare, a desgraça de Desdemona se deve à necessidade de se guardar a honra da superioridade do homem, a quem ela devia fidelidade e obediência. Julieta, por sua vez, encontra sua desgraça na idéia da violência como ritual que sanciona a masculinidade. Não fossem as batalhas públicas entre os

homens dos clãs inimigos, as mortes em série não teriam acontecido, e seu Romeu não teria sido banido de Verona. O que as liga, portanto, é o destino que não lhes pertence. A sorte e a vida de ambas está nas mãos dos homens, sendo determinadas por suas ações. Elas morrem por motivos alheios às suas vontades. Pensando no livro de MacDonald, pode-se dizer que o momento em que Claude Night anuncia sua mudança e união com a aluna Ramona corresponde ao destino de Desdemona e Julieta nos textos shakespearianos, uma vez que, no contexto da peça, coloca um fim a todas as aspirações de Constance, tanto em termos acadêmicos quanto pessoais. Nesse sentido, Constance também está em uma situação em que não tem poder de decidir seu destino. Ela vive por meio do sucesso de Claude Night, e a ausência dele a condena ao desaparecimento.

Portanto, os dois livros partem de um mesmo ponto, que é a afirmação de um contexto marcado pela supremacia patriarcal, que se define pela superioridade inquestionável do homem, que necessariamente é heterossexual. Com isso, tudo o que não cabe nessa noção de homem – mulher, homossexuais, transexuais, etc. – está condenado à objetificação, à opressão, ao discurso limitado pelo controle masculino ou mesmo ao silêncio, ao apagamento.

O patriarcado é uma noção que “dominou muito da teoria e da prática feminista durante as décadas de 1970 e 1980 desde seu surgimento no trabalho de Kate Millett intitulado *Sexual Politics* (1970)”⁶² (ALSOP et al., 2002, p. 69). Com suas noções repressoras e o policiamento em relação ao gênero, o patriarcalismo provoca situações bastante emblemáticas, que exemplificam sua ilogicidade. O livro *Theorizing Gender*, por exemplo, mostra bem a falta de sentido de práticas determinadas pelo patriarcado quando sugere, sobre o preconceito em relação aos homossexuais, que esse serve menos à

⁶² “Dominated much of feminist theory and practice during the 1970s and 1980s from its appearance in the work of Kate Millett’s *Sexual Politics* (1970)”.

depreciação dessa subjetividade específica e mais à afirmação da heterossexualidade. Assim, “a homophobia entre os homens não está muito relacionada com a sexualidade dos outros, mas é mais um meio de exibir a masculinidade heterossexual de alguém”⁶³ (ALSOP et all., 2002, p. 144). Portanto, o processo de afirmação da supremacia heterossexual é semelhante ao que ocorre entre o masculino e o feminino. Para se afirmar a superioridade masculina, procede-se a um apagamento do feminino. O mesmo ocorre em relação à homossexualidade. Para reforçar essa afirmação, o livro cita, logo em seguida, o caso de um futebolista inglês, Graeme Le Saux, que agrediu um colega que o chamara de homossexual, em uma partida de futebol. De acordo com o livro, Le Saux era casado e pai de família. Porém, era avesso a rituais como tomar cerveja após as partidas. Além disso, gostava de galerias de arte e de colecionar antigüidades, o que teria motivado o insulto do colega durante a partida (ALSOP et all., 2002, p. 144). Esse exemplo descrito acima mostra o que se tem argumentado sobre a identidade de gênero, particularmente a partir da publicação de *Problemas de Gênero*, com a defesa do seu caráter performático. Ser homem ou ser mulher, no sentido patriarcal, portanto heterossexual, implica em cumprir toda uma série de ritos sociais. Não basta se limitar a manter atividade sexual ligada a parceiros do sexo oposto. No caso do jogador em questão, sua vida sexual e familiar parecem absolutamente enquadradas dentro dos limites da heterossexualidade, uma vez que ele se casou com uma mulher e tornou-se pai, ou seja, efetivou as normas do contrato patriarcal com a esposa. Claro, casar-se com uma pessoa do sexo oposto e procriar não são garantia de conduta exclusivamente heterossexual, mas a citação sugere que não havia, no caso, qualquer indício em contrário. Apesar disso, a sugestão de homossexualidade está baseada na sua recusa a determinados padrões fora da relação sexual propriamente dita, e

⁶³ “Homophobia amongst men is not so much to do with the sexuality of others but more a means to display one’s own heterosexual masculinity”.

que poderiam ser seguidos, a rigor, por qualquer homem. Mesmo sabendo que essa postura não tem muito sentido, é preciso reconhecer que o patriarcado demanda que para ser homem é preciso rejeitar todas as coisas associadas com o feminino. A masculinidade, assim, se constrói em oposição ao feminino. Nessa lógica, o homem deve se distanciar de coisas consideradas femininas, como ler romances, usar rosa, cuidar do bebê (ALSOP, 2002, p. 143). O texto lembra ainda, claro, que ser um verdadeiro homem para o sistema patriarcal significa ser heterossexual. Assim, o patriarcado concebe duas identidades claramente definidas, marcadas pela diferença sexual, enunciadas como naturais e sancionada por uma estrutura que se ampara em uma suposta ordem divina. Existe homem e existe mulher, heterossexuais, dois seres opostos que se complementam, numa relação estreitamente hierarquizada. Qualquer identidade ou comportamento que se separe minimamente desse padrão, deve ser marginalizado, rejeitado como desvio, como grotesco, como aberrante. A citação mostra como o gênero é concebido socialmente a partir de uma série de estereótipos que não se relacionam com a prática sexual e que não são capazes de resistir a questões racionais. Parece ilógico, por exemplo, pensar que o uso de uma determinada cor possa influenciar a prática sexual de alguém.

A afirmação patriarcal, portanto, se constrói muito fortemente no plano simbólico, por meio da internalização da ideologia dominante, na forma de uma violência que foi recentemente discutida por Bourdieu no seu livro *A dominação masculina*.

2.2 – **A Violência Simbólica**

De acordo com a argumentação de Pierre Bourdieu no capítulo intitulado “A violência simbólica”, de seu livro *A dominação masculina*, o oprimido também propaga e contribui para a opressão. Nesse capítulo, ele trata especificamente das mulheres, mas as

premissas são válidas também para os homossexuais, bem como para qualquer classe de oprimidos. De acordo com Bourdieu, a supremacia dos homens em relação às mulheres se concretiza com facilidade porque já está infiltrada nas práticas sociais, faz parte do senso comum, do que se poderia chamar de inconsciente coletivo. Graças a isso, as próprias mulheres contribuem para a perpetuação dessa supremacia. O teórico chama a atenção para a gravidade da violência simbólica que, de acordo com sua argumentação, tem seus efeitos freqüentemente subestimados. Para ele, “ao tomar ‘simbólico’ em um de seus sentidos mais correntes, supõe-se, por vezes, que enfatizar a violência simbólica é minimizar o papel da violência física e (fazer) esquecer que há mulheres espancadas, violentadas, exploradas, ou, o que é ainda pior, tentar desculpar os homens por essa forma de violência” (BOURDIEU, 2003, p. 46). Isso ocorre devido ao entendimento do termo “simbólico” como oposto de real, de efetivo, levando à suposição “de que a violência simbólica seria uma violência meramente ‘espiritual’ e sem efeitos reais” (BOURDIEU, 2003, p. 46). Ou seja, na argumentação de Bourdieu, simbólico é sinônimo de não-físico, sendo a violência simbólica aquela que opera de outras formas que não o contato direto com os corpos.

Como as premissas da dominação estão incorporadas ao padrão sócio-cultural, os dominados utilizam-se, para pensar sobre si próprios e sobre sua situação, de categorias construídas a partir do ponto de vista dominante. Aquele que domina determina também os próprios termos da reação à dominação, o que pode levar os dominados a perceber como procedentes o mecanismo e as causas alegadas para a dominação. Dessa forma,

a violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural. (BOURDIEU, 2003, p. 47)

Assim, cria-se uma cadeia simbólica complexa, uma vez que as estratégias de dominação passam a ser significadas de maneira plural, pois existem relativamente, dependendo do ponto de vista, que se define a partir da posição do indivíduo – opressor ou oprimido. A adesão do dominado ao padrão de dominação, legitimando-o, é exemplificada por Bourdieu com o caso de uma pesquisa que mostrou que mulheres francesas preferem homens mais velhos e mais altos que elas. Para ele, o resultado mostra que as respostas das mulheres sugerem um amor à norma, ao destino social, pois aderem, mesmo que levadas por processos inconscientes, ao padrão corrente, forjado nos moldes da dominação.

Impregnando o padrão sócio-cultural, conclui-se que a violência simbólica “só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos” (BOURDIEU, 2003, p. 50), pois o padrão sócio-cultural projeta-se no inconsciente, tornando-se parte constitutiva do sujeito. Dessa forma, a violência simbólica efetua-se da maneira mais cruel e perversa, pois não é percebida pelo dominado que, portanto, não é capaz de promover reação. Atuando de maneira inconsciente, é uma dupla violência, pois não apenas domina, mas também anula o sujeito enquanto possibilidade de percepção e aceitação ou negação consciente do padrão imposto. Afinal, “se ela pode agir como um macaco mecânico, isto é, com um gasto extremamente pequeno de energia, ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho, se vêem por elas capturados” (BOURDIEU, 2003, p. 50). Portanto, o que Bourdieu afirma é que o indivíduo apresenta, a partir da constituição inconsciente, uma espécie de predisposição para ser dominado. Encontra-se pronto para a dominação. Assim, a violência simbólica se coloca como violência corporal, criando um paradoxo insolúvel, pois é exercida no corpo,

sem o coagir, sem forçá-lo fisicamente, o que demanda uma compreensão do corpo que supera a constituição exclusivamente física. Isto porque os atos de violência simbólica

assumem muitas vezes a forma de emoções corporais – vergonha, humilhação, timidez, ansiedade, culpa – ou de paixões e de sentimentos – amor, admiração, respeito -; emoções que se mostram ainda mais dolorosas, por vezes, por se traírem em manifestações visíveis, como o enrubescer, o gaguejar, o desajeitamento, o tremor, a cólera ou a raiva onipotente, e outras tantas maneiras de se submeter, mesmo de má vontade ou até contra a vontade, ao juízo dominante, ou outras tantas maneiras de vivenciar, não raro com conflito interno e clivagem do ego, a cumplicidade subterrânea que um corpo que se subtrai às diretivas da consciência e da vontade estabelece com as censuras inerentes às estruturas sociais. (BOURDIEU, 2003, p. 51)

Como se nota, mesmo estando interiorizados de maneira inconsciente, advinda da inserção em um meio permeado pelos padrões de dominação, esses se expressam no corpo em algum momento e em alguma medida, por meio da exteriorização de sinais que denunciam os sentimentos, as paixões e as emoções corporais. Interiorizada, a norma estabelecida pelo dominante torna-se difícil de ser desafiada, pois passa a ser uma parte do indivíduo. Entende-se que “as paixões do habitus dominado (do ponto de vista do gênero, da etnia, da cultura ou da língua), relação social somatizada, lei social convertida em lei incorporada, não são das que se podem sustar com um simples esforço de vontade, alicerçado em uma tomada de consciência libertadora” (BOURDIEU, 2003, p. 51). O padrão que é interiorizado de forma inconsciente, por meio da convivência, da exposição a ele, não se curva à sua simples transferência para o domínio do consciente. Afinal, “se é totalmente ilusório crer que a violência simbólica pode ser vencida apenas com as armas da consciência e da vontade, é porque os efeitos e as condições de sua eficácia estão duradouramente inscritas no mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações)” (BOURDIEU, 2003, p. 51). Deste ponto de vista, mesmo eliminado o contexto opressivo, de dominação, tende-se a respeitar as normas nele

impostas. Isso pode explicar porque ainda permanecem fortes idéias sobre as mulheres e sobre os homossexuais que já estão ultrapassadas, inclusive no plano legal. Basta perceber como, mesmo sem o aval da Organização Mundial de Saúde (OMS), grande parte das pessoas, mesmo alguns profissionais de saúde, declaram que a homossexualidade é uma doença. Basta lembrar a recente tentativa da governadora do estado do Rio de Janeiro, Rosinha Garotinho, de aprovar uma lei que garantiria o tratamento, custeado com dinheiro público, a homossexuais que quisessem se “curar” e abdicar da homossexualidade. A argumentação de Bourdieu também corrobora com a idéia do corpo como importante eixo do pensamento contemporâneo, o que dialoga com a proposta de Judith Butler de se pensar o gênero a partir da performance.

A argumentação de Bourdieu a respeito da violência simbólica apresenta alguns problemas que comprometem a sua aceitação. Em primeiro lugar, o autor sugere que tal dominação opera por um processo análogo a uma magia, o que, para os padrões do pensamento acadêmico, materialista e racional, é inconcebível. Afinal, como se pode operar teoricamente, lidando com problemas que afetam diretamente a estrutura social, justificando processos por meio de magia? Além disso, a argumentação do teórico francês concebe um indivíduo preso em uma rede que o torna impotente, sendo impossível qualquer reação. Nesse sentido, torna-se difícil pensar em estratégias de ação política, uma vez que essas só seriam viáveis caso alguém viesse de fora da estrutura a ser combatida para propor e implementar tais ações. Ora, isso contraria toda a história e o pensamento dos movimentos relacionados às identidades de gênero, como o feminismo e os movimentos homossexuais.

No entanto, apesar dos problemas, a premissa de que a opressão consegue operar por meio do seu imbricamento com o mundo simbólico que é constituinte da sociedade e dos indivíduos parece bastante pertinente e correta. Os problemas na argumentação de

Bourdieu podem ser minimizados se pensados em conjunto com o pensamento de Butler. Em artigo intitulado “*Gender Regulations*”, publicado em *Undoing Gender*, a autora questiona: “existe um gênero que preexiste à sua regulação, ou o caso é que, ao ser sujeito à regulação, o sujeito do gênero emerge, produzido na e através daquela forma particular de sujeição? A sujeição não é o processo pelo qual as regulações produzem o gênero?”⁶⁴ (BUTLER, 2004, p. 41). Como se nota, Butler discute especificamente a questão do gênero. Seus questionamentos, no entanto, se assemelham à proposta de Bourdieu, uma vez que ela sugere que o ato de ser submetido à norma, que no caso é arbitrária e opressora, pode ser o que produz o indivíduo. Trata-se de uma operação performática, uma vez que o ato ao mesmo tempo criaria e submeteria o indivíduo enquanto pertencente a um determinado gênero. Butler se refere à norma como aquilo que condensa os princípios aos quais o indivíduo deve se submeter para fazer parte da sociedade e ser aceito por ela. Prosseguindo, ela afirma que “uma norma opera dentro das práticas sociais como o modelo implícito de normalização. Embora uma norma possa ser separável analiticamente das práticas nas quais está embutida, ela pode também provar ser recalcitrante a qualquer esforço para descontextualizar sua operação”⁶⁵ (BUTLER, 2004, p. 41). Esta afirmação se assemelha bastante ao que defende Bourdieu. Existe um conjunto de exigências que devem ser respeitadas socialmente, a que se chama de normalização. A norma é uma das estratégias de imposição dessas exigências, imbricando-se com o contexto social e resistindo aos esforços para isolá-la. Como resultado, “normas podem ou não ser explícitas, e quando operam como o princípio normalizador na prática social, elas normalmente permanecem implícitas, difíceis de ler, discerníveis mais clara e dramaticamente nos efeitos que

⁶⁴ “is there a gender that preexists its regulation, or is it the case that, in being subject to regulation, the gendered subject emerges, produced in and through that particular form of subjection? Is subjection not the process by which regulations produce gender?”

⁶⁵ “a norm operates within social practices as the implicit standard of normalization. Although a norm may be analytically separable from the practices in which it is embedded, it may also prove to be recalcitrant to any effort to decontextualize its operation”.

produzem”⁶⁶ (BUTLER, 2004, p. 41). Portanto, as normas estão misturadas com a prática social, dificultando a reação a elas. No entanto, Butler, diferente de Bourdieu, mantém o imbricamento da norma circunscrito ao plano social, e não ao inconsciente individual. Assim, embora difícil, é possível perceber sua presença e promover a ação política. Na argumentação de Bourdieu, o amalgamento da estrutura de opressão com o inconsciente se assemelha a uma doença, um câncer contra o qual o sujeito é impotente. No entanto, é possível aceitar a premissa do teórico francês, ou seja, de que a opressão se imbrica com o contexto social e, assim, se mistura com o indivíduo por estar presente no seu repertório. Assim, será mantida aqui a noção de violência simbólica.

Coerente com essa argumentação, é importante notar que a tradição, as lendas, as crenças religiosas, tudo exerce um papel opressor em relação às formas de gênero que não se enquadram na normalização social. No caso das mulheres, por exemplo, chega-se a ter nos maridos uma forma que, mais do que amparar, serve para legitimar sua existência, torná-la possível dentro da sociedade. Em muitos lugares, em muitas situações e, claro, em muitas narrativas, o papel da mulher se dá em relação ao homem. É a partir dele que ela pode existir e encontrar seu lugar na estrutura social. É o caso de Desdemona, na peça de Shakespeare.

Isso nos leva de volta aos livros *The Passion of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, em que também se pode encontrar exemplos que se enquadram na noção de violência simbólica. No primeiro dos dois livros chama a atenção, como exemplo exacerbado, o caso do harém de Zero, que mantinha um grupo de mulheres prisioneiras de suas loucuras. Logo na primeira descrição de Zero e da forma como ele tratava as mulheres, lê-se o seguinte: “às vezes, para ilustrar a humilhação que demandava de suas esposas, ele

⁶⁶ “norms may or may not be explicit, and when they operate as the normalizing principle in social practice, they usually remain implicit, difficult to read, discernible most clearly and dramatically in the effects that they produce”.

espalhava seus próprios excrementos e os de seu cão sobre os seios delas”⁶⁷ (CARTER, 1992, p. 85). Essa descrição é apenas uma das inúmeras que se somam aos exemplos já citados anteriormente, configurando o harém como exemplo máximo da exploração e da humilhação feminina no livro de Carter. Na mesma página se lê que, apesar de todas as humilhações a que as mulheres eram submetidas, “elas o amavam e não se achavam dignas de apanhar as migalhas de sua mesa”⁶⁸ (CARTER, 1992, p. 85). Essa idéia do amor a Zero é reforçada um pouco à frente quando Eve afirma: “eu podia ver que elas todas o amavam cegamente”⁶⁹ (CARTER, 1992, p. 87). Esse amor cego pelo homem que as oprime de todas as formas possíveis, desde o fato de manter sete mulheres – Eve seria a oitava – a despeito da exigência de que fossem fiéis, até as atrocidades bizarras como proibi-las de usar talheres e defecar sobre seus seios, é complementado por gratidão. Elas se consideram felizes por ser suas esposas, a despeito de tudo, e chegam a aconselhar Eve sobre a possibilidade de atingir o mesmo “status”: “Elas me disseram que, se eu fosse uma boa garota e não fizesse nada para ofender Zero, ele se casaria comigo e então haveria oito de nós”⁷⁰ (CARTER, 1992, p. 88). Mesmo estando um tanto óbvio no contexto da narrativa, é difícil não questionar o que elas pretendem dizer quando falam em ser uma boa garota e em não ofender Zero. Chega a ser engraçado, no meio de tanta opressão, que elas sugerissem tal comportamento. Isso mostra que aquelas mulheres têm uma noção a respeito de sua própria existência que se assemelha um pouco com o que se afirmou anteriormente: a mulher existe em relação ao homem, ou seja, como sua dependente. Em *The Passion of New Eve*, no caso do harém de Zero, a mulher existe por meio de sua submissão sexual ao homem. Por isso, Eve conta que “elas acreditavam que ele [Zero]

⁶⁷ “Sometimes, to illustrate the humility he demanded of his wives, he would smear his own excrement and that of the dog upon their breasts.”

⁶⁸ “They loved him and did not think they were fit to pick up the crumbs from his table.”

⁶⁹ “I could see they all loved him blindly”.

⁷⁰ “they told me, if I were a good girl and did nothing to offend Zero, he would marry me and then there would be eight of us”.

garantia sua própria existência, uma vez que elas haviam decidido acreditar que a relação sexual com ele garantia sua saúde e força contínuas”⁷¹ (CARTER, 1992, p. 88). Assim, Carter reforça, via sua representação da mulher como objeto de prazer sexual para o homem, que aquelas mulheres vinculavam sua sobrevivência, sua existência, à energia recebida do sêmen de Zero. Por isso, nada mais justo, dentro dessa lógica, do que se manterem gratas, mesmo obrigadas a se sujeitar a humilhações e a uma existência animalesca. Curiosamente, no entanto, a única subversão à norma imposta por Zero, de acordo com o livro, se dá exatamente no campo da linguagem. Como são impedidas de se expressar por meio de palavras, uma vez que Zero as considera inferiores aos seres humanos, elas, em sua ausência, se comunicam por meio de sussurros, pois “se Zero não as ouvisse, seria como se elas não tivessem falado”⁷² (CARTER, 1992, p. 87). Desta forma, como o impedimento do uso da linguagem as coloca fora dos limites do humano, a transgressão da norma, desde que não presenciada, não ofende Zero.

Esse comportamento das mulheres de Zero, amando e sendo gratas ao homem que as escraviza, humilha e usa como objetos, colaborando de maneira voluntária com suas estratégias de dominação seria, de acordo com a lógica da violência simbólica, devido a uma série de noções imbricadas com o contexto social em que vivem. Seria a crença de que a mulher existe graças ao homem e por sua generosidade, uma espécie de desdobramento do mito de Adão e Eva. O mais interessante no livro de Carter, porém, é notar como ela sugere, por meio do jogo narrativo, que essas noções bizarras e caricatas inculcadas nas mulheres de Zero são difundidas em toda a sociedade. Afinal, as mulheres de Zero liam jornais que encontravam no lixo quando iam à cidade. Ora, com esse contato externo, ainda que precário, é difícil acreditar que manteriam sua fidelidade cega a Zero e

⁷¹ “They believed it predicated their very existence, since they’d decided to believe that sexual intercourse with him guaranteed their continuing health and strength”.

⁷² “If Zero did not hear them, it was as if they had not spoken”.

suas crenças absurdas, caso elas não fossem válidas fora do harém. Além disso, Zero é o primeiro homem que Eve encontra e o primeiro que a possui – nesse caso, sexual e literalmente. É, nesse sentido, o seu Adão, o modelo de homem primordial, o que sugere que ele seja mesmo uma espécie de arquétipo que representa e sintetiza todos os homens. Claro que há um problema em se pensar Zero como imagem de Adão, uma vez que ele é estéril, portanto, um zero. Se for considerada a possibilidade da gravidez de Eve no fim da narrativa, Tristessa seria a imagem de Adão, uma vez que se espera, pelo espelhamento do mito bíblico, que a união seja capaz de iniciar uma descendência que povoe a terra. Pode-se dizer ainda que, guardadas algumas proporções, a forma como Zero trata as mulheres é bastante semelhante à forma como Evelyn as tratava. Evelyn seria uma versão mais “civilizada” de Zero, uma roupagem mais palatável para encobrir a mesma essência. A partir da lógica da procriação, Zero, estéril, termina mesmo como um zero à esquerda, uma vez que, com sua morte e de todo o seu harém original, ele se torna apenas uma memória de Eve. Essa é uma de suas piores lembranças, não há dúvida, mas ainda assim uma memória. Dentro dessa lógica de procriação, Evelyn também se encontra anulado, uma vez que não tem filhos enquanto homem. Ou, indo mais longe, pode-se dizer que Carter alegoriza um ideal de quebra do mecanismo da opressão, uma vez que Eve poderia ser pensada ao mesmo tempo como pai e mãe de uma possível gravidez, pois nela está o homem e a mulher, assim como em Tristessa, que a pode ter engravidado.

A mesma aplicação da idéia de violência simbólica pode ser feita em relação a Constance, que se submete a Claude Night, proclamando que o ama. Constance é usada por Claude Night, que a explora para conseguir seus objetivos. Ela acredita que o ama, misturando esse sentimento com a admiração por sua posição profissional. Almejando tanto se unir a ele amorosamente quanto ocupar uma posição semelhante à que ele ocupa na academia, ela se submete aos seus caprichos, numa relação parasitária. Desse ponto de

vista, a existência de Constance só se justifica em relação à atuação profissional de Claude Night. Sem ele, sua função se perde. Mesmo desprezada, humilhada, após saber que o professor escolhera se unir a uma aluna, deixando claro que os sentimentos por ele estavam definitivamente frustrados, e ciente de que seus planos acadêmicos estavam arruinados, uma vez que Claude Night decidira assumir o posto que seria dela, Constance afirma que o ama, negando-se a rever essa posição. Assim, a exploração sofrida por ela parece ser fruto de sua própria escolha, ou seja, ela parece, de bom grado, feliz com tal situação. Nisso, o livro de MacDonald se assemelha ao de Carter, como exemplo do que se argumentou acima, a partir das idéias a respeito da violência simbólica. Constance vive em um contexto opressor, mas a opressão está misturada com o contexto social, naturalizada. Desta forma, ela adere à opressão e se declara feliz. Sua trajetória na peça é o processo que a leva a perceber o sistema perverso no qual ela vive.

2.3 - **Construindo a Mulher**

As considerações a respeito da violência simbólica, de como ela serve como instrumento que facilita e sofisticada a implementação do poder do dominador servem para tornar ainda mais claro o quão perversa é a dominação. Convém reforçar, mais uma vez, que a argumentação aqui se deu em relação à mulher, pois é a esse respeito o material oferecido pelos livros analisados. Porém, a lógica da violência simbólica é fundamental para que exista qualquer forma de dominação, uma vez que diminui a necessidade de uso da violência não-simbólica, mais fácil de ser desafiada.

É possível enxergar o mecanismo da violência simbólica em um pequeno conto intitulado “Girl”, escrito por Jamaica Kincaid, publicado numa coletânea organizada por Angela Carter. O texto se constrói inteiramente por meio de frases imperativas que tratam

de obrigações domésticas, conselhos, proibições e de normas de comportamento social. São instruções que mostram o caráter mecânico e estritamente normalizado da função da mulher na sociedade. Esse conto consegue, com a citação continuada e ininterrupta de ordens e conselhos, criar uma situação que chega a ser caricata, e mesmo engraçada. Nesse caso, o riso é uma forma de subversão, uma vez que o que se narra expõe sem rodeios a maneira como se insere a mulher na sociedade, ou seja, por meio de uma série de rituais a serem cumpridos, detalhados de forma a não deixar espaço para que ela pense, nem faça escolhas. Mesmo no campo dos sentimentos. Fica evidente como a moral se coloca como uma arma poderosa da violência simbólica, um padrão ideológico que sempre foi um dos motores da dominação patriarcal.

Em *The Passion of New Eve*, há situações semelhantes a essas do conto de Kincaid. Basta lembrar que as mulheres eram obrigadas a seguir regras bem definidas, como comer com as mãos e não se expressar por meio de palavras. Afinal, como mencionado, o status de esposa de Zero só era possível se fossem “boazinhas” e não o ofendessem. Logo que Eve é informada disso, de que cumprindo as normas poderia sonhar com a “promoção” ao posto de esposa, uma das mulheres externa sua crença de que isso não seja possível, uma vez que a rotina sexual do harém era organizada de forma estrita, impedindo a inserção de mais uma pessoa. Segundo ela, a vida de todas era determinada por essa rotina. Assim, Eve aprende que “cada uma das sete esposas passava uma noite da semana com Zero; o sistema era inflexível e nunca variava”⁷³ (CARTER, 1992, p. 88). Após enumerar a qual das mulheres pertencia cada dia da semana, Eve conclui que, de fato, não haveria, mantendo-se a lógica, como acrescentar outra mulher na rotina.

Fora da literatura, um flagrante da representação patriarcal da mulher se encontra em uma obra de Richard Hamilton, intitulada “*She*”. Nota-se a referência à mulher como

⁷³ “the seven wives each spent one night of the week with Zero; the system was inflexible and never varied”.

objeto de consumo no título da obra, que se inicia por um cifrão, símbolo do dólar, que apresenta tamanho maior do que o das duas outras letras. Retirado o cifrão, ou seja, sem o dinheiro, resta apenas “he”, que em inglês é o pronome pessoal masculino. O quadro mostra uma imagem que retrata o tronco de uma mulher. Apresenta apenas o tronco, região em que estão as partes mais fortemente ligadas ao sexo. Como afirma Tilman Osterwold, “os exemplos da pop art ilustrando a comercialização da mulher fazem claramente referência à especificidade dos papéis veiculados pelo tradicionalismo mediático” (OSTERWOLD, 1999, p. 49). Osterwold continua argumentando que “Richard Hamilton mistura a pintura e a colagem para pôr em evidência a comercialização da mulher (...). Os comportamentos femininos são normalizados, as poses da moda tornam-se expressão de certos ideais de beleza, os desejos femininos resumem-se a tipos” (OSTERWOLD, 1999, p. 49). Assim, a Arte Pop explicita os mecanismos de construção da mulher como veiculada pelo cinema de Hollywood e pela publicidade. Pois, “na publicidade, através de clichês de hollywood os homens produzem a versão pin-up da mulher enquanto ídolo sexual comercializável” (OSTERWOLD, 1999, p. 49). Essas estratégias de construção da mulher são semelhantes às utilizadas para a composição da Eve de Carter.

Allen Jones, outro artista pop, retrata a mulher como objeto de maneira mais radical. Ele cria, em 1969, uma obra composta de três objetos construídos a partir da forma feminina, nos quais a mulher serve como "Mesa, Cadeira e Bengaleiro", título do trabalho. O bengaleiro é uma boneca em pé, com as mãos voltadas para os lados. A mesa se faz com uma mulher no chão, de quatro, com um tampo de vidro apoiado nas costas. Uma almofada sobre as coxas de uma mulher, deitada de costas e com as pernas dobradas sobre o próprio corpo forma a cadeira. Dessa maneira, "os quadros e esculturas de Allen Jones, as suas cores brilhantes e agressivas e a sua elegância formal tematizam os clichês do sexo e a comercialização da mulher até aos limites da trivialidade" (OSTERWOLD, 1999, p. 49). A

referência ao erotismo na construção da imagem feminina é percebida nas posições da mulher. Tanto a escultura que sustenta a mesa quanto a que sustenta a cadeira estão em posições estreitamente ligadas ao imaginário sexual. Outras evidências do erotismo são o fato de que todas as esculturas apresentam botas pretas com saltos altos e finos e canos longos, até os joelhos. Também usam luvas pretas até os cotovelos e maiôs pretos que deixam os seios fartos à mostra.

Apenas para reforçar a maneira como a mulher é representada pela mídia, vale lembrar de um cartaz criado em 2004 para a campanha “amo muito tudo isso”, da rede McDonalds. O cartaz estampava a foto de uma modelo jovem, magra, alta, clara, cabelos longos, lisos e escorridos. Vestia uma calça e uma mini-blusa feitas de alimentos: alface, tomate, etc. Pode-se dizer que, com essa estratégia, o cartaz sugeria que tudo ali era comida.

Apesar de que esses exemplos não fazem parte dos livros utilizados como corpus, são importantes porque sinalizam como as idéias depreciadoras em relação à mulher estão presentes na mídia, de diversas maneiras. Sendo a mídia de massas a principal responsável pela difusão de ideologias na contemporaneidade, essas idéias têm o poder e o objetivo de negar a(s) identidade(s) feminina(s) e de impor uma versão fabricada de acordo com as conveniências do consumo masculinista. Assim, mesmo que não se preste muita atenção ou que não se tenha muita consciência do efeito negativo dessas representações, elas são inseridas na cultura, fixando-se no plano simbólico e contribuindo para os efeitos da violência opressora.

Tanto Carter quanto MacDonald reconhecem, de maneiras diferentes, a influência da mídia na formação de suas mulheres-protagonistas. MacDonald o faz de maneira implícita, uma vez que situa sua Constance no contexto contemporâneo – dominado pela influência das mídias de massas – e acerca de referências a produtos de consumo. Carter reconhece o

poder da mídia como formadora de identidades e se esforça para torná-lo explícito, potencializando sua força. A mudança de sexo que visa a transformar Evelyn em Eve exige uma série de sessões de treinamento mental, que são feitas com a exposição a filmes de Hollywood. Assim, “a Mãe modela Eve como cópia de uma mulher ideal desenhada a partir de um estudo da mídia”⁷⁴ (SIMON, 2004, p. 110). É o modelo midiático que impera, mesmo numa comunidade formada exclusivamente por mulheres.

A estratégia utilizada mostra como a mulher ideal só pode ser construída a partir da incorporação radical dos padrões criados como parâmetro da femininidade. Assim, “*The Passion of New Eve* representa a produção da femininidade como uma mercadoria negociável em Hollywood no século XX”⁷⁵ (SIMON, 2004, p. 34). O que, à primeira vista, poderia ser tomado como uma rendição ao modelo patriarcal, cumpre o papel de subvertê-lo, miná-lo, uma vez que explicita, em uma denúncia metaforizada, suas estratégias. Carter opta por uma narrativa didática, mostrando ao leitor/a que as idéias que ele/a provavelmente carrega a respeito da mulher são uma falácia, criadas e disseminadas com objetivos comerciais e a partir de presunções grosseiras, uma vez que reduzem a identidade a um nível simplório, caricato. Em Beulah, “a Mãe emprega os filmes e imagens de maternidade de Tristessa para ensinar a Eve a femininidade. Esta é revelada como sendo um conjunto de posturas, atitudes e ações que são aprendidas por imitação através de mediadores da cultura dominante, como o cinema de Hollywood”⁷⁶ (SIMON, 2004, p. 110). Semelhante aos exemplos retirados do conto *Girl*, a mulher se constitui a partir do cumprimento de scripts, de protocolos. Quanto maior sua capacidade de se anular em favor

⁷⁴ “Mother models Eve on the blueprint of an ideal woman drawn from a study of the media”.

⁷⁵ “*The Passion of New Eve* depicts the production of femininity as a marketable commodity in Hollywood in the twentieth century”.

⁷⁶ “Mother employs Tristessa’s movies and images of motherhood to teach Eve womanhood. Femininity is revealed to be a set of postures, attitudes and actions which are learned by imitation through mediators of the dominant culture, such as Hollywood cinema”.

da visibilidade protocolar, mais se aproximará do modelo ideal. A identidade, assim, se resume a estereótipos, constituindo a normalização de que fala Butler.

Embora a figura da Mãe tenha sido bastante explorada em vários dos estudos aqui citados, convém lembrar de que se trata de uma personagem forte, que, embora apareça pouco no texto, se mostra carregada de significados. Suas ações são extremamente autoritárias, constituindo-se em mais uma versão de Zero. Até aqui, o padrão cruel e ilógico do patriarcado se reflete em três personagens, como num jogo de espelhos: Zero, Evelyn e a Mãe. É bastante curioso notar que o seu discurso se articula em torno de uma idéia de supremacia feminina, mas na prática ela reproduz a mesma idéia que norteia a existência de Zero: a mulher é construída de acordo com os moldes consagrados pelo patriarcado, ou seja, para atender às exigências masculinas. E é pela imposição e pela violência brutal, expressa na cirurgia que constrói Eve, que ela planeja criar sua comunidade de mulheres e reverter o padrão masculino, que consagrou e exacerbou essas mesmas práticas: imposição e violência.

Essas afirmações são emblemáticas, pois mostram como mesmo em Beulah, uma cidade fora dos centros considerados civilizados, um reino inteiramente à parte, sem a presença de homens, garantido por um exército guerrilheiro capaz de espalhar o caos pelo país todo, a regra sexista se mantém. Ou seja, a partir da idéia de que o cinema seria, como metáfora da mídia de massas, o principal agente propagador da ideologia masculinista, Eve, ao ser treinada para ser uma mulher de acordo com o modelo hollywoodiano, está sendo instruída a corresponder ao modelo determinado pelo sistema patriarcal. Como Tristessa é uma atriz e, como se descobre depois, uma travesti, Eve deve se constituir a partir do simulacro do simulacro do simulacro, pois o que vê é a personagem representada por uma mulher que tem seu caráter feminino construído a partir de um modelo de mulher uma vez

que, como se sabe, o travestismo não busca imitar a mulher real, natural, e sim a versão consagrada pelo padrão midiático.

Com isso, conclui-se que o que se buscava em Beulah não era a construção da mulher, mas o enquadramento perfeito do modelo propagado pela mídia. Assim, “quando Evelyn vê seu novo corpo, ele o vê como aquele que ele sempre desejou possuir como o seu outro quando ele era um homem”⁷⁷ (LEE, 1997, p. 88). Perversamente, a lógica do estereótipo vale também para os homens, que são treinados para desejar um tipo específico de mulher, como no caso de Evelyn. A cirurgia corporal, a julgar pelo espanto de Eve com o próprio corpo fabricado habilmente pela cirurgiã-matriarca, logrou alcançar plenamente seu objetivo. A partir daí, a questão que acompanha a leitura passa a ser se o que está além da forma corporal também se conforma tão completamente ao padrão desejado. Desse ponto de vista, ou seja, do que está além do corpo, Tristessa é o modelo exemplar, uma vez que “o glamour da solitária estrela de filmes é reputado mundialmente e baseado na construção de sua femininidade”⁷⁸ (EASTON, 2000, p. 129). Isso faz com que a descoberta de que ela não é, biologicamente, uma mulher, provoque a mais cruel das vinganças presentes na obra, quando Zero e suas mulheres destroem sua casa e a penduram no teto, planejando assassiná-la. De fato, pelos depoimentos de Evelyn que a tinha como ídolo e modelo de mulher, fica claro que Tristessa não era mais do que a encarnação perfeita do estereótipo feminino, como pensado pelo sistema patriarcal. Portanto, a descoberta do seu corpo se constitui numa afronta ao sistema patriarcal que vai além da “perversão” do travestismo, porque metaforiza a falência do modelo feminino difundido como perfeito.

A explicação para a perfeição de Tristessa fica clara a partir da descoberta de seu corpo masculino, pois as mulheres, com seus vestidos e maquiagem, “são apenas paródias,

⁷⁷ “When Evelyn sees his new body, he sees it as the one he always desired to possess as his other when he was a man”.

⁷⁸ “The reclusive film star’s glamour is world renowned and based on the construction of her femininity”.

porque como mulheres elas são representações imperfeitas de si mesmas. Somente Tristessa, um homem, poderia construir a mulher perfeita. Nisto ele não é diferente de Eve, cujo corpo perfeito é também o reflexo de um ideal masculino”⁷⁹ (LEE, 1997, p. 91). Desse jogo entre a mulher e o padrão de mulher resulta que

*Em The Passion of New Eve a mascarada é literal: Tristessa, uma estrela de Hollywood que é o ideal de femininidade de todo espectador de filmes, esconde um corpo masculino debaixo de seus véus. No momento de sua revelação a narradora, Eve, compreende que Tristessa era “a mais bela mulher do mundo” porque “ela” tinha sido construída por um homem..*⁸⁰ (TUCKER, 1998, p. 64)

Como fica claro nessa citação, apenas o homem é capaz de mediar a criação da mulher, pois ela só pode existir enquanto tal na medida em que se conforma aos padrões que ele dita. No entanto, quando se percebe que Carter coloca a mulher perfeita na tela do cinema, tornando-a o sonho de consumo do espectador, ela, ao mesmo tempo que denuncia toda a estratégia patriarcal comentada anteriormente, sugere que nesse sistema o homem também se vê forçado a aderir ao padrão. Isso quer dizer que ao homem, individualmente, também não é conferida a liberdade da escolha de uma mulher para desejar. Ele deve se conformar com a aceitação daquele tipo específico de mulher. Quem dita a norma patriarcal não é um indivíduo do sexo masculino, mas uma ideologia, um conjunto de regras, padrões, valores, comportamentos socialmente difundidos e reafirmados à exaustão. Essas constatações estão em conformidade com os conceitos de iterabilidade e citacionalidade, adicionados por Derrida à performance austiniana, utilizada por Butler na

⁷⁹ “Are only parodies, though, because as women, they are imperfect representations of themselves. Only Tristessa, a man, could construct the perfect woman. In this he is not unlike Eve, whose perfect body is also the reflection of a male ideal”.

⁸⁰ “In The Passion of New Eve the masquerade is literal: Tristessa, a Hollywood star who is every moviegoer’s ideal of femininity, hides a male body beneath her veils. At the moment of her/his unveiling the narrator, Eve, understands that Tristessa has been “the most beautiful woman in the world” because “she” has been constructed by a man...”

sua teorização a respeito do gênero, como será comentado adiante. Assim como o homem não tem o direito de decidir como vivenciar sua masculinidade em termos de seu comportamento sexual, ele também não é livre para definir os seus desejos, ou seja, a homossexualidade é interdita, mas a livre expressão heterossexual também o é, no sentido de que o indivíduo não pode circunscrever essa prática exclusivamente ao fato de ter relações sexuais com alguém do sexo oposto. Explicitamente, nesse sistema de dominação masculina todos estão na posição de dominados.

De qualquer forma, fica claro na construção textual de Carter que “Eve e Tristessa literalizam, portanto, a noção de femininidade como um constructo masculino”⁸¹ (TUCKER, 1998, p. 65). O que resulta em que “a pergunta que se poderia fazer a partir do romance, então, é se seria possível ser mulher sem ser um constructo masculino”⁸² (LEE, 1997, p. 91). Pensando em tudo isso, talvez deva-se concluir que a grande subversão da regra patriarcal seja exatamente a fuga de Eve de Beulah, porque inconscientemente, essa nova Eva, esse corpo de mulher, escapa e rompe com as determinações patriarcais, criando a possibilidade de se construir uma consciência que enxerga criticamente a posição a que está destinada a ocupar em decorrência exclusiva da forma de seu corpo. A armadilha irônica neste caso é que tal consciência já se encontra em Eve, uma vez que o corpo feminino nada mais é que uma nova e radical experiência para uma mente masculina.

2.4 – Ainda a Respeito de Construções...

Logo no começo do livro *Staging Masculinities*, Michael Mangan narra algumas lembranças sobre sua vida escolar que exemplificam a formação do homem no sistema

⁸¹ “Eve and Tristessa thus literalize the notion of femininity as a male construct”.

⁸² “the question one might ask of the novel, then, is whether it is possible to be woman without being a male construct”.

patriarcal. Suas lembranças servem para afirmar como a escola cumpre importante papel na difusão das ideologias normatizadoras do gênero. O autor afirma ter estudado em uma escola exclusiva para rapazes. Segundo ele,

*Havia, dentro daquela instituição masculina, uma clara, embora inarticulada, hierarquia dos graus de masculinidade que eram atribuídos às várias atividades. Certamente, era – na dissimulada estrutura de valor que informava a ideologia da escola – mais masculino estudar química do que estudar grego. Era mais masculino praticar esportes do que participar do clube de xadrez. E essa categoria de “esportes” estava ela própria sujeita a uma hierarquia de gênero...*⁸³ (MANGAN, 2003, p. 02)

Essas afirmações reforçam os argumentos sobre a normatização do gênero. As hierarquias presentes na escola espelham os estereótipos sociais que fazem com que um homem que mantenha relações sexuais com alguém do sexo oposto e goste de teatro possa ser considerado menos seguramente heterossexual do que um outro que, além de se relacionar com mulheres, passe os domingos na frente da TV assistindo futebol. Como estudioso do teatro, Mangan faz uma série de considerações baseadas nas experiências teatrais na escola. Até nesses momentos o policiamento em torno do gênero era afirmado. A partir de suas lembranças, fica evidente que as atividades de teatro serviam para marcar bem o lugar do homem, sua posição de superioridade na hierarquia de gênero, e a forma como deveria enxergar e se relacionar com as mulheres. Assim, havia uma relação desigual quanto à maneira de resolver o problema de papéis que representavam o sexo oposto. No colégio de moças, elas se responsabilizavam pela encenação de todos os papéis, masculinos e femininos. No de rapazes, na maior parte das vezes era vedada a

⁸³ “There was, within that male institution, a clear if unarticulated hierarchy of the degrees of masculinity which were assigned to various activities. It was certainly – in the covert value structure which informed the ideology of the school – more masculine to do Chemistry than to do Greek. It was more masculine to play sports than to be in the chess club. And this category of “sports” was itself subject to a gender hierarchy”.

possibilidade de garotos fazerem papéis femininos. Normalmente, convidavam-se garotas do colégio feminino para fazer parte das produções. Resultava daí que

*para as partes engraçadas, pelo menos, era freqüentemente mais fácil usar um garoto travestido, e ninguém parecia achar isto muito difícil. Na escola de garotas, paradoxalmente, eles eram muito menos entusiasmados em aceitar garotos no local para participar de suas peças, embora se sentissem bastante felizes em permitir garotas selecionadas da sexta série saírem à tarde para ensaiar em nossa escola. Como resultado, as produções da escola das mesmas eram consistentemente moldadas contra o gênero; as nossas, apenas intermitentemente. Elas representavam homens razoavelmente bem; nós representávamos mulheres mal e de brincadeira.*⁸⁴ (MANGAN, 2003, p. 03)

Sintomaticamente, naquela estrutura escolar, só era permitido às mulheres saírem a serviço do interesse do colégio masculino, a fim de evitar a necessidade de que eles tivessem que se passar por mulheres. Aos garotos só se permitia atuar como mulher quando essa atuação se prestasse a humilhar e ridicularizar o sexo oposto.

Essa insistência na forma como as relações de gênero são hierarquizadas, e principalmente em como essas relações se constroem e se mantêm é de fundamental importância porque está na base das discussões sobre gênero, incluindo a performance de Butler. Essas características – hierarquização e construção – relacionadas ao gênero na sociedade são o ponto principal das representações em *The Passion Of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. Nesse ponto, o livro de Carter é fascinante porque faz lembrar que essas características, por mais teorizadas e abstratas que se tornem, têm sua base fundada no corpo.

Em “*Notes From The Front Line*”, Carter escreve: “eu me encontrava, à medida que envelhecia, cada vez mais escrevendo sobre sexualidade e suas manifestações na prática

⁸⁴ “For the funny parts, at least, it was often easier to use a boy in drag, and nobody seemed to find this too hard. Down the road at the girls’ school, paradoxically, they were far less keen on allowing boys onto the premises to take part in their plays, even though they were happy enough to let selected sixth-form girls out for the afternoon to rehearse at our school. As a result, the girls’ school productions were consistently cast against gender; ours only intermittently so. They played men rather well; we played women badly or for laughs”.

humana”⁸⁵ (CARTER, 1998, p. 26). O seu interesse não se limita à discussão em torno dos desdobramentos, das implicações do gênero. Em Carter, o corpo é um símbolo que estrutura essa discussão. Não por acaso, suas obras estão repletas de corpos estranhos, grotescos, monstruosos. O que se quer dizer, aqui, é que a discussão de gênero na literatura nem sempre se dá através da interferência nos corpos. Constance é uma mulher. Isso é tudo em relação ao seu corpo. É a partir da condição de mulher que se estrutura a representação do seu lugar na estrutura patriarcal. Carter, no entanto, não permite que o corpo passe despercebido. Interfere-se no corpo, que é modificado, virado do avesso, utilizado como laboratório. No caso de Eve, o corpo se transforma em um laboratório para os planos da matriarca regente de Beulah. Não é um corpo que apresenta uma forma estranha, como Fevvers, personagem de outro romance de Carter, *Nights at The Circus*. O que torna o corpo um centro de atenção e um elemento estruturante da narrativa é a interferência que ele sofre. Nesse caso, a questão do abjeto, do grotesco, não se coloca no corpo em si, mas no fato de que ele foi radicalmente modificado. É notável também o fato de que, enquanto outras personagens de Carter chamam a atenção devido a características que seriam classificadas como imperfeições em relação ao corpo considerado normal, como as asas de Fevvers, Eve atrai o olhar graças ao excesso de perfeição. Ela afirma que, ao tentar agir de acordo com sua nova condição de mulher, a perfeição se tornou suspeita: “meu comportamento se tornou um pouco feminino demais, de maneira muito enfática, levantei a suspeita de Zero porque comecei a me comportar excessivamente como uma mulher”⁸⁶ (CARTER, 1992, p. 101). É no excesso de perfeição que o seu caráter falso se revela, denunciando que não se trata de uma mulher como as demais, ou seja, que ostentam o sexo feminino desde o nascimento.

⁸⁵ “I found myself, as I grew older, increasingly writing about sexuality and its manifestations in human practice”.

⁸⁶ “My manner became a little too emphatically feminine, I roused Zero’s suspicion because I began to behave too much like a woman”.

Como as atitudes de Eve se mostravam excessivamente femininas, a suspeição aumenta cada vez mais. Eve afirma: “alguma coisa em mim soava falso; ele sabia disso por certa intuição atávica”⁸⁷ (CARTER, 1992, p. 106). Essa saída de creditar a suspeita crescente e constante de Zero a uma certa intuição atávica é interessante porque, de outra forma, como seria trabalhar com a noção de um comportamento excessivamente feminino? Porque, para se definir um excesso em relação ao feminino teria-se que definir um modelo essencial com limites precisamente determinados, ou seja, com fronteiras que permitissem tal exagero. A partir do fato de que, a julgar pela narrativa, Eve não comete exageros deliberados ou caricatos, como é o caso de travestis e drag queens, baseado em quê se poderia afirmar que sua femininidade era excessiva? De qualquer forma, como Zero não se conforma com a perfeição de Eve, tanto em termos corporais quanto em termos comportamentais, ele passou a examiná-la mais detalhadamente, em busca de algo que denunciasses seu caráter falso. Assim,

*Em uma noite de domingo, depois que mandou-me despir bruscamente, ele cismou de me examinar com olhos quase de joalheiro; ele poderia estar inspecionando um diamante que ele temia que pudesse estar imperfeito. Ele me fez ficar em pé sobre a mesa e cutucava o cano de um rifle em minhas costelas para me fazer girar. Depois ele me fez deitar na sua cama, onde me examinou ponto por ponto, peitos, barriga, a junção das coxas, joelhos, pés, os espaços entre os dedos dos pés, todas as partes.*⁸⁸ (CARTER, 1992, p. 106)

A descrição de Eve revela como Zero se julgava conhecedor da mulher. Se algo estivesse errado com ela, de alguma forma isso estaria inscrito no corpo. No entanto, a cirurgia fora feita por uma mulher bastante experiente para fazer com que tudo ficasse

⁸⁷ “Something in me rang false; he knew it by some atavistic intuition”.

⁸⁸ “One Sunday night, after he brusquely ordered me to undress, he took it into his head to examine me with almost a jeweler’s eye; he could have been inspecting a diamond he feared might be flawed. He made me stand on the desk and poked the barrel of a rifle in my ribs to make me turn round and round. Then he made me lie down on his bed, where he went over me point by point, breasts, belly, the junction of the thighs, knees, feet, the gaps between the toes, everywhere.”

perfeito, a ponto de resistir ao minucioso exame de Zero. Mais uma vez, fica a impressão de que o corpo é o marco definidor do gênero. Se o corpo de Eve era inquestionavelmente feminino, ainda que se estranhassem seus modos, sua condição de mulher, aos olhos de Zero, estava garantida. Olhar para a história revela algumas coisas sobre a ênfase na diferença corporal:

Por milhares de anos, os corpos masculino e feminino foram pensados como fundamentalmente similares. Achava-se que as mulheres tinham os mesmos genitais que os homens, apenas escondidos dentro do corpo. No século XVIII, contudo, houve uma ênfase crescente nas diferenças corporais entre os sexos.⁸⁹ (ALSOP ET ALL, 2002, p. 18)

Embora essa separação comece a ganhar força, para os estudos de gênero, no século XVIII, é no século XX que será feita a teorização crucial, quando Freud afirma ser a mulher um homem castrado. Como Freud ficou famoso graças a seus estudos centrados no tema da sexualidade, e como Carter também se debruça com insistência sobre o tema, não é surpreendente o fato de que “interpretações psicanalíticas abundam nos estudos acadêmicos de sua escrita, especialmente reconsiderações feministas de várias explicações psicanalíticas da construção e relações de gênero”⁹⁰ (EASTON, 2000, p. 09). Essas interpretações psicanalíticas se devem não apenas ao tema da sexualidade, mas à forma como ele é trabalhado por Carter, pois é preciso reconhecer que a autora conhecia essas teorias, e em muitos casos usou sua literatura para confrontá-las. Isto porque a psicanálise, em muitas de suas correntes, vê a relação entre sexo e gênero de maneira bastante problemática, como atesta a afirmação seguinte:

⁸⁹ “For thousands of years male and female bodies were thought of as fundamentally similar. Women were thought to have the same genitals as men, only hidden inside the body. In the eighteenth century, however, there was increasing emphasis on bodily differences between the sexes.”

⁹⁰ “psychoanalytic interpretations abound in academic studies of her writing, especially feminist reconsiderations of various psychoanalytic explanations of gender construction and gender relations”.

*Para a psicanálise em suas correntes majoritárias e hegemônicas, identidade sexual e identidade de gênero se justapõem, se confundem. Masculinidade e femininidade seguem sendo categorias que dependem, em última instância, da anatomia. Quando os estudos de gênero tornam visível que masculinidade e femininidade não são, na realidade, categorias essenciais, transhistóricas e imutáveis e que estas são, na verdade, construções sócio-históricas, os psicanalistas em geral não vêem, não escutam, não falam.*⁹¹ (ARAÚJO ET ALL, 2001, p. 19)

A citação mostra que, desde Freud, correntes mais conservadoras dentro da psicanálise têm dificuldade de lidar com o gênero fora do marco essencialista. Sem dúvida, a psicanálise ganhou muito prestígio no século XX, sendo o referencial máximo para a discussão de muitos pontos relacionados à sexualidade. Os estudos feministas se debruçaram com insistência quase obsessiva sobre seus princípios, desenvolvendo argumentações que pudessem reverter os danos causados por algumas noções depreciadoras da condição feminina e legitimadoras do patriarcado. Definir, como sugere a citação, a sexualidade em termos de uma bipolarização baseada nas diferenças corporais é frustrante, especialmente quando se pensa que esse campo – a sexualidade - coloca novos desafios, novas configurações a cada momento. As formas de vivenciar o gênero são tantas que pode-se especular que as possibilidades e necessidades de articulação entre o corpo enquanto suporte que ostenta o sexo biológico e o gênero se estendem ao infinito. É preciso criar teorias que estejam mais abertas a essa pluralidade. Ann-Marie MacDonald, em entrevista, colocou a questão nos seguintes termos:

⁹¹ “Para el psicoanálisis en sus corrientes mayoritarias y hegemónicas, identidad sexual e identidad de género se yuxtaponen, se confunden. Masculinidad y feminidad siguen siendo categorías que dependen en última instancia (...) de la anatomía. Cuando los estudios de género ponen en visibilidad que masculinidad y feminidad no son en realidad categorías esenciales, transhistóricas e inmutables y que éstas son, en realidad, construcciones sociohistóricas, los psicoanalistas en general no ven, no escuchan, no hablan.”

*Penso que provavelmente há muito mais que dois sexos, ou que a maioria das pessoas é mais bissexual do que percebe. Tanja Jacobs me disse que quando ela tinha cinco anos de idade e finalmente entendeu que havia apenas dois sexos, ela ficou horrivelmente desapontada. Eu aposto que muita gente sentiu isso. E quando nós discutimos o tema do gênero e arte nós temos, claro, que levar em conta que vivemos em uma sociedade de domínio masculino e que o condicionamento social é um fator contribuinte para o que se discute.*⁹² (RUDAKOFF, 1990, p. 134.)

Novamente, MacDonald chama a atenção para o fato de que todas as questões relacionadas com a sexualidade, incluindo o gênero, estão, em princípio, determinadas pelos padrões masculinos. As suas considerações sempre se voltam para o questionamento do binarismo colocado pelo padrão heterossexual, uma vez que esse padrão não a inclui em sua condição de lésbica. Voltando à relação de Carter com a psicanálise, um dos pontos ao qual ela mais se opôs foi a afirmação de que a mulher seria um homem com uma falta, um homem a quem subtraiu-se o pênis. Em outras palavras, um corpo imperfeito que resultaria em uma identidade imperfeita. *The Passion of New Eve* lida diretamente com este ponto, na medida em que literalmente pega um homem e o castra. Assim, nesta obra, Carter “explora as possibilidades narrativas do conceito de Freud da mulher como um homem castrado”⁹³ (EASTON, 2000, p. 59). Mas o explora para o reescrever, propondo uma nova abordagem da castração.

Não é apenas em *The Passion of New Eve* que Carter lida com o tema da castração. De acordo com Jean Wyatt, Carter usa essa idéia de outras maneiras em sua obra, para explicar a situação da mulher. Segundo ele, continuando a citação acima,

⁹² “I think there are probably many more than two sexes, or that most people are more bisexual than they realize. Tanja Jacobs told me that when she was five years old and finally understood that there were only two sexes, she was horribly disappointed. I bet a lot of people have felt that. And when we discuss the issue of gender and art we must of course take into account that we live in a male-run society and that social conditioning is a contributing factor.”

⁹³ “Explores the narrative possibilities of Freud’s concept of woman as a castrated man.”

*o corpo feminino castrado, uma imagem central nas narrativas de Freud sobre a diferença sexual, chama a atenção de Carter como uma ferramenta ideológica poderosa para inscrever e assim garantir a inferioridade da mulher. Por outro lado, a imagem da castração da mulher serve aos propósitos polêmicos da própria Carter como uma metáfora para o doloroso encurtamento do potencial erótico e impulsos ativos da mulher quando ela aceita as limitações do papel feminino. Carter retorna à imagem da mulher castrada várias vezes, tratando-a como tema ideológico, como instrumento narrativo, como imagem.*⁹⁴ (EASTON, 2000, p. 59)

Esse uso da imagem da castração para denunciar as perdas do potencial erótico e dos impulsos ativos da mulher, serve para ilustrar o apelo de Carter em favor da subversão do padrão masculino. A castração em *The Passion Of New Eve* suscita muitas questões. Para começar a pensar nelas, é útil considerar a afirmação feita por Tucker:

*Ao mesmo tempo que eu concordo que Carter embarcou mesmo em outra de suas discussões com Freud, também imagino se ela teria tido a intenção de brincar com a sensibilidade do leitor ao mito da castração da mulher, e tendo exposto seu status mítico, nos forçou a alterar nossas percepções sobre se a cirurgia de Evelyn é uma amputação ou adição.*⁹⁵ (TUCKER, 1998, p. 11)

Esse ponto parece fundamental: a falta do pênis no corpo feminino constitui-se realmente em uma falta? Nesse caso, o que deve ser considerado é que a ausência do pênis no corpo feminino é óbvia. Se assim não fosse, os corpos feminino e masculino perderiam o elemento que os diferencia historicamente quanto à aparência externa. Claro que com essa afirmação não se está reduzindo as diferenças corporais apenas ao falo. O que se

⁹⁴ “The castrated female body, a pivotal image in Freud’s narratives of sexual difference, strikes Carter as a powerful ideological tool for inscribing and so ensuring women’s inferiority. On the other hand, the image of woman’s castration serves Carter’s own polemical purposes as a metaphor for the painful curtailment of a woman’s erotic potential and active impulses when she accepts the limitations of the feminine role. Carter returns to the image of castrated woman again and again, addressing it as ideological issue, as narrative device, as image.”

⁹⁵ “While I agree that Carter has indeed embarked on another of her arguments with Freud, I also wonder if she may have intended to play on the reader’s susceptibility to the myth of woman’s castration, and having exposed its mythic status, forced us to alter our perceptions about whether Evelyn’s surgery is an amputation or addition.”

afirma aqui é que, apesar de todas as diferenças entre os corpos masculino e feminino, de uma forma geral, a visão dessas diferenças está centrada quase exclusivamente no falo. Essa afirmação corrobora o que foi exposto acima, a partir da centralidade do falo nas postulações freudianas. Com isso, voltando ao argumento inicial, a questão colocada por Carter é se essa falta do falo se constitui efetivamente em uma falta, ou seja, em um defeito, em um prejuízo, em uma deficiência identitária. O questionamento de Carter pode ser constatado, como afirma Jean Wyatt, a partir da leitura do pequeno conto “Peter and the Wolf”. De acordo com ele,

Peter and the Wolf” desafia a história do garotinho de Freud, que descobre com horror que no corpo de uma garotinha não tem “nada lá”, onde o pênis deveria estar: quando o garotinho de Carter, Peter, percebe de relance o corpo de sua prima ele vê o que está lá – e o texto descreve, com precisão de detalhes, a configuração complexa da genitália feminina.⁹⁶ (TUCKER, 1998, p. 61)

De fato, quando Peter tem a visão da genitália da prima, o efeito que isto lhe causa está longe de ser a sensação de uma falta. Ao contrário, ele se mostra perplexo, pois trata-se da descoberta de um mundo infinito, com tamanha complexidade que escapa aos limites das possibilidades do discurso. O conto narra a experiência do contato de Peter com sua prima, que fora capturada e criada por lobos, na floresta. Um dia ela é encontrada e levada de volta à vila, sendo depois novamente resgatada pelos lobos. A descrição do momento em que ele vê o sexo da prima, apesar de longa, se reproduz abaixo:

O coração de Peter deu um salto, um pulo, de forma que ele teve a sensação de cair; ele não estava consciente de seu próprio medo porque ele não podia tirar seus olhos da visão da fenda do sexo da garota, que estava perfeitamente visível para ele enquanto ela se sentava lá ereta. A

⁹⁶ “Peter and the Wolf” challenges the story of Freud’s generic little boy, who discovers with horror that a little girl’s body has “nothing there”, where the penis should be: when Carter’s little boy, Peter, catches a glimpse of his girl cousin’s body he sees what is there – and the text describes in precise detail the complex configuration of female genitalia.”

*noite agora estava tão escura quanto, nesta época, poderia estar – o que equivale a dizer, não muito escura; um fio branco da lua pendurado no céu claro no topo da chaminé, de forma que não estava nem escuro nem claro do lado de dentro embora o garoto pudesse ver claramente a intimidade dela, como se ela tivesse luz própria. Isso o fascinou. Seus lábios se abriam enquanto ela uivava de modo que oferecia a ele , sem intenção, uma visão de um conjunto de caixas chinesas de carne encaracolada que parecia abrir-se uma sobre a outra dentro dela mesma, arrastando-o para dentro de um lugar interior, secreto, em cujo destino recuava perpetuamente diante dele, sua primeira, devastadora, vertiginosa insinuação de infinidade.*⁹⁷ (CARTER, 1995, p. 287)

Como se nota, o conto brinca com o mito freudiano no sentido de que não é a garota que percebe o falo e introjeta a falta. O garoto descobre o sexo feminino. E o descobre como um universo infinito que o fascina de maneira absoluta. A experiência o marca indelevelmente, uma vez que o conto mostra que ele sempre carregará a impressão, a perplexidade daquela descoberta. A descrição da genitália feminina como conjunto de caixas chinesas que vão se abrindo umas sobre as outras, criando a impressão de infinito, encontra um correspondente mais objetivo em *The Passion Of New Eve*, quando se narra que Sophia, a responsável por cuidar de Eve/lyn em Beulah, assegura-lhe que a cirurgia transformaria o corpo masculino em feminino de maneira completa. E descreve, a fim de garantir a completude: “peito, clitóris, ovários, grandes lábios, pequenos lábios”⁹⁸ (CARTER, 1992, p. 68). Com isso, sugere-se que a troca de um pênis por todo esse conjunto de órgãos não pode ser considerada uma perda. Ao contrário, tanto na experiência de Peter quanto na afirmação de Sophia, o corpo feminino oferece um ganho, uma vantagem em relação ao corpo masculino.

⁹⁷ “Peter’s heart gave a hop, a skip, so that he had a sensation of falling; he was not conscious of his own fear because he could not take his eyes off the sight of the crevice of her girl-child’s sex, that was perfectly visible to him as she sat there square on the base of her spine. The night was now as dark as, at this season, it would go – which is to say, not very dark; a white thread of moon hung in the blond sky at the top of the chimney so that it was neither dark nor light indoors yet the boy could see her intimacy clearly, as if by its own phosphorescence. It exercised an absolute fascination upon him.”

Her lips opened up as she howled so that she offered him, without her own intention or volition, a view of a set of Chinese boxes of whorled flesh that seemed to open one upon another into herself, drawing him into an inner, secret place in which destination perpetually receded before him, his first, devastating, vertiginous intimation of infinity”.

⁹⁸ “Tits, clit, ovaries, labia major, labia minor”.

Pensando na questão da castração, o nome da personagem pode ser lido como uma tematização desse assunto. Afinal, Carter escolheu um nome para a fase masculina de sua personagem que sofre uma redução para nomear sua fase feminina. A partir do exposto anteriormente, essa redução pode ser lida como um acréscimo, ou seja, estranhamente uma equação em que um “menos” gera um “mais”, uma subtração que na verdade soma. Isso fica ainda mais evidente se se pensar que a idéia de Eva, a partir do mito bíblico, é a de um corpo que traz em si um potencial gerador infinito, pois é o instrumento usado pelo plano divino para mediar sua criação, para povoar a terra.

Com isso, a castração pensada por Freud, como vetor cultural e identitário, passa a não ter o menor sentido. Isso porque castração significa a remoção do falo. Desse ponto de vista, se for pensado o corpo masculino como matriz a partir da qual se pensa o feminino, claro que há uma falta. Mas desse mesmo ponto de vista, ao corpo masculino também se aplica a idéia da falta. Pode-se afirmar, inclusive, que o que falta ao corpo masculino é mais do que o que falta ao feminino. Com isso, o significado que se dá à castração na teoria freudiana, ou seja, de que a falta do falo determina toda a natureza e a existência feminina, não faz o menor sentido a partir da leitura de Carter.

Outra questão relevante é a da transexualidade. Em princípio, o que ocorre com Eve/lyn em Beulah é uma cirurgia de transgenitalização. No entanto, pode-se dizer que Eve/lyn se conforma à definição de transexual, apenas porque passou pela cirurgia? Afinal, um dos princípios que possibilitam a mudança de sexo é a comprovação de que o sujeito afirma voluntariamente a necessidade da cirurgia por sentir que sua mente e seu corpo estão em desacordo um com o outro. Ou seja, o sujeito se percebe com uma mente ligada a um gênero que não corresponde ao seu corpo. Esse não é o caso de Eve/lyn, que, portanto, talvez não possa ser chamada de transexual. No entanto, a cirurgia de transgenitalização ocorreu. É importante notar que, de acordo com Berenice Bento, “os responsáveis por

produzir os documentos que orientam equipes médicas que realizam as cirurgias de transgenitalização em todo mundo formulam suas teses a partir da pressuposição de que os/as transexuais querem realizar a cirurgia para ascender à heterossexualidade” (BENTO, 2004, p. 126). Nesse caso, cabe questionar se os princípios médicos estão a favor de que se respeite a auto-identificação de gênero ou do privilégio heterossexual. Caso em algum momento se responda que a afirmação de Berenice Bento sugere que tais princípios estariam mais interessados em preservar o privilégio heterossexual, então isso significará que o sistema patriarcal tem um tal repúdio à homossexualidade, que prefere permitir a intervenção no corpo para evitá-la.

2.5 – Desvios da norma

Como se sabe, Eve é um corpo feminino que conserva traços masculinos. O processo planejado pela matriarca para transformá-la em mulher falhou, pois não chegou a ser completado. Com isso, talvez se possa dizer que as relações sexuais que ela tem com Zero e depois com Tristessa sejam, de certa forma, homossexuais.

O tema da homossexualidade é, indubitavelmente, uma das preocupações de Carter em *The Passion Of New Eve*, uma vez que a forma como ela lida com as personagens mais fortemente marcadas pela femininidade, Eve e Tristessa, são catalisadores de toda a complexidade envolvida na discussão de gênero. Como se sabe, o lesbianismo teve um papel de extrema importância para o movimento feminista. Nesse aspecto, convém voltar a atenção para o texto de *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, uma vez que a autora se preocupa com a questão. Como já dito neste trabalho, Ann-Marie MacDonald é abertamente lésbica, e usa o lesbianismo como um dos temas fortes em sua obra. Se forem tomados como exemplos os seus trabalhos mais importantes, notar-se-á, sem dificuldade,

como o lesbianismo ganha importância nas tramas. Em *Fall on Your Knees*, há um romance entre Kathleen e Rose, que será depois retomado pela filha de Kathleen, Lily. Em *The Way the Crow Flies*, a personagem principal, Madeleine, é abertamente lésbica e a narrativa conta boa parte de suas experiências. Nesse caso, não se narra apenas os romances, mas efeitos causados pela homossexualidade aberta, como os conflitos familiares. Em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, também há a presença do tema.

Num certo sentido, quando Constance entra nas peças de Shakespeare e conhece Desdemona, a impressão que se tem é que ela pertence a uma sociedade de mulheres, semelhante a Beulah. Quando Constance tenta explicar de onde veio, afirmando ser de um outro mundo, Desdemona responde prontamente: “Oh, Academe. E governada por Rainhas poderosas, uma raça de Amazonas que não toleram nenhum homem”⁹⁹ (MACDONALD, 1998, p. 29). Com isso se sugere o lesbianismo, uma vez que, como as mulheres de Academe hipoteticamente não aceitavam a presença de homens, infere-se que se relacionavam entre si. Mas essa é só a primeira sugestão que se somará a outros fatos que levarão à afirmação de que “lesbianismo é uma parte explícita da peça de MacDonald”¹⁰⁰ (NOVY, 1999, p. 74). Tal sugestão se reflete ainda no fato de que os diálogos de Constance com Romeu e com Otelo são curtos e superficiais. É com Desdemona e com Julieta que ela trava longos diálogos. Porém, mesmo nesses momentos, o foco não se coloca nos relacionamentos das personagens shakespearianas. Constance fala de si própria, da situação em que vive, e ouve as interlocutoras falarem sobre elas próprias também. O fascínio de Constance por essas mulheres é claro, e descrito abertamente em relação a Julieta. Ela afirma que sua vida – pelo menos a vida acadêmica, que é o que lhe importa a princípio – foi tomada pela presença de Julieta. É também a Julieta que ela confessa o

⁹⁹ “Ay, Academe. And ruled by mighty Queens, a race of Amazons who brook no men”.

¹⁰⁰ “Lesbianism is an overt part of MacDonald’s play”.

contato lésbico com uma antiga colega de escola, que posteriormente se casa e abdica mesmo da lembrança daquele fato. E é Julieta que será beijada, quando Constance tenta descobrir o autor da sua história. Com tudo isso, fica evidenciado no decorrer da peça que

A experiência minoritária mais representada em Goodnight Desdemona é o lesbianismo, embora ele seja apresentado não tanto como uma identidade quanto uma possibilidade. Quando Julieta corteja Constance, há uma seriedade surpreendente e mesmo eloquência em algumas de suas linhas, e a ênfase na descoberta de Julieta da beleza no rosto mais velho de Constance (embora ela e Romeu tenham se insultado mais cedo em relação aos sinais de envelhecimento deles) sugere que aqui, como em qualquer outra parte da peça, um dos temas centrais é a auto-aceitação de Constance¹⁰¹. (NOVY, 1999, p. 79)

Portanto, uma vez que a peça narra a trajetória de auto-descoberta de Constance, pode-se afirmar que tal descoberta passa também pela afirmação homossexual. De fato, apesar do beijo entre Julieta e Constance, o ato homossexual não prossegue. A sugestão é forte, mas Constance, apesar da aproximação de Julieta, não se rende a ela.

A presença da homossexualidade na peça de MacDonald é interessante, especialmente quando se pensa no jogo efetuado pela decisão de se mudar de sexo a partir da troca de roupas. Nesse ponto, a autora demonstra – como persona do teatro – que o que conta é a forma como os indivíduos são “vistos”. As aspas aqui se colocam para sugerir que o ato de ver, nesse caso, não está restrito à mediação exclusiva do olho. De qualquer forma, as implicações da não conformidade nem à forma corporal padronizada, nem à expressão heterossexual serão tema das reflexões de Butler, como se verá adiante. A leitura dos dois livros mostra, no entanto, que as autoras têm clareza de que pensar sobre o gênero, questionando suas possíveis “verdades” constitui um novo paradigma cultural, que

¹⁰¹ “The minority experience most represented in *Goodnight Desdemona* is lesbianism, though it is presented not as an identity so much as a possibility. When Juliet woos Constance, there is a surprising seriousness and even eloquence in some of her lines, and the emphasis on Juliet’s finding beauty in Constance’s older face (although she and Romeo have earlier taunted each other about the signs of aging in theirs) suggests that here as elsewhere in the play one of the key issues is Constance’s own self-acceptance”.

transcende os limites da formalidade disciplinar, uma vez que ataca e força modificações em idéias e normas que se colocam na base da formação da sociedade ocidental.

Como sugerido exaustivamente até aqui, toda a influência dessas idéias no campo cultural e sua interferência na vida prática dos indivíduos só é possível graças à mediação performática. Por isso, é preciso discutir alguns pontos sobre o conceito de performance, antes de se chegar à sua aplicação específica ao campo dos estudos de gênero. Afinal, qual relação existe entre a performance e o gênero? Qual o sentido de se afirmar que o gênero precisa da mediação performática para ser compreendido na contemporaneidade? Qual a relevância dessa mediação? Esse é o tema do próximo capítulo.

Capítulo III: Performance: O Mundo de Ponta-Cabeça

Os capítulos anteriores mostraram como as obras escolhidas como corpus desta tese apresentam situações reveladoras das relações de gênero. A partir da diversidade de configurações que o gênero apresenta na contemporaneidade, a performance se tornou um conceito importante para o debate, especialmente quando se considera o trabalho de Judith Butler, para quem tal noção é central. Este capítulo mapeia algumas aplicações deste conceito, a partir de algumas de suas importantes manifestações, como a performance teatral, a performance social e a performance lingüística de Austin, propondo sua utilização para a leitura dos textos de *The Passion of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. Esses dois livros apresentam muitas possibilidades de leituras performáticas, uma vez que se centram no aspecto da construção do gênero utilizando imagens de transexuais e de travestismo. Assim, o capítulo introduzirá a discussão que levará ao trabalho de Butler e sua teorização em torno do gênero como performance.

Atualmente, é possível falar da performance a partir de uma enorme gama de pontos de vista. Por isso é importante notar, de imediato, que as possibilidades de uso, abuso, leitura, interpretação e significação do corpo jamais foram tão evidenciadas e amplamente exploradas quanto no campo da performance, termo que vem sendo utilizado por uma extensa rede interdisciplinar como ferramenta de análise. Evidentemente, como consequência do uso freqüente da performance como ferramenta de análise, há uma proliferação de estudos sobre o tema, muitos publicados no Brasil. Esses trabalhos se debruçam tanto sobre as raízes da performance como suas várias aplicações.

3.1 – Forçando os limites

Grande parte dos trabalhos sobre performance se preocupam com a tentativa de demarcar os limites do conceito, seja na sua aplicação teatral ou qualquer outra. O que fica evidente, no entanto, é que, especialmente quando se olha para o momento atual, com a diversidade de usos que apresenta, falar de performance é falar de um conceito que traz em si a idéia de multiplicidade. Não se pode mais tentar definir performance sem se situar dentro de um campo de análise específico e entender como esse campo a concebe. Afinal, nem mesmo quando se discute a performance em seu sentido mais fortemente ligado ao teatro existe consenso em relação ao seu lugar. Para muitos teóricos, a performance se constitui numa forma de expressão à parte, separada do teatro. Por isso, deve constituir um campo autônomo de análise e estudos. Dessa forma, os estudos sobre a performance vêm abrindo uma grande variedade de horizontes para os seus trabalhos, como afirmam Andrew Parker e Eve Sedgwick na introdução do livro *Performativity and Performance*, quando listam algumas das aplicações do termo (PARKER; SEDGWICK, 1995, p. 02). Como fica claro, vários campos adotam o termo performance: a filosofia, o teatro, os estudos de performance, etc. Parker e Sedgwick afirmam que essa abertura do horizonte de abrangência da performance e sua aplicação a diversos campos de análise faz com que a sua história seja marcada, recentemente, por “propósitos cruzados”. Isto porque, embora os diversos campos utilizem o item lexical em comum, “o termo dificilmente veio a significar a mesma coisa para cada um deles”¹⁰² (PARKER; SEDGWICK, 1995, p. 02), especialmente em um momento em que as teorias permitem enxergar como performances quase a totalidade das ações humanas. A esse respeito, analisando a ascensão da

¹⁰² “The term has hardly come to mean the same thing for each”.

performance comparada com o contexto teatral contemporâneo, Kershaw afirma que “enquanto o teatro, em sua maioria, se tornou uma mercadoria marginal no mercado cultural capitalista, a performance emergiu como central para a produção da nova desordem mundial, um processo central em virtualmente todo domínio sócio-político do globo mediatizado”¹⁰³ (KERSHAW, 1999, p. 05). Nessas afirmações, pode-se ler a sugestão de que a visibilidade da performance em relação ao ostracismo teatral – Kershaw acredita que o teatro tradicional encontra-se marginalizado, tendo perdido sua importância e seu prestígio - se deve ao fato de que ela consegue fazer a intermediação da cultura e da realidade contemporâneas de maneira mais eficaz. Assim, a performance torna-se estratégia de poder, que em um sentido amplo inclui seu exercício amparado no gênero, cerne do contexto patriarcal, uma vez que o suporte para a ação performática é o corpo, ao qual o gênero se liga. Diferente do teatro tradicional, em que existe a separação entre quem atua, o local de atuação e o público que assiste, na performance tudo pode se apresentar amalgamado, permitindo uma ligação mais eficaz com a realidade caótica contemporânea. Graças a isso, Kershaw acredita que a cultura mediatizada apresenta uma espécie de excesso de performatividade, mostrando guerras, outras culturas, fome, etc, como performances. Resulta daí que “enquanto a performance prolifera, o radicalismo na performance se torna mais difícil de identificar”¹⁰⁴ (KERSHAW, 1999. p. 06). Isto porque o excesso de performatividade pode levar à sua banalização. Afinal, se tudo é performance, ela perde seu poder de chocar, de chamar a atenção, de inovar. O radicalismo, característica central na história da performance, deixa de existir, absorvido pela banalidade da repetição.

¹⁰³ “While theatre mostly has become a marginal commodity in the capitalist cultural market-place, performance has emerged as central to the production of the new world disorder, a key process in virtually every socio-political domain of the mediatized globe. ”.

¹⁰⁴ “As performance proliferates, the radical in performance becomes harder to pinpoint”.

Essa preocupação com o “radical” na performance é o que conduz a discussão de Kershaw. Para ele, a performance é uma estratégia necessária nas disputas e no exercício do poder nas sociedades contemporâneas. Seu livro apresenta capítulos específicos sobre esse tema, incluindo uma análise do caráter performático dos protestos. Os argumentos de Kershaw são muito importantes, pois a performance se afirma exatamente a partir de sua essência radical. O radicalismo está implícito na idéia da performance que, caso o perca, corre o risco de perder seu poder de mediação. A performance surgiu porque o corpo começou a ser utilizado de maneira radical, contrariando as expectativas criadas em torno do seu uso. Essa idéia também é defendida por Glusberg (GLUSBERG, 1987, p. 11) e outros teóricos. Como exemplo desse uso do corpo, pode-se mencionar as *Action Paintings*, de Jackson Pollock, na década de 1950, em que “grandes lonas estendidas no chão funcionam como uma espécie de palco. O artista transita sobre as lonas e em volta delas espalhando sua pintura” (GLUSBERG, 1987, p. 27). Desta forma, Pollock fazia de seu corpo uma parte de sua pintura, ao passo que os pintores tradicionais utilizam apenas as mãos. O corpo passa a cumprir um papel que não era seu, anteriormente, se colocando de uma forma radical, transformando o ato de pintar em uma performance. Com tamanha importância colocada sobre a presença do corpo, a performance, enquanto estética ou forma de atuação política, coloca também em cena as questões do gênero.

O fato é que, inicialmente, a performance se afirmou como uma espécie de radicalização do teatro, mas se afastou gradualmente de sua forma clássica. Em pouco tempo, já havia uma variedade notável de possibilidades interpretativas reunidas sob o rótulo “performance”, que poderia apresentar uma série de características que lhe conferiam um caráter peculiar, com maior liberdade em relação ao que era possível no teatro tradicional. O reconhecimento dessa amplitude de possibilidades de condutas performáticas é, sem dúvida, um dos fatores que garantem sua ampla utilização.

Voltando ao livro *Performativity and Performance*, a argumentação de Parker e Sedgwick se dirige mais para a noção de performatividade, uma vez que visa a lidar com a teoria de Austin. No entanto, reforça a idéia de que há muitas “performances”, isto é, diversas aplicações para este termo. Essa constatação de que “performance” é uma palavra que remete a uma multiplicidade de coisas traz alguns problemas. É fato, por exemplo, que para lidar com a performance, nesse contexto, é necessário percorrer os caminhos criados por uma enorme quantidade de textos críticos, com sua conseqüente criação de vocabulário especializado a respeito do tema, como mostra Marvin Carlson, quando afirma que “tanta coisa tem sido escrita por especialistas de uma extensão tão grande de disciplinas, e uma rede tão complexa de vocabulário crítico especializado tem sido desenvolvida no curso destas análises, que um novato procurando um caminho dentro da discussão pode se sentir confuso e perdido”¹⁰⁵ (HUXLEY; WITTS, 2002, p. 146). Assim, o que parece vantagem se transforma em um problema. Ao mesmo tempo em que a performance se torna uma ferramenta que é capaz de mediar a compreensão de problemas relevantes para muitos campos disciplinares, a aplicação compartilhada, ou cruzada, do termo cria suas próprias dificuldades. Cada campo que o utiliza desenvolve toda uma teia de significações, que tornam o estudo da performance um emaranhado teórico desconcertante, dificultando a sua compreensão. Carlson também afirma que com a difusão do uso do termo, faz com que haja pouca, se alguma, relação semântica entre suas diversas aplicações (HUXLEY; WITTS, 2002, p. 147). Essa afirmação reitera o que se reproduziu anteriormente, nas afirmações de Parker e Sedgwick, reforçando a idéia de que a compreensão a respeito da performance demanda o conhecimento a respeito do campo de análise abordado. Isto porque aquilo que teóricos como Glusberg, Cohen ou Goldberg chamam de performance é

¹⁰⁵ “So much has been written by experts from such a wide range of disciplines, and such a complex web of specialized critical vocabulary has been developed in the course of this analysis, that a newcomer seeking a way into the discussion may feel confused and overwhelmed”.

muito diferente da noção de Austin, por exemplo. A performance no sentido teatral tem muito pouco em comum com o que se pensa quando se fala em performance lingüística ou performance social, etc. Sem contar o fato de que a palavra performance é de uso corrente tanto na língua inglesa quanto na portuguesa, ampliando ainda mais a diversidade de acepções a ela relacionadas.

É importante reconhecer que a ampliação das possibilidades de uso da performance como conceito pluridisciplinar encontrou em teóricos como Richard Schechner as bases de sua sustentação. Seu trabalho intitulado *Between Theater & Anthropology* (1985) é provavelmente a principal contribuição inicial para essa tendência. Nele, o autor trabalha o conceito de comportamento restaurado (*restored behavior*), um tipo de comportamento restaurado, trazido à tona, reincorporado e, claro, ressignificado. A performance, nesse sentido que é diferente do seu uso como designador de habilidades – atividade profissional, desempenho sexual, etc – está ligada a uma separação, a um limite, a um distanciamento entre o indivíduo (ator) e a personalidade e/ou situação que ele traz para a cena, que ele incorpora, que ele restaura. Ao mesmo tempo, o que se coloca em cena não é mera invenção, mas a restauração de um comportamento ou situação. Desse ponto de vista, a performance pode encontrar um de seus limites, uma diferença fundamental em relação ao teatro, na medida em que ela tenta se manter mais diretamente conectada com a vida, com o que se chama de realidade. De acordo com a argumentação de Schechner, em muitas situações da “vida real”, procede-se de maneira semelhante ao que ocorre no teatro. Assim, o Xamã que incorpora uma determinada entidade em um ritual, semelhante ao que ocorre em cultos afro-brasileiros, como o candomblé, vive uma situação dupla. Ao mesmo tempo ele: a) é um sujeito separado da incorporação que ele performa, e b) é o conjunto formado pelo indivíduo e pela entidade que incorpora. A um tempo ele e a entidade incorporada são iguais e diferentes. Schechner compara o comportamento restaurado a uma fita de filme,

que pode ser reconstruída ou rearranjada de diversas maneiras, uma vez que é independente do sistema que a origina. Assim, é como se existissem fitas de comportamento, com vida própria. A partir dos arranjos e reconstruções operados com essas fitas, “a verdade ou fonte original do comportamento pode estar perdida, ignorada ou contradita – mesmo enquanto esta verdade ou fonte está, aparentemente, sendo honrada e observada”¹⁰⁶ (SCHECHNER, 1985, p. 35.). Assim, o comportamento restaurado como performance é independente, podendo se converter tanto em rito quanto em espetáculo de entretenimento, com diversos graus de possibilidades subversivas.

O comportamento restaurado é, assim, tratado em partes. O ator (*performer*) faz um recorte de uma determinada realidade e traz a parte escolhida à tona, na forma da performance. Portanto, não se trata apenas de entender a existência da distância entre o ser, a ação, o acontecimento e a sua colocação no campo da performance, ou sua encenação. A distância cria uma condição de independência ou, antes, é determinada por ela. A performance, assim, não é o indivíduo, nem a ação, nem o acontecimento que a inspirou, mesmo quando a eles se liga de maneira óbvia. Trata-se de outro processo, autônomo. Isso permite as mais diversas possibilidades de arranjos, de montagens, de reorganizações de uma ação que originalmente estava ligada a um contexto específico e, portanto, em diálogo estrito com o mesmo. Pois, se um diretor de cinema divide um mesmo filme em várias partes e faz, com elas, várias montagens diferentes, terá feito vários filmes, independentes entre si. As afirmações de Schechner a respeito da distância da performance em relação ao que ela remete, somados à sua constatação de que ela não se define por meio de uma conexão necessária e inevitável com o contexto original abrem caminho para se analisar a performance a partir de diferentes pontos de vista, dentro das diversas disciplinas, com diferentes instrumentais teóricos. Pode-se dizer que, como o ator procede de maneira

¹⁰⁶ The original “truth” or “source” of the behavior may be lost, ignored, or contradicted – even while this truth or source is apparently being honored and observed”.

análoga ao diretor do filme, assim também atua o crítico, que faz uma montagem daquela montagem, gerando o filme/a performance a partir de seu campo de teorias.

Assim, para Schechner a performance se coloca num meio termo, não sendo nem a vida, entendida como o que não é representação teatral, nem pura encenação. Está em algum lugar entre uma e outra, impossível de precisar, tornando-a uma forma única de expressão. Trata-se de um processo de ressignificação, de construção, o que é fundamental para sua aplicação aos estudos de gênero. E é a partir dessa consciência que se abre a possibilidade de se enxergar a performance em práticas que, em princípio, não se ligam ao teatro nem se constituem a partir de preocupações primariamente estéticas. Em alguns desses casos, o pensamento sobre a performance retrabalha a noção da independência em relação ao contexto original, como nos exemplos analisados por Diana Taylor, em sua reflexão a respeito da performance como forma de se entender práticas político-sociais.

As análises de Diana Taylor (RAVETTI; ARBEX, 2002) estão centradas no universo de práticas encontradas na América Latina, foco de seus estudos. Inseridas num contexto pós-colonial, incluem questões como dominação, ditadura, resistência, exclusão, massacres de povos indígenas. Para tanto, trabalha com os conceitos de arquivo e de repertório. Arquivo se referindo a todos os registros escritos, repertório se referindo aos registros que, embora suprimidos do arquivo, são transmitidos de geração em geração por meio de práticas corporais, como danças, encenações, rituais, etc. A performance se coloca, assim, como um dos mais importantes veículos do repertório, ou antes, o repertório se expressa basicamente através de práticas performáticas. E, pensada nesses termos, a performance resgata sua essência fundamental na centralidade do corpo, concebido como forma de exercitar, manter e transmitir a memória. De acordo com Taylor, como o processo colonizador nas Américas se pautou pela dicotomia barbárie e civilização, sendo esta centrada na escrita, o conhecimento corporal ocupa um lugar à margem, pouco ou nada

prestigiado, considerado sem importância. Nessa lógica, somente o que é registrado por meio da escrita tem garantia de sobrevivência, o que determina, a priori, o desaparecimento do conhecimento corporificado, ou seja, da cultura dos povos não-letrados. Os argumentos de Taylor invertem a equação, denunciando antes uma incompetência do arquivo, que não é capaz de manter a memória de uma parte considerável da experiência pessoal e/ou coletiva. A supremacia do arquivo se coloca como limitadora, apontando para a falência de sua finalidade ideal. A performance, assim, por manter as tradições, os saberes que o arquivo despreza, operando no campo do comportamento recuperado de Schechner, se coloca como forma de resistência em relação a um contexto opressor, e termina por se constituir em uma forma de acessar um outro tipo de arquivo, aqui concebido como uma espécie de depósito da memória: o corpo. Acessar esse arquivo só é possível por meio de sua encenação, que se faz através dos mais diversos meios: dança, narração, rituais, etc. Só é possível manter esse conhecimento, esse arquivo que não se submete à regulamentação epistemológica da leitura e da escrita, só é possível transmiti-lo e manter sua relevância, por meio de sua constante colocação em cena. Para mantê-lo é necessário “performá-lo”. A noção de arquivo aqui excede a definição de Diana Taylor, que marca bem a ligação necessária entre ele e a prática escritural. Isso é questionado por Ravetti, quando indaga

em última instância, o que se faz e o que se quer fazer com o arquivo? De que tipo de arquivo estamos falando? Daquele que é um móvel, um edifício e, conseqüentemente, passível de ser saqueado, queimado, copiado? Do inconsciente? De outras formas, mais sutis e impalpáveis de registro? Do corpo educado pela cultura? De textos escritos? (RAVETTI, 2003, p. 36)

Com esses questionamentos, opera-se uma problematização do conceito de arquivo, sugerindo sua fusão com o repertório, o que, em resumo, desafia a lógica ocidental de hierarquização, pela qual o que está registrado por escrito ocupa lugar central, impedindo

que outras formas de conhecimento e de memória sejam reconhecidos, o que é invalidado ao se pensar o corpo como meio legítimo de transmissão de experiências, de saberes, de memória. Isso provoca efeitos consideráveis na hierarquia do conhecimento, pois mesmo as pessoas comuns podem se expressar e atuar por meio de seus corpos, ainda que não tenham consciência de que estão inseridas em um tipo de performance. É o caso das considerações feitas por Diana Taylor em um trabalho sobre as Mães da Praça de Maio, na Argentina. Trata-se de um procedimento de se analisar como performance certas ações que, em princípio, não apresentam preocupação estética.

As chamadas “Mães da Praça de Maio” são um grupo de mulheres que se organizou como forma de resistência ao regime ditatorial que dominou a Argentina nas décadas de 70 e 80 do século XX. Eram mães que protestavam contra a morte ou desaparecimento de seus filhos, vítimas do regime, concentrando-se e caminhando pela Praça de Maio, local importante no imaginário político daquele país, exigindo a volta dos desaparecidos e uma resposta das autoridades ao crime institucionalizado. Diana Taylor afirma que os protestos na Praça de Maio constituem-se em um uso muito complexo da performance, uma vez que os corpos são utilizados para a ação política¹⁰⁷. Nessa afirmação, fica claro o entendimento da atuação das Mães da Praça de Maio como uma performance. Enxerga-se o procedimento performático em um caso que não constitui, em princípio e do ponto de vista teatral, uma performance, uma vez que as Mães não estavam interessadas em produzir efeito estético ou artístico. Provavelmente, muitas delas sequer imaginavam o que seria uma performance. No entanto, a forma como o protesto se dá permite a utilização do conceito de performance para sua análise, uma vez que não apenas se desenvolve de forma regular, ritualizada, mas principalmente pela constatação de que, como afirma a pensadora, torna visível, por meio dos próprios corpos, o acúmulo histórico de traumas e violência que

¹⁰⁷ Cf.: <http://hemi.unirio.br/archive/text/hijos2.html>

forma as sociedades na América Latina, desde os tempos da conquista colonial. Os corpos daquelas mulheres trouxeram de volta uma complexa rede de associações e de significados, pois estabeleceram a relação da violência política que, naquele momento do regime ditatorial, espelhava todos os momentos anteriores, até a violência inicial do processo colonizador, vinculando os ditadores do final do século XX aos primeiros europeus que subjugarão a América Latina.

No caso específico das Mães, há que se considerar que havia a consciência da utilização do espaço público, bem como da transgressão à lei que proibia protestos e que, embora ilegítima, estava em vigor no país. Mas tudo isso só se tornou possível porque o protesto não se fazia pela utilização de faixas, de alto-falantes, de ações violentas, mas pela utilização simples e única do próprio corpo. As Mães simplesmente formavam pares e caminhavam lado a lado pela praça.

Diana Taylor atribui algumas características à performance. Segundo ela, “performance (igual à memória, igual ao trauma) é sempre uma experiência no presente. Opera em ambos os sentidos – como um transmissor da memória traumática, e por sua vez sua re-encenação”¹⁰⁸, pois encenar novamente, trazer novamente o trauma à realidade, é a estratégia para se transmitir a memória. Nisso, a performance se assemelha ao comportamento restaurado de Schechner. Ao se colocar em praça pública, buscando por seus filhos, aquelas mulheres traziam de volta a história feminina na sociedade patriarcal, impondo a consciência do lugar reservado a elas. Nessa frase, um lugar de resignação, pois à mulher não é dado o direito ao uso da força, de armamentos ou, sequer, da atuação mais efetiva no campo político. As leis, as ditaduras, as imposições são criadas e dirigidas pelos homens. A elas só não é vetado a presença do próprio corpo, e é por meio dele que lutam.

¹⁰⁸ “Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos - como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación” - <http://hemi.unirio.br/archive/text/hijos2.html>

Claro que quando se diz aqui que a presença do corpo não é vetada, entende-se a complexidade dessa afirmação, no sentido de que há vetos ao corpo, especialmente o feminino. No entanto, na sociedade argentina se podia presentificar o corpo, com um intuito político. No caso das Mães, o trauma se presentifica por meio de corpos frágeis, desvalorizados socialmente por sua condição feminina. A característica ressaltada por Diana Taylor sobre a ligação com o presente cria ainda a necessidade de se analisar o contexto em que a ação se desenvolve para que se a possa compreender, uma vez que se apóia em um contexto específico, relacionado com a memória social que se deseja transmitir e retrabalhar¹⁰⁹. Nesse caso, o exame do contexto em que atuaram as Mães da Praça de Maio não apenas mostra seu caráter excessivamente violento e repressor, mas também o potencializa, agregando àquele momento a perspectiva histórica que lembra o padrão autoritário registrado na memória coletiva dos argentinos e, similarmente, dos latino-americanos. Nesse tipo de contexto, estratégias performáticas se mostram bastante eficientes como forma de “burlar” o controle. Baz Kershaw narra um exemplo interessante no livro *The Radical in Performance*. Segundo ele, há um relato de que os chilenos, durante a ditadura de Pinochet, apontavam o dedo quando passavam por algum local onde se praticava torturas. Com isso, sinalizavam que sabiam o que ocorria nesses lugares. Como todos faziam o gesto, era impossível coibi-lo, pois isso demandaria exterminar o povo sobre o qual a ditadura se impunha (KERSHAW, 1999, p. 26). O exemplo dos chilenos se assemelha ao gesto das mães, pois se torna uma fissura dentro do próprio regime. Coletivamente, a população do Chile encontrou uma maneira de, valendo-se do próprio corpo, denunciar e condenar o ato de tortura, num gesto que, embora simples, afirmava a recusa ao modelo ditatorial imposto, mostrando-se pleno de significado. Trata-se, no caso, de uma performance coletiva, impossível de ser combatida. Para pôr fim ao

¹⁰⁹ cf.: <http://hemi.unirio.br/archive/text/hijos2.html>

gesto coletivo dos chilenos seria necessário destruir o povo, o que levaria à conseqüente destruição do regime. No caso das mães argentinas, qualquer ação que se implementasse no sentido de impedir seu protesto causaria paradoxos desconcertantes para um regime autoritário baseado na lógica do poder patriarcal. Afinal, como o regime poderia lidar com o fato de se sentir ameaçado por um grupo de mulheres, consideradas frágeis, desarmadas e que não implementavam qualquer ação violenta? Diana Taylor comenta como o contexto em que atuaram as Mães teve um papel fundamental no seu trabalho, uma vez que se situava no âmbito geral da sociedade e cultura argentinas e no modelo ditatorial adotado, centrado no valor social do gênero. De acordo com ela, o movimento das Mães da Praça de Maio funcionou porque aquelas mulheres entenderam a estrutura machista que compunha a sociedade argentina, usando esse fato a seu favor. Assim, elas não faziam nada diferente do que se esperava de uma mãe naquele contexto social, ou seja, cuidar e procurar seus filhos.

Portanto, pode-se afirmar que o movimento das Mães funcionou, principalmente, porque se utilizou de estratégias definidas e impostas pelo regime ditatorial que desafiava. Elas entenderam a lógica instaurada pelos militares e dela se apropriaram, subvertendo-a a partir de suas fissuras mais sutis. Além disso, as mulheres ali reunidas se valeram da percepção em torno de regras que são da sociedade como um todo, uma vez que não é a ditadura que inaugura o patriarcado. Ele é constitutivo da organização social, por ele fundada. Por mais violento que o regime pudesse ser, impedir os protestos daquelas senhoras seria negar o que as constituía, ou seja, sua condição de maternidade, o que, na lógica patriarcal, equivaleria a anular sua existência enquanto mulher, pois nessa lógica, ao feminino cabe procriar e cuidar dos filhos, defendendo-os, se necessário, com a própria vida. O imaginário social está repleto de exemplos de mães que sofrem e chegam a dar a vida pelos filhos, uma memória amparada em muitos mitos, especialmente na imagem da Virgem Maria, figura importante na cultura dos países latino-americanos, de forte tradição

católica. Essa imagem é reiterada e encorajada com frequência, criando a idéia modelar da mãe que se doa aos filhos, explorada nos protestos da praça de Maio.

Essa análise em torno do contexto mostra como o gênero desempenhou um papel de inegável importância no caso das mães argentinas. Assim, sempre que se lembra de sua atuação é preciso considerar a força social do gênero, ainda que de maneira implícita. Não se pode ignorar, também, que em casos como esse, ao mesmo tempo em que o gênero é fator decisivo para a permissão do protesto, reafirma-se o lugar social da mulher dentro daquela sociedade, criando um jogo duplo de subversão e de reiteração. As Mães utilizaram a idéia e as expectativas difundidas na sociedade argentina a respeito da mulher e da maternidade de maneira subversiva, tornando-as uma fissura que abalou o sistema autoritário. Ao mesmo tempo, porém, reforçaram essas mesmas idéias e expectativas, afirmando, com seu protesto, sua validade.

Nesses exemplos, fica claro o potencial da performance como instrumento de intervenção política, o que ocorre devido à sua capacidade única de fazer colidirem o passado e o presente, invocando a memória social guardada coletivamente, mantida e compartilhada em rituais corporais diversos.

3.2 - Performance Lingüística

A discussão sobre a performance no campo da lingüística foi iniciada por John Langshaw Austin, filósofo da escola de Oxford, autor do clássico *How to Do Things with Words* (1967). Nessa obra, uma reunião de palestras por ele proferidas, o autor lança sua teoria sobre o caráter performativo da linguagem. Para isso, Austin parte da constatação de que há certos enunciados que não se enquadram nas normas tradicionais da gramática, ou seja, como frases que descrevem ou enunciam um fato ou situação. Esses enunciados

também não estão na categoria daqueles que são considerados sem sentido. Assim, Austin parte do princípio de que essas declarações podem ser encontradas em situações em que: “(A). Elas não ‘descrevem’ ou ‘relatam’ ou constata absolutamente nada, não são ‘verdadeiras ou falsas’; e (B). O declarar da sentença é, ou é uma parte, do fazer de uma ação, que, de novo, não seria normalmente descrito como dizendo alguma coisa”.¹¹⁰ (AUSTIN, 1967, p. 05).

Para comprovar seus argumentos, Austin cita alguns exemplos, que já se tornaram clássicos nas discussões sobre performatividade lingüística. Para ele, a linguagem utilizada em certas situações específicas é parte constituinte da ação ou do evento, como nos casos seguintes:

- (E. a) *‘Eu aceito (tomar esta mulher para ser minha esposa legalmente casada)’ – como declarado no curso de uma cerimônia de casamento.*
- (E. b) *‘Eu batizo este navio como Queen Elizabeth’ – como declarado quando se quebra a garrafa contra a proa.*
- (E. c) *‘Eu deixo meu relógio em herança para o meu irmão’ – como ocorre em um testamento.*
- (E. d) *‘Eu aposto com você uma moeda como choverá amanhã’.*¹¹¹ (AUSTIN, 1967, p. 05)

Austin argumenta que ao dizer “sim” em um casamento quando perguntado(a) se aceita a condição de casado(a), o simples ato de enunciar a palavra “sim” é capaz de “criar” ou transformar uma situação. A pessoa abdica da condição de solteiro(a) e se torna casado(a), acarretando toda uma série de conseqüências sociais, pessoais, jurídicas, etc. Dessa forma, como enunciado performativo, a linguagem adquire um poder muito maior

¹¹⁰ “(A). They do not ‘describe’ or ‘report’ or constate anything at all, are not ‘true or false’; and (B). the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not normally be described as saying something”.

¹¹¹ “(E. a) *‘I do (sc. take this woman to be my lawful wedded wife)’- as uttered in the course of the marriage ceremony.*
(E. b) *‘I name this ship the Queen Elizabeth’ – as uttered when smashing the bottle against the stem.*
(E. c) *‘I give and bequeath my watch to my brother’ – as occurring in a will.*
(E. d) *‘I bet you sixpence it will rain tomorrow’.*”

do que o de simplesmente descrever, referir, enunciar. Isto porque, em casos como os exemplificados acima, “parece claro que enunciar a sentença (nas circunstâncias apropriadas, claro) não é descrever a minha ação (...) ou afirmar que eu o estou fazendo: isto é fazê-lo”¹¹² (AUSTIN, 1967, p. 06). Portanto, dizer é ao mesmo tempo fazer, desde que as palavras certas sejam ditas e que as circunstâncias sejam apropriadas.

Com esses argumentos, que são menos simples do que podem parecer, Austin cria a idéia de que a linguagem pode também ser uma ação. Como afirma Butler, ele “faz a distinção entre atos ilocucionários e perlocucionários do discurso, entre ações que são executadas por força de palavras, e aquelas que são executadas como consequência das palavras”¹¹³ (BUTLER, 1995, p. 197). Assim, “pode-se dizer que, na visão performativa, há inevitavelmente uma fusão do sujeito e do seu objeto, a fala” (OTTONI, 1998, p. 33), uma vez que, como afirma Derrida,

*Em oposição à asserção clássica, à declaração constativa, o performativo não tem seu referente fora de si mesmo ou, em alguma ocorrência, diante e na frente de si mesmo. Ele não descreve alguma coisa que existe fora da linguagem e anterior a ela. Ele produz ou transforma uma situação, ele efetua; e mesmo que possa ser dito que uma declaração constativa também efetua alguma coisa e sempre transforma uma situação, não se pode afirmar que isso constitui sua estrutura interna, sua função ou destinação manifesta, como no caso do performativo.*¹¹⁴ (DERRIDA, 1988, p. 13)

¹¹² “It seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to describe my doing (...) or to state that I am doing it: it is to do it”.

¹¹³ “Distinguishes between illocutionary and perlocutionary acts of speech, between actions that are performed by virtue of words, and those that are performed as a consequence of words”.

¹¹⁴ “As opposed to the classical assertion, to the constative utterance, the performative does not have its referent outside of itself or, in any event, before and in front of itself. It does not describe something that exists outside of language and prior to it. It produces or transforms a situation, it effects; and even if it can be said that a constative utterance also effectuates something and always transforms a situation, it cannot be maintained that that constitutes its internal structure, its manifest function or destination, as in the case of the performative.”

Com essas características, o enunciado performativo apresenta a peculiaridade fundamental de ser indissociável do ato ou realidade que enuncia. Em seu livro *Visão Performativa da Linguagem*, Ottoni afirma que a noção de performativo foi introduzida por Austin no campo da filosofia da linguagem em contraste com o enunciado constativo. Esse pode ser verdadeiro ou falso. No caso do enunciado performativo, as noções de verdadeiro ou falso não podem ser aplicadas, pois sua função é peculiar, uma vez que ele serve para realizar uma ação (OTTONI, 1998, p. 34). Isso significa que enquanto produtor de ações, criador de realidades, esse tipo de enunciado se coloca fora do alcance de julgamentos sobre veracidade. Afinal, dar nome a um navio, para usar um exemplo de Austin, gera uma ação que não comporta dúvida: desse momento em diante o navio será chamado daquela maneira, que será a realidade em relação a ele, não comportando as noções de verdadeiro ou falso.

Essa distinção entre os enunciados constativo e performativo, sintetizada na teoria dos atos de fala é, na visão de Butler, complicada e nem sempre estável. Para ela, a noção de performativo faz com que o nome performe-se a si mesmo, e nesse processo, se torna uma coisa feita. Assim, é ao mesmo tempo um ato do discurso e o falar de um ato (BUTLER, 1995, p. 197-198). Portanto, a linguagem usada em sua modalidade performativa cria um jogo bastante complexo: o indivíduo pronuncia as palavras que, ao mesmo tempo, referem e criam o que é referido. Ao dar o nome ao navio, o indivíduo ao mesmo tempo cria a situação (o navio ganha um nome) e informa esta mesma situação (torna-se público o fato de que o navio tem um nome e qual é o nome dele). Indivíduo, ação e referência se tornam uma coisa só. No entanto, a teoria de Austin reconhece que a linguagem, em sua modalidade performativa, não se constitui em um instrumento capaz de realizar a ação sugerida a despeito de qualquer variável. As condições precisam ser favoráveis para que a ação possa ser executada. Assim, é comum haver a necessidade de

que a pessoa designada para enunciar o ato performativo pratique outras ações, a fim de se concretizar o que se espera (AUSTIN, 1967, pp. 08-09). Assim, algumas situações podem comprometer a capacidade performativa da linguagem. Se as condições necessárias para que o ato aconteça não forem adequadas, o ato performativo é simplesmente nulo, ou seja, não se efetua. Seu caráter performativo se perde. Mesmo nesses casos, entretanto, Austin afirma ser improcedente o uso do conceito de falsidade. Para ele, se as condições não são adequadas, a intenção performativa falha. Nesse caso, Austin sugere que, em vez de falso, o enunciado é infeliz (AUSTIN, 1967, p. 14). Cria-se, portanto, a noção de que a performatividade lingüística pode se revelar feliz (quando se efetua) ou infeliz (quando não se efetua). No caso de ocorrer infelicidade, pode-se elencar algumas razões para explicar a falha. Conforme sintetizado por Ottoni,

As infelicidades mais específicas do performativo são: a) a nulidade (ou sem efeito) quando o autor não está em posição de efetuar tal ato, quando não consegue, formulando seu enunciado, completar o ato pretendido; b) o abuso da fórmula (falta de sinceridade) quando se diz: eu prometo, por exemplo, sem ter a intenção de realizar a ação prometida; c) a quebra de compromisso quando se diz eu te desejo boas-vindas, por exemplo, tratando no entanto o indivíduo como estranho. (OTTONI, 1998, p. 35)

Ficam, dessa forma, catalogados tanto as possibilidades de enunciados com poder performativo quanto os tipos de variáveis que podem se converter em empecilhos para a efetivação performática. Resulta daí que entender a lógica de Austin requer uma apreciação do contexto em que a fala se insere (DERRIDA, 1988, p. 14), uma vez que o contexto – a que ele se refere como circunstância, será o determinante da realização ou infelicidade do ato performativo.

No caso dos estudos de gênero, Judith Butler utiliza-se do pensamento austiniano para compor sua teoria. De fato, longe de ser apenas mais uma forma de utilização do termo performance e de sua capacidade performativa, o pensamento austiniano se tornou a base para algumas das análises mais importantes na contemporaneidade, pois contribui para explicitar o poder e a complexidade dos papéis desempenhados pela linguagem na vida social, especialmente para a implementação e manutenção do poder hegemônico, em todas as suas formas, incluindo o caso do gênero. Conforme notam Parker e Sedgwick, uma vez que o pensamento austiniano encontra-se renovado “nos trabalhos de Jacques Derrida e Judith Butler, a performatividade tem possibilitado uma apreciação poderosa das maneiras como as identidades são construídas iterativamente por meio de processos citacionais complexos”¹¹⁵ (PARKER; SEDGWICK, 1995, p. 02). Isso inclui o processo de construção das identidades de gênero, que se apóia fortemente no uso da linguagem como de suas estratégias. Na citação, há a referência aos processos de iteratividade e citacionalidade introduzidos por Derrida na sua leitura da teoria austiniana. Em termos simples, o que ele afirma é que a realização do poder performativo da linguagem só é possível graças a esses dois processos – iterativo e citacional – não explicitados por Austin. Ou seja, cada vez que se enuncia um ato performativo, ele cita e reitera, repete, toda a tradição que o antecede, buscando assim sua autoridade para fazer a performance. Assim, quando um juiz profere uma sentença, por exemplo, a sentença se torna verdade não em consequência apenas da enunciação feita pelo sujeito. Ela se torna válida porque o juiz ganha autoridade ao citar uma entidade ideal, a constituição. Ao citá-la, ele a itera, ou seja, a repete, reforçando seu caráter ideal. Trata-se de um processo duplo, em que ao mesmo tempo em que o juiz ganha autoridade, ele também a confere à entidade ideal citada. Da mesma forma, quando se efetua um casamento, a pessoa que dirige a cerimônia – religiosa,

¹¹⁵ “in the work of Jacques Derrida and Judith Butler, performativity has enabled a powerful appreciation of the ways that identities are constructed iteratively through complex citational processes”.

por exemplo - invoca uma cadeia citacional, reiterando-a. A partir dessas observações, Derrida questiona se seria possível a um enunciado performativo ser bem-sucedido caso não citasse modelos iteráveis (DERRIDA, 1988, p. 18). Ou seja, poderia haver sucesso na performance caso a citação que se reitera não fosse, de certa forma, ritualizada, a ponto de ser prontamente reconhecida como tal?

A diferença se dá, portanto, no sentido de que o que o performativo cita e itera – a fim de ser “feliz” – é um rito reconhecido como portador de autoridade. Trata-se de um rito que remete a uma entidade ideal. Isso não ocorre em uma peça teatral, por exemplo. Se um padre ou pastor pronuncia a fórmula que efetua o matrimônio, as pessoas ali presentes reconhecem a união não pelo sujeito que é padre ou pastor, mas pela autoridade que ele incorpora, pois, de acordo com a convenção religiosa, ele apenas cita o que vem de um sujeito ideal – Deus. Um ator, no teatro, mesmo que repita a mesma fórmula utilizada pelo ministro religioso, não é reconhecido como alguém que tenha o poder de citar, de se conectar com a entidade idealizada a fim de executar a ação posta em cena. Dessa maneira, conclui-se que o ato performativo excede a simples comunicação porque não apenas refere. Ele é.

3.3 - Travestismo

Os livros *The Passion Of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* apresentam muitos elementos que podem ser lidos pelo viés da performance. Por isso, o primeiro aspecto a ser abordado será o travestismo que, entre as muitas formas de se enxergar o gênero numa perspectiva performática, sem dúvida se coloca como uma das mais privilegiadas. Isso porque consegue, ao mesmo tempo, espetacularizar o gênero e ressaltar sua face construída, convencionada, arbitrária. Afinal, o/a travesti ousa assumir

um gênero diferente do socialmente prescrito para o seu sexo biológico, veste-se com roupas do gênero oposto, e chega ao ponto de interferir no próprio corpo, por meio de cirurgias, implantes e terapia hormonal. Dessa forma, o seu potencial subversivo, nas questões de gênero, é algo que não pode ser subestimado.

As formas de travestismo são muitas. Podem variar desde o simples ato de usar roupas próprias do gênero oposto, comportamento conhecido também como *cross-dressing*, até intervenções mais radicais que visam a modificar a forma corporal. Neste trabalho, a complexidade da discussão em torno das intervenções corporais não será abordada. Os termos travestismo e travesti serão utilizados com um significado mais superficial, referindo-se à atitude de se assumir o gênero oposto, notadamente pelo uso de roupas que permitem essa mudança.

Em seu livro *Vested Interests*, influente nos trabalhos sobre travestismo, Marjorie Garber chama a atenção para o potencial do travesti como metáfora cultural. No início de sua argumentação, ela nota, com alguma surpresa, que esse potencial tem sido bastante explorado nos últimos anos (GARBER, 1993, p. 09). De acordo com Garber, esse interesse de um número expressivo de críticos pelo travestismo tem uma razão específica bem definida: “O apelo do travestismo está claramente relacionado ao seu status como um signo da construção das categorias de gênero”¹¹⁶ (GARBER, 1993, p. 09). No entanto, para Garber, embora seja extremamente importante mostrar o caráter de construção do gênero, o interesse da crítica tem percorrido caminhos tortuosos, uma vez que

*a tendência por parte de muitos críticos tem sido de olhar ‘através’ em vez de ‘para’ o travesti para se desviar de um encontro próximo com ele e querer, em vez disso, incluir essa figura dentro de um dos dois gêneros tradicionais. Suprimir e apagar – ou apropriar do travesti para objetivos políticos e críticos específicos.*¹¹⁷ (GARBER, 1993, p. 09)

¹¹⁶ “The appeal of cross-dressing is clearly related to its status as a sign of the constructedness of gender categories”.

¹¹⁷ “The tendency on the part of many critics has been to look through rather than at the cross-dresser, to turn away from a close encounter with the transvestite, and to want instead to subsume that figure within one of

A ênfase nas preposições é dada pela autora. O problema é que com essa tendência a conformar o travestimento dentro das categorias tradicionais de gênero, reforçando o binarismo masculino/feminino (notadamente heterossexual), a potencialidade subversiva se perde, se não totalmente, ao menos no que pode oferecer de mais interessante, ou seja, a negação desse mesmo padrão tradicional e a recusa do pensamento binário. Garber afirma o desafio às noções binárias como um dos aspectos mais importantes do travestimento (GARBER, 1993, p. 11). Nessa capacidade questionadora, desafiadora, reside o potencial teórico e simbólico da figura do travesti. Sua popularidade pode ser vista, assim, como uma crítica ao pensamento binário (GARBER, 1993, p. 11). Potencialmente, a partir desse ponto de vista, a incômoda presença do travesti provoca um abalo não apenas da visão binária de gênero, mas, por extensão, da idéia de se pensar em termos polarizados.

Apesar de ser um tema recorrente na arte – especialmente na literatura - o travestimento é uma prática que causa mal-estar na sociedade contemporânea, pelo menos nos países do ocidente, como o Brasil. De uma forma geral, ocupa um lugar de marginalidade, normalmente associado com práticas pouco aceitas, como a prostituição. No entanto, o livro de Garber mostra que a prática do travestimento foi vista de maneiras bastante diferentes, dependendo do momento e do local (GARBER, 1993, p. 29).

Como reiteradamente argumenta a autora, o travestimento, de uma forma geral, sempre foi visto em estreita relação com a homossexualidade, fato que contribui para sua dupla marginalização. Mesmo havendo um número significativo de exemplos que atestam que essa não é uma relação necessariamente existente, uma vez que há registros mostrando pessoas que se travestem mas mantêm relações heterossexuais, dissociar o travestimento da

the two traditional genders. To elide and erase – or to appropriate the transvestite for particular political and critical aims.”

homossexualidade, no imaginário social, é quase impossível. Ao analisar os termos dessa relação, percebe-se que ela se dá a partir de uma confluência de estereótipos, pois

Na cultura dominante, portanto, aparece simplesmente como improvável que um homem gay seja representado em termos não ligados ao travestismo tanto quanto que um homem travestido seja representado em termos não ligados à homossexualidade. É como se o imaginário cultural hegemônico estivesse dizendo para si mesmo: se há uma diferença (entre gay e hetero), queremos ser capazes de enxergá-la, e se enxergarmos uma diferença (um homem em roupas de mulheres), queremos ser capazes de interpretá-la.¹¹⁸ (GARBER, 1993, p. 130.)

Portanto, representar gays travestidos e afirmar a homossexualidade de quem se traveste é antes uma estratégia de controle, vista como necessária para garantir a tranqüilidade da relação binária imposta pela sociedade. Isso ocorre, mesmo sabendo-se que a grande maioria da população homossexual não se traveste e, além disso, recusa peremptoriamente a identificação com o sexo oposto, e tendo-se a informação, embora os dados a esse respeito sejam menos exatos, de que uma parcela das pessoas que se travestem não têm nenhum interesse em manter relações homossexuais. Para a sociedade patriarcal, todos os indivíduos devem caber dentro de categorias bem definidas. Caso contrário, se tornam uma ameaça à ordem estabelecida, tornando-se alvo de exclusão e mesmo de violência física. Butler se refere a essa questão, tratando especificamente da violência contra homossexuais. Segundo ela, “a pessoa que ameaça de violência procede da crença ansiosa e rígida que um senso de mundo e um senso de “eu” serão radicalmente enfraquecidos se um ser desses, impossível de ser categorizado, tiver permissão para viver

¹¹⁸ “In mainstream culture it thus appears just as unlikely that a gay man will be pictured in non-transvestite terms as it is that a transvestite man will be pictured in non-gay terms. It is as though the hegemonic cultural imaginary is saying to itself: if there is a difference (between gay and straight), we want to be able to see it, and if we see a difference (a man in women’s clothes), we want to be able to interpret it.”

dentro do mundo social”¹¹⁹ (BUTLER, 2004, p. 34). Por isso se implementa a violência, que em muitos casos chega ao assassinato do indivíduo homossexual. Tudo, ao fim, visa menos ao ataque direto ao indivíduo que desvia da norma social e mais à idéia de que manter as identidades hegemônicas demanda o apagamento de todas as diferenças.

A tendência associativa entre travestismo e homossexualidade, no entanto, não é equilibrada, pois, como os gays adquiriram uma visibilidade muito maior do que os travestis, a associação daqueles com o travestismo é menos enfática do que a inversa. Ou seja, admite-se que um indivíduo gay não seja travesti, mas dificilmente se admite que um travesti possa não ser gay. Com isso, o travestismo se torna, socialmente, uma espécie de subdivisão da homossexualidade, mais um dos guetos dentro do gueto, como aqueles ocupados por gays afeminados, por transexuais, e assim por diante. Não se pode esquecer, no entanto, que essa associação travestismo/homossexualidade não é ignorada pelas partes envolvidas, que chegam a se aproveitar dela, de acordo com seus interesses e conveniências. Como afirma Garber, dependendo do interesse estratégico, travestis e gays se misturam ou resistem à mistura das duas categorias, em vários momentos (GARBER, 1993, p. 131). Assim, a associação travestismo/homossexualidade tem servido a muitos propósitos. Parece claro, no entanto, que se trata de uma associação que causa mais prejuízos que ganhos. É curioso notar ainda que essa associação já provocou situações grotescas, quase cômicas, como a descrita na seguinte parte, sobre a ordem dada por um diretor da renomada universidade Yale: “um reitor determinou, em dezembro de 1915, que membros da Associação Dramática de Yale não poderiam representar personagens femininas por mais de um ano em seqüência, porque a representação continuada tendia a

¹¹⁹ “The person who threatens violence proceeds from the anxious and rigid belief that a sense of world and a sense of self will be radically undermined if such a being, uncategorizable, is permitted to live within the social world”.

tornar o homem afeminado”¹²⁰ (GARBER, 1993, p. 63). Nesse excerto, alguns fatos chamam a atenção. Em primeiro lugar, a proibição se referia ao travestismo no teatro, que sempre valeu-se desse artifício em suas produções. A presença do travestismo no teatro sempre foi tão significativa que Garber afirma que “travestismo e teatro estão interrelacionados, não apenas histórica ou culturalmente, mas psicanaliticamente, através do inconsciente e da linguagem”¹²¹ (GARBER, 1993, p. 40). Outro fato que chama a atenção no caso de Yale é o local onde se impõe essa proibição. Trata-se de uma das mais renomadas universidades estadunidenses, reconhecida pela excelência de sua produção acadêmica. No entanto, é um diretor dessa universidade que impõe um regulamento baseado em uma visão tão preconceituosa. O argumento é tão frágil que chega a ser risível. Nesse aspecto, alguns leitores poderiam argumentar que o absurdo da regra imposta em Yale se deve ao distanciamento histórico, acreditando que seria uma medida razoável para o pensamento da época, uma vez que tal regulamentação ocorreu em 1915. No entanto, Garber afirma que a norma foi imediatamente ridicularizada por porta-vozes de várias outras universidades americanas. Ainda assim, a autora comenta uma série de outros incidentes em outras universidades nos Estados Unidos que reforçam idéias semelhantes à do funcionário de Yale. É importante notar ainda que os conflitos resultantes do travestismo e/ou tentativa de travestismo em instituições escolares acontecem ainda hoje. E não são raros. Basta prestar atenção e se nota que os jornais vêm publicando várias histórias sobre esse tipo de conflito. Apenas para citar um exemplo, o site MixBrasil noticiou no dia 25 de maio de 2006 (período em que esta tese estava sendo escrita) que um aluno do West Side High School, em Indiana, nos EUA, foi impedido de participar do baile

¹²⁰ “A Dean ruled in December 1915 that members of the Yale Dramatic Association could not impersonate female characters for more than one year in succession, because continued impersonation tended to make men effeminate”.

¹²¹ “Transvestism and theater are interrelated, not merely “historically” or “culturally”, but psychoanalytically, through the unconscious and through language”.

de formatura porque estava usando um vestido e salto alto. A coordenadoria afirmou que o colégio adota uma política que determina que homem não pode usar vestido¹²². Esse exemplo mostra como o travestismo causa um mal-estar tão grande, a ponto de determinar a exclusão do sujeito que se traveste, mesmo no contexto de uma instituição educacional, e em se tratando de um baile, ou seja, uma festa. Claro que uma proibição em relação ao travestismo em produções teatrais e o impedimento do acesso de um aluno travestido a um baile são situações bastante diferentes. No entanto, ambos os casos mostram como essa prática, independente da esfera em que se coloca, relega a pessoa que se traveste à condição marginal da exclusão, o que é, em si, uma forma de violência.

Em casos como o citado acima, como sugere Garber, o que provoca a reação ao travestismo é, aparentemente, a repulsa da homossexualidade. Mesmo não se colocando explicitamente, uma vez que, em termos legais, o colégio teria dificuldades em barrar um aluno por ser homossexual, a proibição do uso do vestido por um indivíduo do sexo masculino é uma recusa ao que isso representa socialmente, ou seja, à conduta homossexual. Como afirma Garber, as pessoas que argumentaram contra a idéia de que o travestismo provoca a conduta homossexual, no caso da regulamentação de Yale e em outros correlatos, freqüentemente afirmavam que alguns dos atores que se travestiam eram também atletas. Nesse caso, se houvesse algum embasamento para se dizer que o travestismo os tornaria efeminados, a mesma lógica faria com que o contato com os outros atletas, do mesmo sexo e em um contexto intrinsecamente relacionado com o padrão masculino, provocasse o efeito contrário, ou seja, aumentaria sua virilidade. Esse argumento é bastante problemático, pois “que atletas possam ser homossexuais parece não entrar nas mentes (conscientes) dos porta-vozes da universidade”¹²³ (GARBER, 1993, p.

¹²² Cf: http://mixbrasil.uol.com.br/mp/upload/noticia/11_101_49331.shtml

¹²³ “That athletes might be homosexuals seems not to enter the (conscious) minds of the university spokesmen”.

64). Assim, da mesma forma que há uma associação quase inevitável do travestismo com a homossexualidade, tende-se a associar a prática esportiva – pelo menos alguns esportes - com a heterossexualidade, a ponto de não existir, a julgar pelos argumentos acima, a possibilidade de se imaginar que o atleta pudesse ser homossexual. A masculinidade, assim como qualquer identificação de gênero, se constrói e se afirma por uma série de ritos sociais, como discutido no capítulo anterior.

A associação do travestismo com a homossexualidade causa, em uma sociedade patriarcal, portanto machista e homofóbica, um desconforto inegável. Esse desconforto é potencializado pelo medo de não ser capaz de identificar o gênero da pessoa travestida, ou seja, pela incapacidade de se definir a identidade em termos binários, uma vez que entre o masculino e o feminino passa a existir uma gama incontrolável de possibilidades identitárias. Um exemplo desse desconforto pode ser encontrado na reação do público que assiste o filme *Lilies*, produção canadense de 1996, dirigida por John Greyson, e baseada na peça escrita por Michel Marc Bouchard (BOUCHARD, 2003). A trama do filme é de pouca relevância aqui. Basta dizer que o filme mostra a encenação de uma peça baseada na vida de um presidiário. Como a peça é encenada na prisão, todos os atores são homens, mesmo nos papéis femininos. No entanto, as roupas, a maquiagem e o gestual dos atores não esconde o fato de serem homens. Fica óbvio, o tempo todo, que não há nenhuma mulher atuando na peça. Com isso, ao assistir o filme é difícil aceitar a convenção de que seriam mulheres. E é comum encontrar pessoas que assistem o filme, mesmo entre a audiência gay, e que acham confuso e incompreensível o jogo de gênero que é encenado. O comentário aqui se refere à versão cinematográfica porque, embora o texto da peça indique explicitamente que a encenação deve ser feita exclusivamente por homens, é certamente uma opção de Grayson tornar o fato tão visível.

3.4 - Tristessa e Co.

Toda essa discussão em torno do travestismo se deve ao fato de que o tema está presente tanto em *The Passion of New Eve* quanto em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. Os dois livros apresentam personagens travestidas e, curiosamente, elas são o centro da relação de desejo das tramas. O livro de Carter apresenta o desejo de Evelyn por Tristessa, que se espalha e afirma por toda a narrativa. O livro de MacDonald apresenta o desejo de Romeu e de Julieta por Constance, motivando o travestismo.

No caso de *The Passion of New Eve*, como já dito no capítulo anterior, Tristessa é a musa de Evelyn, uma estrela de Hollywood que é a encarnação do mito feminino em sua versão midiática. Sua identidade masculina, ou antes, sua condição masculina, só é revelada quando Zero invade sua casa no deserto. Em uma cena de crueldade sádica, ele arranca as roupas de Tristessa, com a intenção de estuprá-la. Quando ela está completamente nua, “da vestimenta vestigial saltou a rude, vermelho-púrpura insignia da masculinidade, o cerne secreto da tristeza de Tristessa, a fonte de seu enigma, de sua vergonha”¹²⁴ (CARTER, 1992, p. 128). Obviamente, o que se revela com a nudez completa é o pênis, que, em Tristessa, se constitui na única marca de masculinidade. A revelação choca a todos ali presentes, em especial Evelyn, que no interior do corpo feminino que o transformou em Eve, vê a mulher dos seus sonhos desaparecer. Tristessa era tão perfeitamente feminina e estava tão ligada ao modelo de mulher ideal no imaginário de Evelyn, que ele declara: “eu não conseguia pensar nele como um homem”¹²⁵ (CARTER, 1992, p. 128). Mesmo vendo que ela tinha genitália masculina, para Evelyn era impossível aceitar Tristessa como homem. A descoberta da masculinidade abre, no entanto, a

¹²⁴ “Out of the vestigial garment sprang the rude, red-purple insignia of maleness, the secret core of Tristessa’s sorrow, the source of her enigma, of her shame”.

¹²⁵ “I could not think of him as a man”.

possibilidade de uma explicação para a extremada feminilidade da musa, pois, “se uma mulher é mesmo bonita apenas na medida em que ela encarna mais completamente as aspirações secretas do homem, não é surpreendente que Tristessa tenha sido capaz de se tornar a mais bela mulher do mundo”¹²⁶ (CARTER, 1992, p. 129) e exatamente porque era a mulher “fabricada” por um homem. Evelyn continua, concluindo com a seguinte interrogação: “como poderia uma mulher real jamais ter sido tão mulher quanto você?”¹²⁷ (CARTER, 1992, p. 129). Nessas frases de Eve, fica clara a constatação de que Tristessa é uma espécie de encarnação do desejo masculino, sem qualquer mediação, uma vez que fora construída por um homem ao redor de si mesmo, como um invólucro, uma vestimenta, ou a concha que envolve um caramujo. Como a cena ocorre após Evelyn ter sido transformado em Eve, pode-se entender que a perfeição de sua forma feminina, tão exacerbada que provocava a suspeita de Zero, era devida ao fato de que ele se tornara a mulher ideal do ponto de vista de outra mulher. Ou seja, Eve e Tristessa seriam, desse ponto de vista, faces de uma mesma moeda. Eve a perfeição do ponto de vista feminino, e Tristessa a perfeição do ponto de vista masculino. No entanto, no intrincado jogo de Carter, a mulher perfeita do ponto de vista feminino absorve, integra ou se rende ao masculino, uma vez que Eve é criada nos moldes de uma modelo de poster da playboy. E a constituição idealizada revela que as identidades são vistas socialmente num plano meramente superficial, pois Eve, mesmo confrontada com a evidência incontestável, fia-se na imagem criada pelo travestismo para recusar o fato de que Tristessa é um homem.

À primeira vista, pode parecer um pouco exagerado supor que uma pessoa pudesse viver travestida o tempo todo, sem ser descoberta, especialmente em se tratando de uma estrela do cinema, como descrito na narrativa. No entanto, Garber afirma que

¹²⁶ “If a woman is indeed beautiful only in so far as she incarnates most completely the secret aspirations of man, no wonder Tristessa had been able to become the most beautiful woman in the world”.

¹²⁷ “How could a real woman ever have been so much a woman as you?”

“historiadores registram dúzias, provavelmente centenas, de tais histórias de pessoas que se travestiram pela vida toda cujas identidades de gênero ‘verdadeiras’ foram reveladas apenas após a morte”¹²⁸ (GARBER, 1993, p. 67). Para reforçar essa afirmação, Garber cita em seu livro vários casos de pessoas que viveram travestidos, assumindo identidades de gênero diferentes da original, chegando ao ponto de se casarem e formarem famílias. Ela discute inclusive o caso de um músico de jazz, um artista famoso, casado e pai de filhos adotivos, que era, na verdade, mulher. Como a Diadorim de Guimarães Rosa, seu sexo só foi revelado após sua morte. Mais que Diadorim, no entanto, é difícil deixar de associar esse caso com a personagem Rose do livro *Fall on Your Knees*, escrito por Ann-Marie MacDonald, que assume a identidade masculina e se torna um famoso músico de Jazz.

A partir da descoberta do travestismo de Tristessa, Zero fica ainda mais furioso, e dá início a um longo ritual sádico, que culmina com o casamento forçado de Eve com sua antiga musa. Trata-se de uma das partes mais comentadas pela crítica, exatamente pelo seu potencial como ilustração da complexidade do jogo do gênero. Para o casamento, oficializado por Zero, Eve é obrigada a se vestir com roupas masculinas, tornando-se o marido, e Tristessa com roupas femininas, interpretando a esposa. Nesse momento, Eve/lyn afirma:

*pareceu, à primeira vista, que eu tinha me tornado meu velho “eu” novamente no mundo invertido dos espelhos. Mas esta mascarada foi mais do que superficial. Debaixo da máscara de masculinidade eu usava outra máscara de femininidade mas uma máscara que agora eu não seria capaz de remover nunca, não importava o quanto eu tentasse, embora eu fosse um garoto disfarçado de garota e agora disfarçado de garoto de novo.*¹²⁹ (CARTER, 1992, p. 132)

¹²⁸ “Historians record dozens, probably hundreds, of such stories of lifelong cross-dressers whose “true” gender identities were disclosed only after death”.

¹²⁹ “it seemed, at first glance, I had become my old self again in the inverted world of the mirrors. But this masquerade was more than skin deep. Under the mask of maleness I wore another mask of femaleness but a mask that now I never would be able to remove, no matter how hard I tried, although I was a boy disguised as a girl and now disguised as a boy again.”

Nessa passagem, nota-se a inversão da inversão, num jogo especular metaforizado pela casa de Tristessa, toda construída com vidros e espelhos. Eve tivera o falo originalmente, perdera-o e nesse momento desempenha o papel de quem tem o falo, ou seja, o papel masculino. Tristessa possui o falo, uma vez que não fora operada, e desempenha o papel feminino. Ou seja, no simbolismo grotesco e grosseiro imposto por Zero, Tristessa é castrada, despida do seu falo original. No entanto, a fala de Eve revela que sua consciência ainda é masculina. Ela se vê como homem, embora esteja prestes a se consumir como mulher de Tristessa quando as duas vagam pelo deserto. Não deixa de ser tentador, claro, especular que Eve é tão travesti quanto Tristessa, uma vez que o corpo fabricado em Beulah é percebido como uma vestimenta, um invólucro, não como algo próprio. O estranhamento em relação ao novo corpo se dá logo após a cirurgia, quando Evelyn afirma: “quando olhei no espelho, eu vi Eve. Eu não vi a mim mesmo”¹³⁰ (CARTER, 1992, p. 74). Nesse momento, portanto, ele é um outro, uma vez que o corpo que enxerga não é o seu, mas o de uma mulher que poderia ser alvo de seu desejo. Desse ponto de vista, talvez Eve veja como extensiva a si a afirmação que faz em relação a Tristessa, quando diz que ela “não tinha nenhuma função neste mundo exceto como uma idéia dele mesmo; nenhum status ontológico, apenas um iconográfico”¹³¹ (CARTER, 1992, p. 129). Vista dessa maneira, pode-se dizer que a afirmação de Eve revela sua noção de que, após a cirurgia, seu status se tornara semelhante ao de Tristessa, ou seja, o de uma representação, de um ícone. Sua identificação com a musa fica ainda mais evidente quando ela afirma: “você e eu, que habitávamos falsas formas, que apareceram um para o outro duplamente mascarados, como uma mistificação final, éramos desconhecidos até para nós

¹³⁰ “When I looked in the mirror, I saw Eve. I did not see myself”.

¹³¹ “Had no function in this world except as an idea of himself; no ontological status, only an iconographical one”.

mesmos”¹³² (CARTER, 1992, p. 136). Sendo assim, para Eve, seu corpo, assim como o de Tristessa, a traía. Isso porque Tristessa se percebia como mulher e era obrigada a conviver com um corpo masculino, e Eve se percebia como homem, embora seu novo corpo o desmentisse. Ocorre assim um jogo performático revelador, pois os corpos afirmam identidades que não se sustentam, uma vez que estão em desacordo com a maneira como os sujeitos percebem a si mesmos. Os corpos tentam construir identidades que os discursos rejeitam.

Esses jogos com os corpos como forma de tematizar o gênero são bastante recorrentes na obra da autora inglesa, levando Julia Simon a afirmar que “o travesti é apenas um exemplo das várias criaturas transgressoras que povoam os romances de Carter”¹³³ (SIMON, 2004, p. 132). Dessa forma, a estratégia de Carter, explícita em *The Passion of New Eve*, se constitui por meio de um jogo duplo, pois ao mesmo tempo em que o corpo é afirmado como o suporte do gênero, esse ultrapassa os limites corporais, por isso a intervenção cirúrgica que transforma o corpo, e também o travetismo que lhe confere uma outra imagem. No entanto, como fica claro nas afirmações de Eve reproduzidas nas partes anteriores, o corpo, independente de como se interfere nele, não é suficiente para garantir e/ou manter o gênero sob controle.

Voltando à cena do casamento entre Eve/lyn e Tristessa, trata-se de uma das cenas mais espetacularizadas do livro, pois vira do avesso a concepção desse tipo de cerimônia, que tem importância capital na formação das sociedades no ocidente e é carregada de significados. Afinal, o casamento é o exemplo perfeito para se aplicar os conceitos de iterabilidade e de citacionalidade de Derrida, uma vez que cada cerimônia, simbolicamente, cita todas as anteriores, reiterando a capacidade de volta, através do ritual, à união original

¹³² “You and I, who inhabited false shapes, who appeared to one another doubly masked, like an ultimate mystification, were unknown even to ourselves”.

¹³³ “The transvestite is only one example of the various transgressive creatures that populate Carter’s novels”.

entre o homem e a mulher no mito do éden bíblico. Afinal, o casamento é uma das cerimônias sociais mais rigidamente ritualizadas, exigindo, entre outras formalidades, roupas próprias que nem de longe inspiram o vestuário real. Nesse sentido, a vestimenta utilizada em casamentos não deixa de ser uma máscara sobre outras máscaras.

Em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* o travestismo se coloca de maneira caricata, na parte que conta os encontros e desencontros de Constance com Romeu e com Julieta. Essa parte do texto apresenta o gênero envolvido numa grande confusão, uma vez que Constance é confundida com um rapaz e, ao contrário do que se esperaria, não faz qualquer esforço para acabar com o engano, até quase o final da peça. De fato, ela demonstra estar aliviada com o fato de ser percebida como homem, exclamando: “Graças a Deus eles pensam que sou um homem. [Para Deus] Obrigado. Oh, obrigado.”¹³⁴ (MACDONALD, 1998, p. 52).

É curioso notar que a aparição/intromissão de Constance na parte inspirada em *Romeu e Julieta* se dá num dos momentos mais violentos – ou o mais violento de todos, se se considera que é o acontecimento que desencadeia toda a série trágica na peça de Shakespeare. Partindo do princípio de que a violência é, no imaginário social, uma característica associada à virilidade, pode-se dizer que se trata de um momento em que a masculinidade é celebrada em uma de suas piores faces, ou seja, como sinônimo de agressividade violenta. Sua presença, no entanto, serve para impedir o desfecho trágico.

Como toda essa parte da peça, os fatos ocorrem rápido, sem muita cerimônia, o que lhes confere o caráter cômico. No momento em que Romeu se refere a Constance como “boy” (garoto), a peça apenas informa: “a moment of decision” (um momento de decisão). A esse pequeno momento, sem maiores dificuldades ou análise, Constance surpreende e,

¹³⁴ “Thank God they think that I’m a man. [To God] Thank you. O thank you.”

de acordo com o texto, “limpa a garganta para atingir um nível mais masculino”¹³⁵ (MACDONALD, 1998, p. 50). Desse momento em diante, ela passa a ser reconhecida como homem. Em seguida, ela começa a falar, a fim de esclarecer sua identidade – falsa, claro, uma vez que ela se identifica como homem. Em sua fala, ela revela que Romeu havia se casado com Julieta e se tornado primo de Tybalt, unindo pelo matrimônio as duas famílias inimigas. Com a revelação, Tybalt age como se a inimizade entre as duas famílias não fosse tão antiga e profundamente arraigada. Quase que imediatamente, Tybalt exclama: “Cousin Montague!” (Primo Montague!), ao que Romeu responde: “Kindred Capulet!” (Parente Capuleto) (MACDONALD, 1998, p. 51), reconhecendo e aceitando, instantaneamente, um ao outro como membros de uma mesma família. Então todos se abraçam e comemoram. Tudo quase perfeito, embora improvável, exceto por um detalhe: “Romeu abraça Constance, mas demora-se um pouco demais”¹³⁶ (MACDONALD, 1998, p. 51). MacDonald, nesse momento, faz Romeu se referir a Constance com frases originalmente dirigidas a Juliet, afirmando ter encontrado o amor naquele momento. Tudo isso quase instantaneamente, de forma natural. É importante considerar as relações familiares entre os Montagues e os Capuletos, pois a constituição e a organização familiar são alguns dos principais motivos de pressão sobre o gênero. A família é um dos principais motivos que justificam, socialmente, a normatização, o patrulhamento, o controle em torno dos papéis de gênero.

O aspecto caricato é muito forte na descrição do travestismo em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. Tudo se dá porque, como se sabe, tanto Romeu quanto Julieta se apaixonam por Constance, percebida como homem. Como ela não demonstra interesse por nenhum dos dois, uma vez que tem consciência de que são personagens literárias, ambos acreditam que são rejeitados devido à orientação sexual do rapaz,

¹³⁵ “She clears her throat to a more masculine pitch”.

¹³⁶ “Romeo embraces Constance, but lingers a little too long with”.

conhecido na obra como Constantine. Romeu e Julieta decidem se travestir a fim de, assumindo o outro gênero, estar em condições de pleitear o amor de Constantine.

Novamente, MacDonald demonstra sua profunda compreensão da obra de Shakespeare, uma vez que sua leitura leva ao extremo a disposição dos dois jovens de desafiar quaisquer normas em nome do seu amor. Mesmo os limites do gênero. No entanto, *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* faz com que pareça que sua disposição está muito mais fortemente ligada ao impulso da adolescência do que ao sentimento romântico. Isso porque a força que os une a Constance é comparável à que os unira um ao outro, na peça de Shakespeare. A partir dessa constatação, é fácil inferir que a atitude de desafiar as normas em nome de um grande amor poderia se repetir à exaustão, anulando o ideal romântico, para o qual o sentimento verdadeiro precisa ser, além de profundo, necessariamente eterno e único. É mais uma prova do caráter desconstrutivo desta peça em relação ao original shakespereano, pois já se comentou nesta tese a afirmação de Marta Dvorak de que o amor de Romeu poderia ser visto como tão volátil quanto forte, uma vez que Julieta substitui Rosalina e é, na viagem de MacDonald, substituída por Constance.

O fato é que ao se apaixonarem por Constance e se sentirem rejeitados, o travestismo se coloca como a saída para Romeu e para Julieta. A decisão de se travestirem ocorre durante um baile de máscaras. Romeu diz, enquanto observa Constance dançando com Julieta:

*Eu usarei um vestido de mulher até eu morrer,
Pois é um pedaço de saia que agrada os olhos dele!*¹³⁷
(MACDONALD, 1998, p. 65.)

Neste momento, Romeu se intromete na dança e “rouba” Constance para ser seu par.

Enquanto os dois dançam é a vez de Julieta fazer os seus comentários:

¹³⁷ “I’ll wear a woman’s gown until I die, / Sith it’s a piece of skirt that likes his eye!”

*Eu agora percebo a intenção do desejo de Constantine.
Ele procura emparelhar sua vara para acender seu fogo.
E como ele aprecia uma pose de duas pernas,
Entrarei no quarto de Romeu e roubarei uma calça!*¹³⁸
(MACDONALD, 1998, p. 65)

Com essa simplicidade, tanto Romeu quanto Julieta abdicam do gênero para tentar conquistar o amor de Constance/Constantine. A primeira aparição das personagens travestidas ocorre numa parte que remete à cena da varanda na peça de Shakespeare. Constance e Julieta conversam. Como Julieta está vestida com as roupas de Romeu, Constance pergunta: Romeu, é você?, e recebe a seguinte resposta:

*Eu não sei como te dizer quem eu sou.
Meu sexo, querido, é odioso para mim,
Porque ele é um inimigo para si;
Portanto eu visto esta noite, estas calças masculinas.*¹³⁹
(MACDONALD, 1998, p. 67)

Como Constance afirma desconhecer sua própria identidade, Julieta afirma saber quem ela é, dizendo tratar-se de um grego¹⁴⁰. Com essa afirmação, ela pede que Constance desista da homossexualidade, declarando:

*Negue sua preferência e recuse seu sexo;
Ou, se você não o fizer, seja meu amor declarado,
E doravante eu nunca mais serei uma garota.*¹⁴¹
(MACDONALD, 1998, p. 77)

¹³⁸ “I now perceive the slant of Constantine’s desire. He looks to match his stick to light his fire. And since he savours a two legged pose, I’ll into Romeo’s closet and steal hose!”

¹³⁹ “I know not how to tell thee who I am. My sex, dear boy, is hateful to myself, Because it is an enemy to thee; Therefore I wear tonight, this boyish hose.”

¹⁴⁰ Trata-se, obviamente, de uma referência ao desvio dos padrões sexuais, portanto uma referência à homossexualidade.

¹⁴¹ “Deny thy preference and refuse thy sex; Or, if thou wilt not, be but sworn my love, And henceforth never will I be a girl.”

A partir desse diálogo inicial, as duas travam uma conversa sobre amor, sexo, virgindade, num tom de terapia. O foco de MacDonald é inegavelmente colocado sobre as personagens femininas, discutindo as diversas formas de relação que podem haver entre elas. Embora de uma maneira menos marcada na narrativa, Constance também encontra-se travestida nesta parte, uma vez que é identificada como homem e mantém essa identificação, revelando sua identidade feminina depois de uma série de confusões, como uma estratégia para convencer Julieta da impossibilidade de uma relação entre as duas. Ela diz:

*Por segurança eu primeiro escondi meu sexo.
Quero dizer! – eu terei que lhe confiar a verdade.
Meu nome é Constance. Eu sou uma mulher.¹⁴²*
(MACDONALD, 1998, p. 77)

Parece desnecessário dizer que o argumento não foi suficiente para dissuadir Julieta, mas a peça toma outros rumos que acabam por deslocar um pouco o foco. É interessante notar ainda que, conforme já mencionado, Constance está em uma viagem buscando identidades. Ela afirma a Desdemona não saber quem é. Na conversa com Julieta, ela afirma ser uma mulher, definindo, portanto, um padrão identitário. A consciência de sua femininidade passa a constitui-la enquanto sujeito, com as implicações que a condição feminina impõe.

As aparições de Romeu travestido ocupam menos espaço na peça e são muito menos significativas para a aventura de Constance, uma vez que ele não se envolve em diálogos nessa parte. No entanto, há alguns pontos importantes a considerar. Em primeiro lugar,

¹⁴² “For safety did I first secrete my sex. I mean! – I’ll have to trust you with the truth. My name is Constance. I’m a woman.”

após roubar as roupas de Julieta, ele se mostra preocupado em sair sem ser notado. Ele diz: “Eu não me atrevo a tomar o portão da frente para minha saída; meu pai não pode ver minha semente feminina”¹⁴³ (MACDONALD, 1998, p. 72). Claramente, este Romeu difere muito da personagem shakespereana, que afirma apaixonadamente que sua família não poderia impedi-lo de viver o seu amor. É interessante notar que seu receio é em relação ao pai, sugerindo a preocupação com as opiniões de outros homens, ou seja, preocupado em ter o seu lugar em meio à fraternidade masculina abalado. É nesse momento, também, que ele torna pública sua nova identidade, declarando: Constantine... sou eu, Romiet. Romeu passa a se identificar por meio de um nome que se mistura com o de Julieta, revelando que trata-se de um homem e uma mulher amalgamados. Note-se que sua nova face identitária se constitui pela troca de roupas, mas também pelo uso lingüístico sintetizado pelo proferimento do nome ambíguo, uma performance que opera por mecanismos diversos a fim de constituir um gênero que é novo para Romeu.

Há uma outra aparição de Romeu travestido que convém comentar. Trata-se do momento em que Tybalt desafia Constance para um duelo de espadas. Enquanto eles lutam, Romeu entra no meio da briga a fim de impedir sua continuação, como faz no original shakespereano no momento em que Tybalt e Mercutio duelam. No entanto, como encontra-se travestido, o efeito de sua intromissão não é nada além de cômico. O texto instrui: “[Romeu se coloca entre os combatentes, levantando os braços para pará-los como em Romeu e Julieta; mas aqui, a espada de Tybalt, em vez de prender Constance debaixo do braço de Romeu, se prende no tecido flutuante do vestido de Romeu.]”¹⁴⁴ (MACDONALD, 1998, p. 75). Dessa forma, repetindo a cena crucial no drama de Shakespeare, uma vez que a mesma cena já ocorrera no momento da chegada de Constance, MacDonald agrega-lhe o

¹⁴³ “I dare not take the front gate for my leave; my father must not see my woman’s weeds”.

¹⁴⁴ “[Romeo comes between the combatants, raising his arms to stop them as in Romeo and Juliet; but here, Tybalt’s sword, rather than skewering Constance under Romeo’s arm, gets caught in the flowing fabric of Romeo’s dress. (...)]”

elemento ridículo, criando o efeito cômico, retrabalhando esse ponto-chave, a fim de recuperar a hipotética característica de comédia da peça, o que comprovaria a tese da protagonista.

Toda a ação da peça parece um pouco caricata, uma vez que os eventos são rápidos e criam um efeito cômico devido à superposição com as peças de Shakespeare. A viagem de Constance pode parecer, em princípio, uma grande piada, mas, como afirma Laurin R. Porter,

*em um nível mais profundo, no entanto, a peça levanta questões sobre as formas como a identidade é construída e o impacto do gênero e das expectativas sociais sobre este processo. Enquanto Constance interage primeiro com a belicosa Desdemona de MacDonald, e depois sua erótica Julieta, ela descobre aspectos de sua personalidade que tinham ficado adormecidos até aqui. Finalmente, a ação ocorre não no escritório de Constance ou nos mundos fictícios das tragédias de Shakespeare, mas dentro da psiquê de Constance.*¹⁴⁵ (PORTER, 1995, p. 363)

Essa citação esclarece os propósitos de MacDonald, que faz do inconsciente de Constance o palco para a descoberta da sua suposta identidade, até então confundida com as noções e expectativas externas em relação ao seu papel como mulher. A partir dessa estratégia de explicitar o caráter de construção da identidade, notadamente da identidade de gênero, a peça de MacDonald se aproxima muito do romance de Carter. Ambas estão engajadas no projeto de esmiuçar a identidade de gênero, mostrando em perspectiva as suas diversas manifestações e nuances, a fim de trazer à tona seu caráter social, cultural, construído. Forjando identidades artificiais e mesmo caricatas, levadas ao extremo, as autoras valem-se da performance, que revela o gênero como uma forma de espetáculo. Com todas as diversas manifestações identitárias presentes nos dois livros fica a sugestão

¹⁴⁵ “On a deeper level, however, the play raises questions about the ways in which identity is constructed and the impact of gender and societal expectations upon this process. As Constance interacts with first MacDonald’s warlike Desdemona and then her erotic Juliet, she discovers aspects of her personality that had hitherto lain dormant. Ultimately, the action takes place not in Constance’s office or the fictive worlds of Shakespeare’s tragedies but within Constance’s psyche.”

de que, na contemporaneidade, a performance é o conceito e a estratégia capazes de definir processos identitários mutantes, como é o caso do gênero.

Toda essa discussão em torno do conceito e da história da performance mostra como o gênero pode ser um fator determinante para que os objetivos sejam alcançados. Uma vez que a performance utiliza o corpo como suporte para sua realização, o gênero é sempre um elemento que a constitui. Mesmo em performances como as estudadas por Taylor, relacionadas com a colonização nas Américas, que aparentemente não estão relacionadas com a discussão do gênero, pois não se pode deixar de considerar que os processos colonialistas se baseiam na lógica patriarcal, criando cadeias de submissão. Nesse caso, a hierarquia de gênero é reforçada, reservando um lugar secundário para as mulheres. Exemplos como o dos protestos das Mães da Praça de Maio mostram que o corpo pode ser exatamente o elemento radical reclamado por Kershaw. Sua presença pode ser perturbadora e potencialmente subversiva, de uma maneira que estabelece diálogos tão complexos com o contexto sócio-histórico-cultural, que chega a anular o poder de reação de uma estrutura poderosa e violenta como a ditadura argentina.

Até este ponto, discutiu-se como o gênero se associa a práticas performáticas, em diversas situações. No entanto, isso não é suficiente para afirmar que essas práticas atuam na constituição do gênero. Resta discutir como Butler pensa o conceito de performance de gênero e como se articula a relação que permite afirmar que o gênero se constitui e se afirma por meio de procedimentos performáticos. A partir dessa discussão, nota-se que as duas obras literárias apresentam algumas outras possibilidades de análise do gênero como performance, como se verá no capítulo seguinte, que também discutirá a formulação de Butler a esse respeito.

Capítulo IV: A Matéria do Gênero

“The aim of the text was to open up the field of possibility for gender without dictating which kinds of possibilities ought to be realized.”
(BUTLER, 1999, p. viii)

No final do seu livro *Gender*, Colebrook oferece uma bibliografia anotada, na qual se refere a *Problemas de gênero* nos seguintes termos: “*Problemas de gênero* provavelmente ainda é o livro mais influente sobre gênero, pois definiu os termos do debate da relação entre sexo e gênero”¹⁴⁶ (COLEBROOK, 2004, p. 253). De fato, esse livro se tornou um divisor de águas no campo dos estudos de gênero. As idéias nele desenvolvidas são tão importantes e olham para o gênero numa perspectiva tão abrangente que Butler se tornou influente em vários campos disciplinares. Como afirmou Sara Salih, os trabalhos de Butler, traduzidos para muitas línguas e bastante ensinados, além de influenciar vários campos, continua a provocar debates sobre temas políticos e filosóficos, relacionados com temas diversos, como identidade, o sujeito, gênero, sexo, sexualidade, raça (SALIH, 2004, p. 02).

O poder de influência do trabalho de Butler vem crescendo e se ampliando, ganhando espaço em vários campos disciplinares. Isso ocorre não apenas devido às suas idéias sobre gênero, mas também porque seu foco se voltou para outros aspectos do campo sócio-cultural, tornando-se uma espécie de humanismo profundo e liberal. Dessa forma, o seu

¹⁴⁶ “*Gender Trouble* is still probably the most influential book on gender, as it has set the terms of the debate for the relation between sex and gender”.

pensamento se mostra radicalmente a favor da valorização do ser humano e da sua libertação da normatividade social coercitiva. Mas é fato que o gênero é seu principal campo de discussão. Butler o concebe sempre a partir de um ponto de vista relacional, o que potencializa muito a sua abrangência.

As idéias presentes em *Problemas de gênero* são, de fato, inovadoras, uma vez que, como afirma Colebrook, o livro apresenta um desafio à distinção entre sexo e gênero de uma maneira radical. Afinal, nesse livro Butler defende que a sujeição às normas de gênero criam a fantasia de um corpo que existe para ser sujeito. Assim, a performance das normas seria o elemento que constitui o gênero. Além disso, a performance lingüística, de Austin, se coloca como o modo exemplar de todo discurso e interação (COLEBROOK, 2004, p. 253). Essas idéias sobre a relação gênero/performance serão melhor esboçadas um pouco adiante, bem como a influência de Austin na formulação da teoria de Butler. Por ora, basta notar que a concepção de que o gênero se constitui por meio de atos performativos gerou muita discussão e muitas críticas a Butler, que escreve, alguns anos depois, o livro *Bodies That Matter*, essencialmente uma obra que esclarece alguns dos pontos mais polêmicos de *Problemas de gênero*. A questão do discurso encontra seu lugar no livro *Excitable Speech*. Trata-se de um profundo olhar sobre o poder do discurso, especialmente sua capacidade de promover ideologias conservadoras e autoritárias, bem como de causar danos ao indivíduo e a comunidades específicas agrupadas por raça, ou sexo, ou gênero, ou orientação sexual, etc.

Por fim, o percurso de Butler em direção a uma teoria humanista mais ampla e aprofundada encontra seu auge, até o momento, nos ensaios reunidos no livro *Undoing Gender*, que se debruça sobre, entre outras coisas, a própria condição de sobrevivência do indivíduo enquanto “humano”.

Este capítulo lança um olhar sobre a obra de Butler, enfatizando seus trabalhos sobre o gênero, particularmente a partir de seu caráter performático. Além disso, busca nas obras *The Passion of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* exemplos que permitem aplicar as idéias de Butler e, a partir delas, perceber como o gênero se relaciona com a performance não apenas em termos austinianos, mas também de outras maneiras, mesmo na sua forma teatral.

4.1 – Há uma pessoa aqui

Esta frase utilizada como subtítulo foi escrita por Judith Butler no prefácio da edição de 1999 do livro *Problemas de Gênero*. Esse prefácio tornou-se fonte de citações para muitos dos textos recentes a respeito da obra de Butler porque nele a autora revisita alguns dos pontos mais polêmicos de *Problemas de gênero*, explicando parte do processo de sua composição e comentando alguns dos efeitos de seu lançamento. A frase é parte da resposta de Butler a uma das críticas mais fortes e repetidas contra o livro, ou seja, de que se trata de uma elaboração mera e excessivamente teórica, distante da realidade prática enfrentada pelos sujeitos que são tema de suas teorias. Butler reitera o fato de que seu pensamento se forma amparado em teorias, mas que se articula a partir de suas experiências pessoais, fruto de longa convivência com os sujeitos que são tema do livro. A defesa de Butler é forte, rejeitando enfaticamente essa crítica, conforme reproduzido abaixo, numa citação longa, porém esclarecedora. Escreveu Butler, a respeito de *Problemas de gênero*:

Há um aspecto das condições de sua produção que nem sempre é compreendido, sobre o texto: ele não foi produzido meramente a partir da academia, mas a partir de movimentos sociais convergentes dos quais tenho feito parte, e dentro do contexto de uma comunidade gay e lésbica na costa leste dos Estados Unidos em que vivi por quatorze anos antes da escrita deste

*livro. Apesar do deslocamento do sujeito que o texto efetua, há uma pessoa aqui: eu fui a muitas reuniões, bares, e marchas e vi muitos tipos de gêneros, percebi a mim mesma como estando no cruzamento de alguns deles, e encontrei a sexualidade em muitas de suas facetas culturais. Eu conheci muitas pessoas que estavam tentando encontrar seu caminho no meio de um movimento significativo pelo reconhecimento e liberdade sexuais, e senti a euforia e frustração que acompanham o ser parte do movimento tanto em seu otimismo quanto em sua discórdância interna. Ao mesmo tempo em que eu estava na academia, também vivia uma vida fora daqueles muros, e embora Problemas de gênero seja um livro acadêmico, ele começou, para mim, com um cruzamento, sentando na praia Rehoboth, me perguntando se eu poderia ligar os lados diferentes da minha vida. Que eu possa escrever em um modo autobiográfico não desloca, eu acho, este sujeito que sou eu, mas talvez dê ao leitor um certo consolo de que há alguém aqui.*¹⁴⁷ (BUTLER, 1999, p. xvi-xvii)

Toda essa parte, está claro, se constitui em uma resposta tão eloqüente quanto enérgica à crítica em relação ao caráter – considerado por muitos excessivo – acadêmico do livro. Essas críticas sugerem que *Problemas de gênero* não apresenta nenhuma utilidade para os movimentos de militância, distanciando-se dos indivíduos “reais” e, portanto, não contribuindo em nada para a melhoria das condições de vida para essas pessoas. Esse é apenas um dos momentos em que Butler enfatiza sua relação pessoal, garantida por suas experiências de vida, com o que foi escrito em *Problemas de Gênero*. Embora ela reconheça que o texto é erudito e de difícil leitura, fica clara sua intenção de afirmar que se pode fazer militância e contribuir para a melhoria das condições de vida “real” também dentro da academia, ressaltando que em seu caso trata-se de uma união dos dois universos. Como está claro, há uma afirmação reiterada de sua presença no texto, através da escrita autobiográfica, garantindo que a teoria não é capaz de falar por si só, ou seja, não se

¹⁴⁷ “There is one aspect of the conditions of its production that is not always understood about the text: it was produced not merely from the academy, but from convergent social movements of which I have been a part, and within the context of a lesbian and gay community on the east coast of the United States in which I lived for fourteen years prior to the writing of this book. Despite the dislocation of the subject that the text performs, there is a person here: I went to many meetings, bars, and marches and saw many kinds of genders, understood myself to be at the crossroads of some of them, and encountered sexuality at several of its cultural edges. I knew many people who were trying to find their way in the midst of a significant movement for sexual recognition and freedom, and felt the exhilaration and frustration that goes along with being a part of that movement both in its hopefulness and internal dissension. At the same time that I was ensconced in the academy, I was also living a life outside those walls, and though *Gender Trouble* is an academic book, it began, for me, with a crossing-over, sitting on Rehoboth Beach, wondering whether I could link the different sides of my life. That I can write in an autobiographical mode does not, I think, relocate this subject that I am, but perhaps it gives the reader a sense of solace that there is someone here.”

constitui em uma entidade autônoma, fria. A teoria ganha valor no livro porque dialoga com toda uma gama de experiências da autora, que é tão “real” quanto os sujeitos envolvidos nas situações teorizadas em *Problemas de gênero*, alguém que tem angústias, dúvidas, que vai a bares, a marchas, e que se senta à beira de uma praia para “pensar na vida”. Apesar das dificuldades criticadas no texto, é fato que *Problemas de gênero* conseguiu alcançar leitores fora do universo acadêmico. Esse fato chama a atenção de muitos críticos, surpreendendo até a autora, como se verá um pouco adiante.

Desde sua publicação em 1990, *Problemas de gênero* ganhou um número enorme de seguidores e, claro, um bom conjunto de detratores. Frederick Roden afirma que o livro definiu muitos campos de investigação que, embora interrelacionados, apenas recentemente foram articulados entre si (RODEN, 2005, p. 27). De fato, a contribuição desta obra é bastante significativa, definindo os termos como vários campos teóricos olhariam para questões fundamentais na contemporaneidade. Ainda de acordo com Roden, foi o livro de Butler que fez com que os termos “performativo”, “performatividade” e até “performance” se tornassem centrais para o exame de qualquer noção de identidade, e não apenas do gênero (RODEN, 2005, p. 28). Tamanha influência se deve, em grande medida, ao fato de que “o texto é uma avaliação teórica altamente sofisticada a respeito do que dá forma e constitui a identidade de gênero. *Problemas de gênero*, no entanto, é também altamente investido politicamente” (RODEN, 2005, p. 30)¹⁴⁸. Certamente, os termos citados por Roden ganharam imensa projeção a partir do trabalho de Butler, que contribuiu decisivamente para a proliferação de análises centradas no conceito de performance, discutido no capítulo anterior. O caráter político do livro é inegável, embora tenha sido usado de maneiras equivocadas, causando reações, em alguns momentos da própria autora.

¹⁴⁸ “The text is a highly sophisticated theoretical evaluation of what shapes and constitutes gender identity. *Gender Trouble*, however, is of course highly politically-invested as well”.

A articulação entre sofisticação teórica e comprometimento político se torna o grande diferencial da obra.

Como sugerido por Roden, é preciso reconhecer que grande parte do sucesso de *Problemas de gênero* se deve ao jogo complexo e engenhosamente articulado entre um pensamento baseado em idéias polêmicas e um repertório impressionante de referências eruditas. A esse respeito Vicki Kirby afirma, em uma nota de rodapé em seu texto “When All That is Solid Melts Into Language”: “a reputação de Judith Butler como uma pensadora contemporânea significativa no debate teórico e político deriva de um corpo de trabalhos impressionante cujo universo de referências inclui argumento filosófico, teorias feminista e queer e um amplo leque de comentário artístico e político.”¹⁴⁹ (KIRBY, 2005, p. 41). Essas palavras de Kirby mostram como Butler se tornou uma das chamadas “superstars” da academia, forma como o site www.theory.org.uk se refere a ela, produzindo um conjunto grande de obras, versando sobre temas diversos. Isto faz com que ela tenha que demonstrar intimidade com uma gama enorme e variada de teorias, exibindo um grau de erudição que tem conseqüências diversas na recepção da obra. Roden classifica como notável o fato do livro ter sido considerado seriamente, pelo que ele chama de comunidade intelectual tradicional e conservadora, de uma maneira que outros trabalhos sobre sexualidade e gênero não foram (RODEN, 2005, p. 30). O crítico avalia, também, que a boa recepção da obra de Butler na academia está relacionada ao fato de que ela se enquadra na longa tradição do cânone filosófico ocidental. Para ele, esse estilo erudito de Butler cria o risco de rejeição do seu trabalho por militantes populares, que poderiam rejeitar a hegemonia acadêmica nos debates sobre gênero.

¹⁴⁹ “Judith Butler’s reputation as a significant contemporary scholar in theoretical and political debate derives from an impressive body of work whose span of address includes philosophical argument, feminist and queer theory, and the broader reach of art and political commentary.”

De fato, a análise de Roden ressalta alguns pontos fundamentais da recepção da obra de Butler. O livro penetra em círculos intelectuais um tanto quanto impermeáveis ao tipo de teoria com que Butler trabalha. Nisso, como afirma o autor, *Problemas de gênero* difere de muitos outros trabalhos que, embora sérios e bem fundamentados, não conseguiram vencer o conservadorismo tradicionalista desses círculos. A explicação para esse fato parece estar exatamente no jogo argumentativo de Butler, que usa uma estrutura tradicional de argumentação para embalar suas idéias. Grande parte dos teóricos e teorias por ela citados fazem parte do cânone acadêmico, o que confere credibilidade ao seu trabalho. No entanto, a mesma estratégia de convencer por meio de uma escrita altamente erudita e especializada torna o seu texto pouco simpático a uma boa parcela de militantes populares, o que causou grande parte das críticas a *Problemas de Gênero*. Não deixa de ser curioso notar como a erudição e o estilo filosófico adotado na escrita do livro são apontados como razão tanto de seu sucesso como de boa parte da crítica contrária a ele. Apesar de ser bastante erudito, como toda a obra de Butler, *Problemas de gênero* conseguiu atingir públicos diversos, não se colocando como um livro respeitado exclusivamente nos círculos universitários. Trata-se de um fato que surpreende a própria autora, que afirmou em entrevista publicada no livro *Butler Matters*:

*Certamente escrevi aquele livro para um público acadêmico, mas o que é estranho é que, apesar de sua dificuldade óbvia, ele foi amplamente lido fora da academia. Eu considero que havia alguma coisa que as pessoas queriam ler, e embora eu tenha ouvido alguns que o acharam difícil, também ouvi daqueles que sentiram que havia algo naquele trabalho teórico que fez a leitura valer a pena.*¹⁵⁰ (BREEN; BLUMENFELD, 2005, p. 24)

¹⁵⁰ “I certainly did write that book for an academic audience, but what is strange is that, despite its obvious difficulty, it was read rather widely outside of the academy. I take it that there was something there that people wanted to read, and though I did hear from people who found it difficult, I heard from those who also felt that something was at stake in that theoretical work that made the reading worthwhile.”

As afirmações de Butler se mostram corretas quando confrontadas com os dados da recepção do livro, lido muito além dos muros das universidades e em muitos departamentos diferentes em seu interior. Tal fato surpreende a autora, que afirma, no prefácio de 1999, que a sobrevivência do texto excedeu suas intenções quando o escreveu (BUTLER, 1999, p. vii). Ao mesmo tempo, no entanto, em que se mostra surpresa com o fato de que seu livro tem sido bastante lido fora das universidades, Butler afirma que isso prova que o chamado leitor “comum” costuma ser visto como alguém incapaz de compreender um texto que apresenta um certo grau de erudição. Porém, Butler afirma que esse leitor parece ter capacidade e mesmo desejo de ler textos complicados e desafiadores, quando não há uma tentativa gratuita de torná-lo difícil. Ou seja, não parece haver problema quando a dificuldade é justificada pela necessidade de se questionar o que se considera como verdade e que é, de fato, opressivo (BUTLER, 1999, p. xviii). Essa afirmação, em última instância, se constitui em mais uma crítica aos pensadores que condenaram *Problemas de gênero*, acusando-o de inacessível e excessivamente erudito, uma vez que suas declarações sugerem que esses críticos, na verdade, consideram os leitores “comuns” menos capazes do que realmente são.

Toda essa influência, claro, alicerçou Butler ao posto de uma das pensadoras mais lidas e discutidas nos últimos anos, mas também determinou boa parte de seu trabalho. Após mais de uma década e meia de sua publicação, pode-se dizer que *Problemas de gênero* apresenta uma espécie de síntese do pensamento de Butler, que o vem desdobrando, de certa forma, nos trabalhos posteriores. Durante esse período, ela se dedicou a esclarecer e a ampliar muitas das idéias presentes no livro, bem como revisou algumas de suas formulações. Dentre as formulações revisadas, há um destaque para a teoria da performatividade, que se tornou o ponto mais polêmico e influente do livro. A autora afirmou em 1999:

Muito de meu trabalho nos anos recentes tem sido dedicado a clarear e revisar a teoria da performatividade que está esboçada em Problemas de Gênero. É difícil dizer com precisão o que a performatividade é, não apenas porque minhas próprias visões sobre o que “performatividade” poderia significar mudaram com o tempo, muito freqüentemente em resposta a críticas excelentes, mas porque tantos outros a tomaram e deram-lhe suas próprias formulações.¹⁵¹ (BUTLER, 1999, p. xiv)

Com essas afirmações, Butler mostra que sua obra se tornou uma espécie de “*work in progress*”, um todo em construção, unido em torno das idéias originais expostas em *Problemas de gênero*. Além disso, sua teoria da performatividade do gênero excedeu os limites de sua autoria, tornando-se uma formulação coletiva, sendo, ela própria, uma espécie de teoria performática. A performatividade do gênero, como concebe Butler, se presta a questionar o caráter natural de qualquer normatização em torno do gênero. Sua radicalidade está no fato de que Butler apóia sua teoria no questionamento em torno da naturalidade da heterossexualidade, resguardada, até então, mesmo pelas teorias mais inovadoras como o feminismo e os trabalhos sobre gays e lésbicas. Questionar esses discursos que naturalizam a heterossexualidade, consagrados tanto no plano acadêmico quanto no discurso comum, propagado pelos meios de comunicação e profundamente arraigados na estrutura social se mostrou, para muitos, a estratégia mais inovadora e produtiva em relação ao gênero na contemporaneidade. Como afirma Butler, a naturalização do gênero elege formas ideais não apenas para as relações, mas também para os corpos, que se tornam aceitos ou proibidos, gerando a marginalização de sujeitos que se colocam como travestis, ou transexuais, ou qualquer outro tipo de forma ou apresentação

¹⁵¹ “Much of my work in recent years has been devoted to clarifying and revising the theory of performativity that is outlined in *Gender Trouble*. It is difficult to say precisely what performativity is not only because my own views on what “performativity” might mean have changed over time, most often in response to excellent criticisms, but because so many others have taken it up and given it their own formulations.”

corporal classificada como desviante. Assim, ao se questionar a norma abre-se a possibilidade de não se poder mais falar em desvio, uma vez que este, óbvio, só pode se constituir em relação àquela. Esse tipo de questionamento está na base do que constitui a teoria queer, razão pela qual Butler é considerada, ao lado de Eve Sedgwick, uma de suas fundadoras.

4.2 – Feliz por ser estranho

A teoria queer se consolidou como um dos mais produtivos campos de discussão e teorização sobre gênero, especialmente gay e lésbico, nos últimos anos, principalmente nas academias norte-americanas e européias. Para Butler, a teoria queer, ao lado do ativismo, “adquiriu saliência política ao insistir que o ativismo anti-homofóbico pode ser exercido por qualquer um, independente de orientação sexual, e que marcadores de identidade não são pré-requisitos para a participação política”¹⁵² (BUTLER, 2004, p. 07). Essas diretrizes ampliaram muito a possibilidade de mobilização dos que militam em favor do reconhecimento das minorias sexuais, uma vez que se pode ser “queer” sem necessariamente abdicar da heterossexualidade e do corpo conformado aos padrões tradicionais consagrados como aceitáveis. O resultado é que, ao juntar gays e lésbicas àquele/as que apóiam suas reivindicações, a posição de “minoría” se torna menos visível. Além disso, o termo parece mais inclusivo, uma vez que, nos últimos anos, “gay” e “lésbica” passaram a designar tipos específicos de homossexualidade masculina e feminina, respectivamente. Um grande número de sujeitos permanecia estranho, “queer”, marginais em relação a essas duas categorias. Forçando os limites da teoria queer, mais recentemente Butler tem concentrado sua escrita em torno do tema da morfologia corporal, de como a

¹⁵² “Acquired political salience by insisting that antihomophobic activism can be engaged in by anyone, regardless of sexual orientation, and that identity markers are not prerequisites for political participation”.

forma do corpo é normatizada e, em caso de não conformidade com a norma, se torna justificativa para a exclusão do sujeito, que é condenado a uma vida insuportável ou mesmo à morte social, e até literal.

Claro que a possibilidade de exclusão social, de violência e até de morte, não ameaça apenas os sujeitos que têm uma forma corporal que desafia a norma socialmente consagrada. Essas são ameaças feitas a todos que não estão conformados aos padrões estabelecidos como apropriados socialmente quanto ao gênero e à sexualidade. Butler, e outros teóricos, escrevem repetidamente, por exemplo, sobre a política implementada pelo exército dos EUA, conhecida como “don’t ask, don’t tell”, bem como a respeito do assassinato do jovem Matthew Shepard, um universitário homossexual que foi espancado e amarrado a uma cerca de arame farpado, ainda vivo e consciente, por outros jovens, por causa de sua homossexualidade. Tanto no caso da política implementada pelo pentágono quanto no caso de violência extremada que causa a morte literal, o simples fato de uma identidade homossexual, apesar da presença de um corpo que não se mostra como “desviante”, é causa da exclusão do sujeito. A história de Matthew Shepard continua causando polêmica de outras formas, pois foi recontada em uma peça intitulada *The Laramie Project*¹⁵³, bastante popular na América do Norte. Muito encenada em colégios, frequentemente a peça enfrenta várias dificuldades impostas pelas escolas, que chegam ao extremo de proibir sua exibição. Considerando casos como esses, da política homofóbica implementada pelo pentágono e de homicídios como o que vitimou Sheppard, Butler afirma, em relação às ameaças que rondam a existência dos corpos, dos desejos, do gênero dos indivíduos que não estão em conformidade com o que se convencionou chamar de norma social, especialmente os homossexuais: “somos, como uma comunidade, sujeitos à violência, mesmo se alguns de nós individualmente não o tenham sido” (BUTLER, 2004, p.

¹⁵³ O texto se encontra reproduzido em: SHNEER; AVIV, 2006, p. 193-197.

18). Dessa forma, claro, um fato trágico como a morte de Matthew Shepard é uma violência contra toda a comunidade homossexual, uma vez que sua morte foi uma violência, em última instância, não apenas contra ele, mas contra o “desvio” que ele representava. Butler continua seus argumentos nos seguintes termos: “e isto significa que nós somos constituídos politicamente, em parte, em virtude da vulnerabilidade social de nossos corpos; nós somos constituídos como campos de desejo e de vulnerabilidade física, ao mesmo tempo publicamente visíveis e vulneráveis”¹⁵⁴ (BUTLER, 2004, p. 18). Assim, o corpo se coloca como numa posição dupla, ao mesmo tempo garantindo a vida do indivíduo e a ameaçando. Isso leva Butler a concluir que “o corpo implica mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e a carne expõem-nos ao olhar dos outros mas também ao toque e à violência”¹⁵⁵ (BUTLER, 2004, p. 21). Com isso, por meio da materialidade estreitamente normatizada do corpo, é preciso reconhecer que “na medida em que o desejo está implicado nas normas sociais, ele é determinado pela questão do poder e pelo problema de quem se qualifica como reconhecidamente humano e quem não se qualifica como tal”¹⁵⁶ (BUTLER, 2004, p. 02). De acordo com esse raciocínio, homossexuais, transexuais, hermafroditas, travestis, etc., não se qualificam como “humanos”, nem como cidadãos, pelo menos não na totalidade do que esses termos podem significar. Essa falta de reconhecimento se consolida de diversas maneiras, como a imposição de dificuldades para que transexuais, mesmo operada/os possam mudar os documentos de identidade, ou a recusa de direitos a casais do mesmo sexo. Esses dois exemplos mostram como se promove a exclusão, impondo uma forma de violência que se amplia exponencialmente,

¹⁵⁴ “And this means that we are constituted politically in part by virtue of the social vulnerability of our bodies; we are constituted as fields of desire and physical vulnerability, at once publicly assertive and vulnerable”.

¹⁵⁵ “the body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others but also to touch and to violence”.

¹⁵⁶ “To the extent that desire is implicated in social norms, it is bound up with the question of power and with the problem of who qualifies as the recognizably human and who does not”.

pois persegue os indivíduos por longos períodos ou pela vida toda, expondo-os constantemente ao confronto e ao repúdio social. As conseqüências da não conformidade aos padrões de normalização social podem ser muito mais literalmente violentas, claro, provocando internações, aprisionamentos, ataques corporais e mesmo assassinatos. Assim, a partir da idéia de que a existência do indivíduo está condicionada ao reconhecimento do outro, Butler afirma que

*Eu posso perceber que, sem reconhecimento, eu não posso viver. Mas eu posso também perceber que os termos pelos quais eu sou reconhecido tornam a vida impossível de se viver (“invivível”/unlivable). Este é o ponto de onde a crítica emerge, compreendida como uma interrogação dos termos pelos quais a vida é forçada para abrir a possibilidade de diferentes modos de vida; em outras palavras, não celebrar a diferença como tal, mas estabelecer condições mais inclusivas para abrigar e manter a vida que resiste a modelos de assimilação.*¹⁵⁷ (BUTLER, 2004, p. 04)

Assim, a forma de reconhecimento garantida aos sujeitos pode funcionar mais no sentido de apagar ou desmerecer sua existência do que de garantir o direito à vida. Ou seja, algumas formas de reconhecimento garantem a existência do sujeito, mas de uma maneira que sugere que tal sujeito deve deixar de existir, que tal existência deve ser atacada e apagada, por meio de atos de violência os mais diversos. Na citação acima, Butler aproxima a prática acadêmica, a atividade crítica, da militância, do que alguns de seus críticos consideram como realidade. Pois ela define o papel da crítica como sendo o de um agente de interferência prática, que se preocupa com a criação e ampliação das condições de vida dos sujeitos “diferentes”. Dentro dessa lógica, pensando nos vários movimentos que lidam com sujeitos que não se enquadram dentro dos padrões socialmente definidos,

¹⁵⁷ “I may feel that without some recognizability I cannot live. But I may also feel that the terms by which I am recognized make life unlivable. This is the juncture from which critique emerges, where critique is understood as an interrogation of the terms by which life is constrained in order to open up the possibility of different modes of living; in other words, not to celebrate difference as such but to establish more inclusive conditions for sheltering and maintaining life that resists models of assimilation.”

como a teoria queer, Butler afirma que sua tarefa é a de distinguir entre as normas e convenções sociais aquelas que permitem que os seres humanos vivam e aquelas que tornam a vida insuportável. Sua argumentação é de que as normas podem funcionar de maneiras diferentes para os diversos grupos sociais. Sendo assim, há a necessidade de se parar de impor para todos normas que são suportáveis para alguns, ou proibir para todos coisas que são insuportáveis para determinados grupos (BUTLER, 2004, p. 08). Assim, Butler afirma que o papel da crítica de gênero deve estar centrado na identificação e no ataque às normas que governam as relações sociais. Novamente, há a sugestão de que a crítica atua separada da vida cotidiana, uma vez que há a afirmação de que é nesse aspecto que deve se concentrar o foco. Afinal, a existência de normas que determinam o que é aceitável ou não quanto ao gênero tem efeitos que não deveriam ser admitidos, tolerados, uma vez que atentam contra o direito primário da vida. A tolerância em relação às normas, nesse caso, só pode existir na medida em que se entende que elas não podem ser aplicadas universalmente, pois esse procedimento, inevitavelmente, deixa todo um conjunto de indivíduos ou grupos de indivíduos em condição de exclusão. Como à crítica cabe o papel de confrontar essas normas, Butler empreende em seu trabalho, desde *Problemas de gênero*, um esforço para desconstruir a própria noção de gênero, em seu sentido de instância ao mesmo tempo normatizada e normatizadora. Apontando para o processo de construção de seu próprio pensamento, ela afirma que suas idéias sobre gênero têm sido refinadas ao longo do tempo (BUTLER, 1999, p. xxv). Esse refinamento da concepção de gênero esboçada em seu livro seminal ocorre principalmente em torno da noção mais influente em sua teoria, ou seja, do gênero como performance.

4.3 – Gênero como performance

Butler desenvolve sua teoria da performance de gênero a partir de uma diversidade de conceitos. A origem se encontra na teoria da performatividade de Austin, para quem a linguagem pode produzir realidades. No entanto, Butler lê as idéias de Austin associadas à interpretação feita por Derrida, que a elas acrescenta os conceitos de iterabilidade e citacionalidade. A esse amálgama – performatividade, citacionalidade, iterabilidade – se somam outras teorias, especialmente a interpelação de Althusser. De qualquer forma, a idéia de Butler sobre a performance de gênero está centrada, principalmente, no papel da linguagem.

No entanto, a idéia da performatividade do gênero começa a se formular antes da articulação desse emaranhado teórico. Ela surge do questionamento de todas as categorias envolvidas na discussão – sexo, gênero, heterossexualidade, homossexualidade – afirmando que todas são, de alguma forma, construções. Butler afirma que “as categorias do sexo verdadeiro, do gênero distinto e da sexualidade específica têm constituído o ponto de referência estável de grande parte da teoria e da política feministas” (BUTLER, 2003, p. 185). Ou seja, mesmo movimentos como o feminista que precisam questionar o caráter natural, essencial e imutável das categorias de sexo e gênero não o fazem de modo radical. Seu questionamento se efetua de uma maneira que resguarda e mantém a naturalidade e a fixidez de alguns conceitos. E exatamente esses conceitos que permanecem fixos, aceitos como naturais, como essenciais ou como normas ganham importância fundamental para o movimento feminista, uma vez que “esses construtos de identidade servem como pontos de partida epistemológicos a partir dos quais emerge a teoria e a política é formulada” (BUTLER, 2003, p. 185). Portanto, pode-se dizer que é a partir do que se mantém como natural, essencial, que o feminismo se funda, sendo construído dentro de uma lógica dupla, ao mesmo tempo negando e afirmando a existência de naturalidade, de essencialidade, nas relações sexo / gênero. Isso porque “no caso do feminismo, a política é ostensivamente

formulada para expressar os interesses, as perspectivas das “mulheres” (BUTLER, 2003, p. 185). Com isso, o feminismo pressupõe uma idéia unitária e essencialista de mulher, o que leva Butler a questionar:

Mas há uma forma política das “mulheres”, por assim dizer, que preceda e prefigure a elaboração política de seus interesses e do ponto de vista epistemológico? Como essa identidade é modelada? Tratar-se-á de uma modelagem política, que toma as próprias fronteiras e a morfologia do corpo sexuado como base, superfície ou lugar da inscrição cultural? O que circunscreve esse lugar como “o corpo feminino”? É “o corpo” ou “o corpo sexuado” a base sólida sobre a qual operam o gênero e os sistemas da sexualidade compulsória? Ou será que “o corpo” em si é modelado por forças políticas com interesses estratégicos em mantê-lo limitado e constituído pelos marcadores sexuais? (BUTLER, 2003, p. 185)

Nesse ponto, Butler atinge o cerne da questão, batendo contra a última fronteira na discussão a respeito do gênero. Ela começa a questionar até que ponto o próprio corpo, apesar de sua materialidade inegável, não é também constituído por processos sociais que o significam e, portanto, o determinam, o constroem. Esse questionamento atinge a base da constituição da teoria e da política feministas, uma vez que estas se baseavam na existência inquestionável de uma entidade política a que se chamava mulher. Tal entidade política era assegurada pela fixidez de uma definição sólida e inquestionável porque se assentava sobre a realidade inegável do corpo. Ora, a forma corporal, ou antes a forma de um corpo sexuado, que traz em si, ostensivamente, caracteres sexuais que dividem os seres humanos em dois grupos, parecia, até então, estar fora do alcance de qualquer questionamento. Portanto, qualquer argumentação que se propusesse a atacar a hierarquização social baseada no gênero teria que se conformar com o limite da morfologia corporal. Era, assim, impossível alegar igualdade entre homens e mulheres, uma vez que a existência da diferença é óbvia. O grande trunfo de Butler no desenvolvimento de *Problemas de gênero* foi ignorar, não reconhecer essa alegada obviedade. Para ela, se o corpo é percebido

como sendo fixo e o gênero pode ser entendido como construção, a mesma lógica pode ser invertida, resultando em que tanto o sexo quanto o gênero devem ser vistos como construções.

Essa postura de Butler demorou a ser compreendida e aceita por muitos críticos, que lhe lançaram ataques apaixonados, como já comentado neste trabalho. Tais críticas se centravam na visão questionadora do corpo enquanto entidade natural, pré-significada, essencial. São fruto de um entendimento equivocado acerca das idéias de Butler. Esses críticos leram *Problemas de gênero* como sendo uma negação do corpo. Neste caso, o livro seria a negação de algo impossível de se negar, uma vez que o corpo é um fato, uma realidade com existência material, visível, palpável, com efeitos práticos constantes: respiração, fome, dor, excrementos, suor, etc. Ou seja, o corpo é uma realidade que se reafirma constantemente. Essa forma de leitura efetuada por alguns críticos levou Butler a escrever o livro *Bodies That Matter*, a fim de esclarecer suas idéias a respeito da situação e do significado do corpo em sua teoria. Segundo ela, já no prefácio, o livro surge da constante interpelação, após o lançamento de *Problemas de gênero*: “Como fica a materialidade do corpo, Judy?”¹⁵⁸ (BUTLER, 1993, p. ix).

A resposta de Butler para a pergunta acima é bastante complexa e inovadora em relação às teorias anteriores. Para ela, o corpo não pode ser negado, enquanto fato material. No entanto, ele não se restringe a essa materialidade, uma vez que apresenta significados e implicações que são sociais e obedecem a toda uma cadeia de interesses, posturas, conceitos, obrigações, que é construída culturalmente. Segundo Butler, a distinção entre sexo e gênero vem sofrendo críticas por considerar o natural como o que é anterior à inteligibilidade, necessitando da marca social para adquirir valor. No entanto, essas críticas se esquecem de que

¹⁵⁸ “What about the materiality of the body, Judy?”

a natureza tem uma história, que não é meramente social, mas, também, de que o sexo está posicionado ambigüamente em relação àquele conceito e à sua história. O conceito de “sexo” é, ele próprio, um terreno problemático, formado por meio de uma série de disputas sobre o que deveria ser um critério decisivo para se distinguir entre os dois sexos; o conceito de sexo tem uma história que é sobrescrita pela imagem do lugar ou superfície da inscrição¹⁵⁹ (BUTLER, 1993, p. 05).

Dessa forma, o sexo se coloca como mais estreitamente dependente da inscrição social, ou seja, se coloca como uma construção. Embora haja uma materialidade que é inquestionável, esta se insere em um mundo que é social, e que impõe suas regras a todas as coisas nele inseridas. É nesse espaço que a performance atua. Afinal, a significação social do corpo, bem como do sexo e do gênero, ocorre por uma série de práticas que são encenadas, além de determinações, de normas que são impostas. E principalmente, tanto o corpo quanto o sexo e o gênero são circunscritos socialmente por meio do discurso em relação a eles. Esses discursos funcionam como criadores de realidades, na linha austiniana, uma vez que estabelecem limites e significações que, apesar de serem mero uso lingüístico, se tornam fato com valor de realidade, com implicações no corpo material. Butler, no entanto, ao afirmar o caráter de construção do próprio corpo, adverte que “a sexualidade não pode ser feita ou desfeita sumariamente, e seria um equívoco associar “construtivismo” com “a liberdade de um sujeito para formar sua sexualidade como ele ou ela deseja”¹⁶⁰ (BUTLER, 1993, p. 94). Assim, reconhecer que o corpo, o sexo e o gênero são construções não implica em que essas construções sejam livres ou estejam inteiramente disponíveis aos desejos de cada indivíduo. Dizer isso seria ridicularizar toda a teoria

¹⁵⁹ “nature has a history, and not merely a social one, but, also, that sex is positioned ambiguously in relation to that concept and its history. The concept of “sex” is itself troubled terrain, formed through a series of contestations over what ought to be decisive criterion for distinguishing between the two sexes; the concept of sex has a history that is covered over by the figure of the site or surface of inscription.”

¹⁶⁰ “sexuality cannot be summarily made or unmade, and it would be a mistake to associate “constructivism” with “the freedom of a subject to form her/his sexuality as s/he pleases”.

anterior que se debruça exatamente sobre a forma como as construções sociais se tornam impositivas e limitadoras da liberdade de arbítrio individual. Ao contrário, Butler chama a atenção para o fato de que se trata de uma construção que pode pouco mais do que se conformar aos limites estreitos da normatização e do controle sociais. Vale lembrar ainda que a coerção social se constitui pela via dupla da imposição de alguns padrões e proibição de outros, como a homossexualidade.

Esse fato da constituição corporal por meio de procedimentos performativos, uma vez que toda a sua naturalidade torna-se imbricada com o caráter construtivista da atuação – e mesmo coerção - social exercida sobre ele leva Butler a concluir que “o fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade” (BUTLER, 2003, p. 194). Assim, a existência apenas material do corpo, reclamada pela leitura que alguns críticos fizeram de *Problemas de Gênero*, resulta apenas em uma massa biológica que não é capaz de se constituir ontologicamente, pois para tanto necessita inserir-se socialmente. Como dito anteriormente, o preço de tal inserção é a existência limitada pelo conjunto de normas, de obrigações, de determinações, de conceitos forjados histórica e culturalmente. O corpo só pode ganhar status ontológico caso se coloque como superfície que suporte a inscrição social, com todos os efeitos que tal procedimento acarreta.

Todo esse processo de inscrição social sobre os corpos obedece a critérios com objetivo político claro: defender a heterossexualidade reprodutora. Assim, “os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora” (BUTLER, 2003, p. 195). Portanto, em conformidade com os avanços que o pensamento anterior a *Problemas de gênero* já havia conseguido, Butler sustenta o caráter manipulador da construção social

consagradora da heterossexualidade obrigatória em nome da reprodução. Trata-se de uma construção que se apresenta como verdade absoluta porque cria a ilusão de um núcleo interno, equivalente a uma essência determinada pela própria natureza, marcada por meio dos caracteres corporais, portanto inquestionável e inegável, que determinaria o gênero “a priori”. Claro, esse procedimento tenta equacionar gênero com sexo, sustentando uma relação de dependência e de contigüidade entre eles. Esse procedimento de “vestir” a inscrição social dos corpos com uma roupagem de essência natural visa a esconder as verdadeiras motivações de tal prática, pois “o deslocamento da origem política e discursiva da identidade de gênero para um “núcleo” psicológico impede a análise da constituição política do sujeito marcado pelo gênero e as noções fabricadas sobre a interioridade inefável de seu sexo ou sua verdadeira identidade” (BUTLER, 2003, p. 195). A inscrição social sobre o corpo procede, assim, de maneira a esconder-se a si própria, mostrando-se como algo natural, pré-determinado, o que visa a inviabilizar a ação política de se questionar sua existência e suas formas de atuação. Tal procedimento performático, de uma prática que se constitui por meio do seu próprio ocultamento, assumindo formas diversas e utilizando o discurso como força motora, é o que se revela na teoria de Butler.

A revelação do procedimento performático descrito acima, conforme elucidado por Butler, libera os corpos para assumirem significados, adotarem práticas e se filiarem a gêneros a eles vetados pela aparência de natureza utilizada pela coerção social. Resulta daí que “se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (BUTLER, 2003, p. 195). Essa constatação desmonta o caráter de verdade garantido pela suposta existência de uma essência corporal constitutiva do gênero. A partir de tal constatação, as determinações

sociais revelam sua verdadeira face, ou seja, de atos de violência exercidos sobre os corpos dos sujeitos, valendo-se de diversos procedimentos, especialmente a prática discursiva.

Seguindo o pensamento austiniano, segundo o qual a linguagem pode produzir realidade, o gênero, constituído por meio de práticas discursivas, se torna um fato social. Porém a equação, quando se constata esse processo, é modificada, pois o fato é garantido não por uma essência determinada pela natureza, mas por meio da construção coercitiva social. Na teoria austiniana, a linguagem gera realidade que pode perdurar por longos períodos – às vezes por toda a vida – ou ter efeitos perenes. No entanto, o ato lingüístico gerador da realidade ocorre uma vez. Tomando o exemplo do casamento utilizado pelo próprio teórico, nota-se que o ato cerimonial, baseado no discurso, ocorre uma única vez, apesar de gerar conseqüências duradouras. No caso do gênero, sua constituição ocorre por meio de uma performance constante: em quase todas as situações de inserção social há a reiteração das normas que o governam.

Butler toma de empréstimo a teoria da interpelação de Althusser e a utiliza para demonstrar como, desde o nascimento, o gênero, a sexualidade começam a ser impostos. De acordo com Butler, quando o médico toma a criança recém-nascida e anuncia – “é uma menina” -, já cria uma performance, que se somará a todo um conjunto de outros atos performativos que ocorrerão por toda a vida, normatizando o corpo, a sexualidade, o gênero do indivíduo. Afinal, o anúncio do médico antecipa a maneira como a criança será tratada e educada. A partir daí, provavelmente ela será envolta em roupas cor-de-rosa, terá vedado o ato de brincar com carrinhos, e assim por diante. Desde esse momento, haverá constantes atos de coerção e normatização do gênero, como os já citados neste trabalho.

A partir dessas características, Butler esclarece, em *Bodies That Matter*, como deve ser entendida sua noção de performatividade. Para ela, “a performatividade deve ser entendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, em vez disso, como a prática

reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia”¹⁶¹ (BUTLER, 1993, p. 02). Portanto, a partir das características de iterabilidade e citacionalidade, a performatividade ocorre como um ato social, coletivo, que não pertence ao indivíduo nem é escolhido por ele, que é coagido a aceitar a realidade produzida pelo discurso, citando e, por meio da citação, reiterando o conjunto de normas definidos socialmente. Butler prossegue, afirmando que “as normas regulatórias do “sexo” atuam de uma maneira performativa para constituir a materialidade de corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual no serviço da consolidação do imperativo heterossexual”¹⁶² (BUTLER, 1993, p. 02). Assim, toda a operação performativa de constituição do gênero, com sua prática discursiva de citação e reiteração dos padrões a serem obedecidos, tem o objetivo político de garantir a supremacia e a exclusividade heterossexual, mantendo o domínio do patriarcado.

A performance de gênero, como pensada por Butler, não se constitui exclusivamente por meio de práticas discursivas. A constatação de que o gênero é construído leva à percepção de que, como algo “falso” – opondo-se à pretensa verdade ontológica de uma essência criada pela natureza – ele é encenado, de maneira teatral. Assim, no prefácio de 1999 de *Problemas de gênero*, Butler diz que

*minha teoria às vezes se divide entre compreender a performatividade como lingüística e olhá-la como teatral. Cheguei à conclusão de que os dois estão invariavelmente relacionados, quiasmicamente, e que uma reconsideração do ato do discurso como uma instância de poder invariavelmente chama a atenção para suas dimensões teatral e lingüística*¹⁶³ (BUTLER, 1999, p. xxv).

¹⁶¹ “performativity must be understood not as a singular or deliberate ‘act’, but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names.”

¹⁶² “the regulatory norms of “sex” work in a performative fashion to constitute the materiality of bodies and, more specifically, to materialize the body’s sex, to materialize sexual difference in the service of the consolidation of the heterosexual imperative.”

¹⁶³ “my theory sometimes waffles between understanding performativity as linguistic and casting it as theatrical. I have come to think that the two are invariably related, chiasmically so, and that a reconsideration of the speech act as an instance of power invariably draws attention to both its theatrical and linguistic dimensions.”

Há, portanto, o reconhecimento de que o ato de fala de Austin possui a dupla dimensão lingüística e teatral. Todos os rituais citados pelo lingüista como exemplares da performatividade da linguagem podem ser vistos, enquanto rituais, como encenações teatrais, uma vez que são ritualizados e obedecem a um script relativamente fixo. Não se consuma um casamento, ou seja, não é possível a concretização do poder da linguagem de criar realidades, caso a cerimônia, conforme determinada pelo script, não seja completa. Austin afirma em seu livro a necessidade da existência de determinadas condições para que a performance se efetue. Em suas palavras, para que seja “feliz”. Entre essas condições está o respeito ao cerimonial, que se soma a uma cadeia de outros rituais. Afinal, em um casamento católico, por exemplo, para que o padre tenha a autoridade de proclamar a realização do que o discurso afirma, é necessário que ele próprio tenha sido submetido a outro ritual, aquele que o proclamou como sacerdote. Somados os rituais, a vida do indivíduo, no que tange a sua inserção social, se mostra como um grande teatro, pois há um sem número de rituais que se repetem e se somam, legitimando e garantindo, pelo acúmulo, a inscrição social em seu corpo.

A partir da exposição acima, pode-se dizer que os livros *The Passion of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* são exemplares da aplicação da performance de gênero. A leitura se fará considerando a afirmação de Butler, já descrita neste trabalho, de que o conceito já não lhe pertence, tendo sido acrescido de contribuições as mais diversas. Convém lembrar ainda que *Problemas de gênero* se constitui na principal contribuição para o pensamento sobre o gênero desde a última década do século XX, certamente por sua postura radicalmente desconstrutora. No entanto, Butler adverte: “eu quero sugerir, contudo, que a visão normativa positiva deste texto, tal como é, não toma e nem pode tomar a forma de uma prescrição: ‘subverta o gênero da forma como digo, e a

vida será boa”¹⁶⁴ (BUTLER, 1999, p. xxi). Afinal, parece claro que entender alguns dos mecanismos pelos quais a coerção social em relação ao gênero funcionam, desnudando sua estrutura, não é suficiente para resolver os problemas historicamente cristalizados desta relação. A teoria serve como alicerce para a prática política, que consegue resultados louváveis, mas ainda insuficientes para que se possa declarar que, nas palavras de Butler, a vida seja boa.

4.4 - Trajetos performativos: Eve/lyn e Constan/ce/tine

O livro de Carter apresenta uma visão clara do caráter construtivista e performativo do gênero. O corpo de Evelyn é usado como um suporte no qual se inscreve o script formal do gênero feminino. Esse script formal, morfológico, anatômico é complementado por um outro, social, que é o treino psicológico, a etapa da cirurgia que visava a treinar a nova mulher surgida do bisturi da Mãe. Há ainda, Tristessa e Zero, duas personagens que exemplificam bem o caráter lingüístico e o teatral da construção performativa do gênero. O livro de MacDonald discute a questão de duas maneiras principais: primeiro por meio da viagem de auto-descoberta de Constance, que revela o quão arbitrária e violenta é a estrutura social do gênero; depois, comicamente, por meio da deliberada troca de sexos efetuada por Romeu e por Julieta.

Como se sabe, *The Passion of New Eve* se inicia com Evelyn, ainda homem, narrando sua última noite em Londres, quando levava uma garota a um cinema para assistir um filme de Tristessa, sua musa. Em seguida, ele se muda para Nova York, onde encontra Leilah, a negra com quem vive um intenso romance sexual. Como Leilah engravida e seu interesse por ela já está no fim, uma vez que o envolvimento se deu exclusivamente por razões

¹⁶⁴ “I want to suggest, however, that the positive normative vision of this text, such as it is, does not and cannot take the form of a prescription: ‘subvert gender in the way that I say, and life will be good’.”

sexuais, ou como uma espécie de conquista predatória, Evelyn a força a se submeter a um aborto em uma clínica clandestina, o que causa complicações médicas, resultando na esterilidade da dançarina. Nesse momento, Evelyn compra um carro e foge para o deserto, abandonando Leilah no hospital, à própria sorte.

Toda essa parte, descrita com alguma minúcia, constrói uma visão a respeito do masculino, de como o homem enxerga a mulher, de como procede, de como se deixa guiar por impulsos instintivos, basicamente determinados pelo prazer sexual. A conduta masculina, assim, é irresponsável e egocêntrica, pois Evelyn está o tempo todo preocupado apenas com seu próprio prazer. Ele declara que sequer se lembrava do nome da garota com quem estivera no cinema na última noite em Londres. Da mesma forma, o texto narra que, naquele momento, sua atenção estava toda voltada para Tristessa e para o que aquela musa do cinema sempre significara para ele. Depois, quando se depara com Leilah, é como presa que ele a enxerga. Ele a vê como uma mulher selvagem, misteriosa, que exala o cheiro do sexo. Era assim que ele a queria e como ele a visulizava. Ele afirma: “Leilah, o presente da noite para mim, o presente da cidade”¹⁶⁵ (CARTER, 1992, p. 25). Após se faltar de sexo com ela, ele simplesmente a abandona, pouco interessado no fato de que ela estava em um hospital, estéril e correndo risco de morrer, por causa do aborto que ele a mandara fazer. Evelyn simplesmente foge, preocupado apenas com seu próprio bem-estar. Ele afirma, sobre o seu desinteresse por ela: “Mas logo eu fiquei entediado com ela. Eu tive o suficiente dela, depois mais do que o suficiente. Ela se tornou apenas uma irritação da carne, uma coceira que devia ser esfregada; uma resposta, não um prazer. A náusea seguia seu curso e eu fiquei apenas com o hábito de sua sensualidade, um vício do qual eu estava

¹⁶⁵ “Leilah, the night’s gift to me, the city’s gift.”

meio envergonhado”¹⁶⁶ (CARTER, 1992, p. 31). A esta fala se soma a seguinte declaração: “Tão logo eu soube que ela estava carregando meu filho, todo o desejo que restava por ela desapareceu. Ela se tornou apenas um embaraço para mim. Ela se tornou uma inconveniência chocante para mim”¹⁶⁷ (CARTER, 1992, p. 32). Nessas falas, nota-se que Leilah não significava nada mais do que um objeto que pudesse mediar o prazer sexual de Evelyn. Sua descrição se restringe à carne, ao corpo, demonstrando que não havia nele nenhum sentimento pela garota. A possibilidade da paternidade coloca um ponto final no seu desejo, marcando a passagem de Leilah do lugar de musa sexual para o de mulher/mãe/esposa. Esta imagem do masculino é espelhada, depois, na figura de Zero, uma versão exacerbada de Evelyn. As faces do gênero que sobressaem em Leilah se alteram, de musa para mãe, e a gravidez transforma seu corpo num objeto indesejado.

Quando é capturado no deserto Evelyn é transportado para Beulah, um local onde a simbologia do gênero é invertida. Logo na entrada, ele observa um monumento, representando um enorme falo, em estado de ereção, cortado ao meio. Uma imagem iconográfica que significa por si só: em Beulah, o masculino não exerce nenhum poder e deve ser erradicado. Logo em seguida, Evelyn ouve através do sistema de alto-falantes: “A menos que um homem morra e nasça de novo ele não poderá entrar no reino do céu”¹⁶⁸ (CARTER, 1992, p. 51). A frase bíblica, em Beulah, é ressignificada, ganhando um grotesco sentido literal. A morte, ali, se constitui não no fim da vida biológica, mas no fim do corpo masculino, que dá lugar ao feminino.

A partir deste ponto, a narrativa se concentra na construção da mulher, por causa da mudança corporal que será efetuada em Evelyn. Diante da perplexidade e do medo de

¹⁶⁶ “But soon I grew bored with her. I had enough of her, then more than enough. She became only an irritation of the flesh, an itch that must be scratched; a response, not a pleasure. The sickness ran its course and I was left only with the habit of her sensuality, an addiction of which I was half ashamed.”

¹⁶⁷ “As soon as I knew she was carrying my child, any remaining desire for her vanished. She became only an embarrassment to me. She became a shocking inconvenience to me.”

¹⁶⁸ “Except a man die and be born again he may not enter the kingdom of heaven.”

Evelyn, a matriarca expõe algumas vantagens da transformação que estava prestes a acontecer. Ela diz: “Pense nas pradarias sem fim que eu irei esculpir dentro de você, Evelyn. Elas serão como vastas extensões do paraíso, os prados da eternidade”¹⁶⁹ (CARTER, 1992, p. 67). Nesse caso, o corpo feminino é representado de maneira mitificada, como extensão do paraíso. A descrição feita pela matriarca se assemelha muito com a construção feita no conto “Peter and the Wolf”, em que a genitália feminina é equacionada com a idéia de eternidade. Na fala da Mãe, a figura adquire uma conotação semelhante, uma vez que as campinas referidas são adjetivadas como infinitas e como extensão do paraíso que, na mitologia popular, remete também à idéia de alguma coisa que supera o plano espacial. Apesar disso, Evelyn não se convence, e afirma, após a conclusão da cirurgia: “A cirurgia plástica que me transformou em meu próprio diminutivo, Eve, a forma diminuída de Evelyn...”¹⁷⁰ (CARTER, 1992, p. 71). A idéia expressa nesta frase contrasta, frontalmente, com a noção que a matriarca tem da femininidade. Evelyn entende a cirurgia como uma perda, refletindo o pensamento patriarcal da castração.

Chega-se, então, novamente ao ponto em que Eve é capturada e integrada ao harém de Zero. O tirano se auto-proclamava poeta, mas perdera o gosto pelas palavras, passando a odiá-las. A partir de então, apenas uiva e dança, em rituais exóticos no meio do deserto. De acordo com Eve, Zero “tinha quase abandonado a verbalização como meio de comunicação e usava o discurso humano cotidiano apenas em circunstâncias de absoluta necessidade, preferindo para a maior parte uma locução bestial de grunhidos e latidos”¹⁷¹ (CARTER, 1992, p. 85). O fato de que Zero abdica da linguagem verbal se junta à proibição que ele impõe a suas mulheres de utilizarem a mesma forma de comunicação.

¹⁶⁹ “Think of the endless prairies I’m going to carve inside you, little Evelyn. They’re going to be like the vast acreage of heaven, the meadows of eternity”.

¹⁷⁰ “The plastic surgery that turned me into my own diminutive, Eve, the shortened form of Evelyn...”

¹⁷¹ “He had almost abandoned verbalisation as a means of communication and used everyday human speech only in circumstances of absolute necessity, preferring for the most part a bestial locution of grunts and barks.”

Refletindo pressupostos da teoria lingüística, o veto ao uso da linguagem verbal rebaixa os indivíduos a uma condição animalesca. A proibição da fala se soma a outras atrocidades, como a extração dos dentes e o corte dos cabelos, completando a idéia que o tirano tinha das mulheres. Como já mencionado, para ele as mulheres ocupavam uma posição animalesca inferior, abaixo daquela ocupada por seus cachorros, por exemplo. Logo que encontra Eve, Zero a estupra, consumando a idéia da posse masculina, efetuada pelo ato sexual, marcando a mulher como objeto para seu uso e gozo pessoais.

A cirurgia que muda o corpo de Evelyn necessita da complementação de uma terapia psicológica, que visava a criar nele/a uma psiquê feminina. Em Beulah o gênero é construído por meio da imitação, do aprendizado. Trata-se, portanto, de um treinamento para atender às exigências sociais. Como Eve foge de Beulah antes que a terapia esteja completa, as mulheres de Zero tornam-se um modelo para ela. Como estava em fase de aprendizado, era constantemente atormentada pelo medo de não se comportar como era esperado de uma mulher. Ela conta:

quando eu estava em casa entre as garotas, me mantinha tão silenciosa quanto eu podia e tentava imitar a maneira como elas se moviam e falavam, pois eu sabia que, em Beulah, eu freqüentemente fazia um gesto com as minhas mãos que estava fora do caráter de Eve ou exclamava com uma inflexão sutilmente masculina que as fazia levantar as sobrancelhas¹⁷² (CARTER, 1992, pp. 100-101).

Assim, o depoimento de Eve mostra como a noção contida no livro, que reinava em Beulah e na cabeça da nova mulher de Zero, era de que o gênero não passava do cumprimento de um script socialmente determinado. Trata-se de um aprendizado, de um treinamento, nos moldes da performance de Butler. O caráter performático do treinamento

¹⁷² “When I was at home among the girls, I kept as silent as I could and tried to imitate the way they moved and the way they spoke for I knew that, in spite of Sophia’s training in Beulah, I would often make a gesture with my hands that was out of Eve’s character or exclaim with a subtly male inflection that made them raise their eyebrows.”

de Eve fica ainda mais claro quando ela afirma: “embora eu fosse uma mulher, agora eu estava também passando por uma mulher, mas, então, muitas mulheres de nascimento passam suas vidas inteiras simplesmente com tais imitações”¹⁷³ (CARTER, 1992, p. 101). Portanto, estendendo sua experiência para outras mulheres, Eve constata que o feminino – o gênero - é composto por camadas: é preciso ser mulher no sentido biológico, e é preciso passar-se por mulher, ou seja, encenar o papel feminino, como se fosse um teatro. O gênero, deste ponto de vista, é performático não apenas porque se forma a partir das construções sociais, mas também porque exige a atuação do indivíduo, que precisa agir de acordo com um roteiro pré-estabelecido e imposto, e não em função – necessariamente - do seu sexo biológico.

Como se sabe, o encontro de Eve com Tristessa, quando Zero invade o palácio de vidros e espelhos onde ela residia, apresenta inúmeros elementos performáticos. A descoberta do sexo de Tristessa – masculino – revela não apenas o caráter de construção do gênero, mas também a radical separação entre as duas categorias. Tristessa encenara o gênero feminino por toda a vida, sendo considerada um modelo perfeito de mulher. A perfeição, nesse caso, é atribuída, por Eve, ao fato de ela ser um homem. Portanto, é pela noção masculina a respeito da femininidade que se pode chegar à perfeição da mulher. Neste caso, as duas identidades de Tristessa, como discutido a respeito de Eve um pouco antes, se opõem. Ela encena uma identidade que é diferente daquela denunciada pela forma corporal. Não é à toa que o travestismo é considerado por Butler como uma forma performática de subversão da normatividade impositiva do gênero. Na cena do casamento entre Eve e Tristessa, além de toda a encenação teatral e do complexo jogo de gênero, em que Evelyn que se apresenta como Eve é obrigado a voltar ao papel masculino, e Tristessa que tem um corpo masculino e se apresenta como mulher é obrigada a assumir o papel

¹⁷³ “Although I was a woman, I was now also passing for a woman, but, then, many women born spend their whole lives in just such imitations.”

feminino, há uma rendição ao modelo de performance lingüística de Austin. Zero se coloca como ministro da cerimônia e, para tanto, “ele fez uma exceção à sua regra de não-linguagem para me perguntar se eu aceitava a mulher em matrimônio”¹⁷⁴ (CARTER, 1992, p. 135). A cerimônia seguiu seu curso, incluindo a colocação das alianças, com Zero proclamando Eve e Tristessa como marido e mulher. Em tese, ocorreria, neste caso, o que prescreve a teoria austiniana. Porém, claro, tudo não passa de uma falsa cerimônia, e portanto não há condições para que a performance seja feliz. Afinal, as condições preconizadas por Austin não estão presentes, uma vez que Zero não é investido de autoridade que lhe permita realizar casamentos. Além disso, o casal em questão não cumpre nenhum requisito social para serem declarados como marido e mulher, incluindo o fato de que não se dispuseram a tanto de maneira voluntária. No mais, a própria narrativa mostra que as conseqüências advindas daquela cerimônia grotesca não são, em nada, aquelas esperadas de um matrimônio. Zero estupra Tristessa e a pendura no teto, esperando sadisticamente o momento de matá-la.

Finalmente, é preciso considerar que, no final, é oferecida a Eve a alternativa de reversão da cirurgia. Assim, Carter parece sugerir que o corpo, o sexo, o gênero podem ser inscritos e reinscritos, passados a limpo, modificados ao infinito. Uma possibilidade, no plano prático, de que os gêneros podem ser vivenciados performativamente, numa liberdade quase absoluta. Porém, claro, como fica evidente no curso da narrativa, essa liberdade não passa de uma possibilidade, uma vez que o roteiro a ser seguido é definido arbitrariamente e imposto aos indivíduos, que não podem optar por recusá-lo, sob pena de serem condenados à abjeção e ao apagamento sociais. Desde o início, com a construção da masculinidade em Evelyn, até a cirurgia e o aprendizado da condição feminina, fica claro que o corpo é um espaço natural, biológico, que depende, para sua existência prática, da

¹⁷⁴ “He made an exception to his rule of non-language to demand of me if I took the woman in matrimony.”

inscrição social. A forma, porém, como tal inscrição se impõe, não é outra coisa além de violenta, sádica, e repressora.

Em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, a imposição das normas sociais do gênero se revela a partir de um local bem mais sofisticado: o universo acadêmico. Sintomático, uma vez que é nesse espaço que ocorrem os embates teóricos que criaram as noções de separação entre sexo e gênero, bem como as teorias a respeito da supremacia patriarcal. Constance se encontra perdida na teia da hierarquização do gênero exatamente na universidade que leva o nome de Queen's, ou seja, universidade da rainha, a soberana, e também termo utilizado, popularmente, para designar homossexuais. Ali, ela se submete aos caprichos do professor Claude Night, servindo como produtora de trabalhos que alicerçam a carreira acadêmica dele. Sem nenhum reconhecimento, resigna-se ao posto subalterno com esperança de conquistá-lo, pois acredita estar apaixonada por ele.

Em sua tese de doutorado, Constance se debruça sobre Desdemona e Julieta, que têm seus destinos decididos à sua revelia, pois são mulheres em um mundo dominado pelos homens. Seus destinos trágicos ocorrem de uma maneira que não lhes permite reação, especialmente no caso de Desdemona, que morre em decorrência de uma intriga, acusada de um ato que não cometeu, assassinada em favor da honra do marido. Nesse caso, a honra de Desdemona não é levada em conta.

Quando se apresenta a Desdemona, Constance diz: “sou uma acadêmica. Eu venho da Queen's”¹⁷⁵ (MACDONALD, 1998, p. 27). A essa apresentação Desdemona responde, se referindo a Constance como “rainha de Academe”¹⁷⁶ (MACDONALD, 1998, p. 28). Esse diálogo faz com que Desdemona entenda ser Constance a rainha de um reino de Amazonas. O diálogo, portanto, gera uma realidade que perdurará por toda a parte em que Constance convive com Desdemona. Ela passa a ser vista e respeitada por Desdemona e

¹⁷⁵ “I’m an academic. I come from Queen’s.”

¹⁷⁶ “Queen of Academe”

por Otelo como uma guerreira, como uma mulher que chefia um reino de mulheres, “uma raça de amazonas que não toleram homens”¹⁷⁷ (MACDONALD, 1998, p. 29). Constance revela qual é sua missão naquele mundo teatral: “eu tenho que descobrir minha verdadeira identidade”¹⁷⁸ (MACDONALD, 1998, p. 30), ou seja, sua identidade enquanto mulher. Nesse processo de busca identitária, que na peça é idealizada ao ponto de poder-se buscar alguma coisa única e verdadeira, quase essencialista, é interessante notar a afirmação de algumas noções relacionadas ao feminino, como o medo de ratos. Desdemona afirma que a primeira parte da busca de Constance já está resolvida: “você é uma amazona”¹⁷⁹ (MACDONALD, 1998, p. 31). Nesta afirmação, a esposa de Otelo atribui à estrangeira uma identidade repleta de significados que são estranhos ao comportamento de Constance na universidade, bem como ao estereótipo relacionado à definição social da mulher: uma amazona é corajosa, guerreira, independente, auto-suficiente em relação aos homens.

Como Constance sabe que Desdemona vive em um mundo teatral, ela acaba misturando elementos da vida real com a consciência de que está em uma peça. Ela se refere a uma batalha para a qual Desdemona a convida, nos seguintes termos: “Eles não podem usar sangue de verdade, podem?”¹⁸⁰ (MACDONALD, 1998, p. 32). Em seguida ela completa: “Oh Constance, não fique apavorada, é só uma peça, e Desdemona cuidará de você” (MACDONALD, 1998, p. 32-33)¹⁸¹. Esta consciência de que se trata de uma peça, no entanto, não a impede de aprender com os acontecimentos, antes, aguça a faceta de ficção que rege as relações de gênero. Como a peça discute abertamente este tema, pode-se sugerir que a consciência, neste caso, se refere ao aspecto teatral da construção do gênero.

¹⁷⁷ “... a race of Amazons who brook no men.”

¹⁷⁸ “I must find out my true identity.”

¹⁷⁹ “thou art an Amazon.”

¹⁸⁰ “They can’t use real blood, can they?”

¹⁸¹ “Oh Constance, don’t be scared, it’s just a play, and Desdemona will look after you.”

A convivência com Desdemona revela uma heroína corajosa e independente, capaz de pegar em armas para defender os interesses seus e do reino fictício em que vive. Constance chega a afirmar: “Eu queria ser mais como Desdemona”¹⁸² (MACDONALD, 1998, p. 45). Neste momento, define-se o desejo de Constance a respeito de si mesma, o que pode ser entendido como uma nova consciência da acadêmica em relação às possibilidades de subjetividade feminina. Com essa descoberta, ela conclui: “as pessoas sempre me fizeram de boba sem eu nem perceber”¹⁸³ (MACDONALD, 1998, p. 45). Este é o princípio da mudança de consciência, que fará com que a heroína de MacDonald repense sua própria posição, notando a forma como as mulheres são exploradas em um mundo de domínio masculino. Assim, ela imagina o que uma mulher corajosa e independente como Desdemona faria em relação ao professor Night, imaginado que a heroína de Shakespeare “inundaria toda a Queen’s com sangue, e arrancaria os dedos de Claude Night de suas mãos criminosas. Ela os embalaria em uma caixa de chocolates e os presentearia a Ramona”¹⁸⁴ (MACDONALD, 1998, p. 46). Este é o primeiro momento em que Constance passa da submissão ao professor a um estado de raiva incontida. Suas declarações são violentas e sádicas, refletindo o excesso de emotividade até então contido. No entanto, ela admite: “eu o ajudei a me usar”¹⁸⁵ (MACDONALD, 1998, p. 46). E conclui afirmando sua vontade de se vingar. Nesse momento, Desdemona entra lutando com Iago. Constance o ataca, como se estivesse descontando nele a raiva que sentia por Claude Night. Ela tenta atacá-lo com uma espada, mas Desdemona a impede e afirma que estavam lutando por esporte.

¹⁸² “I wish I were more like Desdemona.”

¹⁸³ “People’ve always made a fool of me without my even knowing.”

¹⁸⁴ “Would drown all Queen’s with blood, and cleave Claude Night’s two typing fingers from his guilty hands. She’d wrap them in a box of choc’lates and present them to Ramona.”

¹⁸⁵ “I helped him use me”

Toda essa parte do encontro inicial com Desdemona serve para estabelecer um contraste entre a mulher medrosa e submissa que Constance sempre fora e o modelo de coragem e independência que ela aprende a admirar na heroína shakespereana. Sua visão a respeito da posição da mulher muda radicalmente. Nesse momento, de acordo com a teoria discutida no capítulo II, Constance consegue reagir ao padrão de opressão a que servia. Nesse caso, torna-se um exemplo do que argumenta Butler, ao situar o padrão no contexto social. Note-se que Constance percebe sua situação quando se afasta do meio em que vive. De fora, ainda que metaforicamente, é que ela é capaz de se ver sem as nuvens criadas pelo processo social de naturalização do padrão opressor. Em seguida, Constance é levada a Verona, onde se depara com situações ainda mais exemplares da teoria da performance de gênero.

Conforme já dito aqui, Constance entra na trama de Verona exatamente no momento em que Mercutio e Tybalt lutam. Sua interferência tem o papel de evitar o final trágico. Nesta cena, Romeu interpela Constance, dizendo: “Fala, garoto... fala garoto”¹⁸⁶ (MACDONALD, 1998, p. 50). Esta interpelação fará com que a garota seja vista como garoto por todo o tempo em que fica em Verona, até o momento em que, no final, ela se revela para Julieta. O fato é que ela própria toma a fala de Romeu como realidade para aquele momento, mantendo a idéia de que era homem. Desta forma, a fala de Romeu pode ser associada tanto à performance lingüística de Austin quanto à própria interpelação de Althusser. Afinal, chamar Constance de garoto, foi suficiente para estabelecer toda uma cadeia de significados em torno dela. A forma como todas as outras personagens se relacionam com ela passa a ser determinada pelo gênero presumido pela palavra garoto. Um pouco à frente, Romeu se refere a ela como “Bravo grego!”¹⁸⁷ (MACDONALD, 1998, p. 51). Novamente, a interpelação de Romeu é capaz de interferir na realidade, agregando a

¹⁸⁶ “Speak, boy... speak boy.”

¹⁸⁷ “Brave Greek!”

Constance, que passa a ser chamada de Constantine, o caráter de ambigüidade sexual. A partir daí, a confusão entre os gêneros, os sexos e as formas de sexualidade fica cada vez maior.

Pouco depois de se apresentar para os rapazes de Verona, eles tentam levá-la para um banho público. Ela recusa, mas tem consciência de que os rituais de masculinidade não poderão ser evitados o tempo todo. Ela se pergunta: “Por quanto tempo poderei evitar o vestiário deles?”¹⁸⁸ (MACDONALD, 1998, p. 52). A partir desta dúvida, ela comenta alguns jogos de masculinidade, como cenas em que homens estão em saunas e brincam de bater as toalhas uns nos outros. Descrevendo esse tipo de ritual, ela chega ao ponto em que Tybalt está com Romeu no baile dos Capuletos. Neste momento, “Tybalt dá um tapinha de macho no bumbum de Romeu, e ri”¹⁸⁹ (MACDONALD, 1998, p. 60). A descrição dos rituais que regem o masculino estabelecem um contraste com o comportamento feminino: “Por que é que as cenas de Julieta com a pajem nunca são em uma sauna?”¹⁹⁰ (MACDONALD, 1998, p. 53). Ao exemplo de Julieta, Constance enumera várias outras personagens femininas, mostrando como a construção social do gênero se dá de maneira ritualística, prescrevendo certos comportamentos e vetando outros.

A confusão de gêneros, na peça, vale-se da atração que Constance consegue despertar tanto em Julieta quanto em Romeu. Tudo começa em um baile de máscaras na casa dos Capuletos. Os jogos masculinos entre Tybalt e Romeu, referidos no parágrafo anterior, se estendem até o momento em que o herói de Shakespeare vê Constance. Ele a abraça com força e a olha de maneira apaixonada. Nesta situação, Constance lhe interroga sobre a situação de casado. Ele responde, de maneira surpreendente: “Não fale de Julieta, pois é

¹⁸⁸ “How long can I avoid their locker room?”

¹⁸⁹ “Tybalt gives Romeo a macho slap on the ass and laughs.”

¹⁹⁰ “Why is it Juliet’s scenes with her Nurse are never in a sauna.”

você que eu amo”¹⁹¹ (MACDONALD, 1998, p. 61). Então, Romeu se ajoelha aos pés de Constance, afirmando que mudaria de sexo, caso esse fosse o impedimento para a união dos dois. Ao fim, Romeu beija Constance, à força. Neste momento, chega Julieta. Tybalt lhe pede que salve Romeu, alegando que o estrangeiro (Constantine) estaria entendendo-o com sua conversa. Quando Julieta e Constance se apresentam, a situação se repete, de forma semelhante ao ocorrido com Romeu. Julieta se encanta, imediatamente, com o suposto rapaz grego. Resoluta, após conversar brevemente com Constance e conduzi-la numa dança, Julieta também decide trocar sua identidade sexual a fim de tornar possível o romance almejado.

A razão da confusão é simples: Constance fora identificada como sendo um rapaz, o que gerou toda uma cadeia de expectativas em torno dela, bem como toda uma rede de significações em torno do que ela fazia ou dizia. A este fato se soma a idéia de que ela viera da Grécia, o que evocou o ideário em torno da ambigüidade sexual. Assim, Romeu, que a princípio enxergou o suposto rapaz como homossexual, passa a acreditar em sua heterossexualidade, o que impediria um envolvimento amoroso entre os dois. E Julieta, por sua vez, percebe o rapaz como sendo homossexual, o que impediria o relacionamento entre ela e o novo conhecido. O que não é simples e surpreende é a solução imaginada pelas duas personagens shakespereanas, que pensam imediatamente em trocar suas identidades sexuais. De certa forma, o comportamento extremado poderia ser explicado pelo fato de que os dois, na peça original, são movidos pela paixão, sem se importar muito com parâmetros racionais. No entanto, se dispõem a quebrar um limite que se constitui em um dos maiores tabus sociais, ou seja, o direcionamento da sexualidade. Para o leitor é ainda mais interessante perceber que os dois julgam ser possível mudar sua sexualidade apenas invadindo o guarda-roupas um do outro e roubando as roupas.

¹⁹¹ “Speak not of Juliet, ‘tis thee I love.”

A atitude dos dois jovens é reveladora da forma como, na peça, se concebe o gênero, ou seja, como um artifício social, baseado em ritos e em disfarces, em aparências. Parece claro que apresentar-se como homem é suficiente para sê-lo, da mesma forma que apresentar-se como mulher é suficiente para tornar-se uma. Isso se revela desde o momento inicial em Verona, quando Constance é percebida como sendo homem. A partir daí, nenhuma das personagens com quem ela tem contato faz qualquer tipo de ressalva ou de questionamento em torno dessa identidade presumida. Quanto a Romeu e Julieta, ambos sugerem que as roupas, a aparência, são suficientes para constituir e/ou alterar a identidade de gênero. Uma maneira teatral de se conceber o gênero, ou, antes, uma forma de revelar o aspecto teatral da sua construção. Este aspecto teatral compõe a teoria da performance do gênero de Butler, que, como se viu, a concebe como uma fusão da atuação e da determinação lingüística. Mesmo sabendo-se que, no fim, Constance se revela para Julieta e nem esta nem Romeu são agraciados com um romance com a acadêmica, a disposição de ambos não deixa dúvida de que o gênero, ali, é construído por um processo performático.

A confusão de gêneros representada na peça, apontando claramente para sua constituição performática, é revelada em uma afirmação de MacDonald, em uma entrevista. De acordo com ela, “existe a bênção da pansexualidade na peça, que não é apenas uma idéia romântica de um ‘Ah, não somos todos um pouco assim?’ Não. Alguns de nós são, e alguns de nós não são. E alguns de nós são todas as coisas”¹⁹² (GALLAGHER; BOOTH, 2003, p. 256). Portanto, o que se sugere com a peça é que a normatividade de gênero é um processo que é falho em sim mesmo, uma vez que é impossível controlar ou determinar aquilo que as pessoas são. Deste ponto de vista, ao mesmo tempo em que as identidades vão sendo constituídas ou impostas performaticamente, tanto por meios discursivos quanto por meio da atuação social, vai-se criando espaço para a constituição de transgressões e

¹⁹² “there is the blessing of pansexuality on the play, which is not just a romantic idea of a “Oh, aren’t we all a little bit that way?” No. Some of us are, and some of us aren’t. And some of us are everything.”

questionamentos desse processo. E quando se percebe o caráter performático de tal imposição, abre-se a possibilidade de expressão do gênero com liberdade quase absoluta.

Concluindo, portanto, com a volta aos dois livros, é possível afirmar que o harém de Zero, em *The Passion of New Eve*, pode ser visto como uma representação extremada, potencializada, da normatização do gênero e dos próprios corpos, de que fala Butler. No caso, Carter utiliza Zero como imagem do patriarcado, oprimindo mulheres, mas o princípio ali ilustrado pode ser aplicado a qualquer relação normatizada. Em primeiro lugar, as mulheres de Zero sofriam transformações corporais para se tornarem adequadas ao padrão por ele imposto. Tinham os cabelos cortados, os dentes arrancados. Sua capacidade de uso da linguagem humana era barrada, proibida, censurada. No texto, argumenta-se que a proibição do uso da fala humana se prestava à animalização daquelas mulheres, uma vez que Zero as considerava como animais. No entanto, propõe-se um jogo metafórico aqui. Se for considerado que aquelas mulheres estavam presas em uma estrutura que não lhes permitia qualquer direito, que não levaria em conta o que elas falassem, usar ou não a fala humana parece quase irrelevante. Ainda que se expressassem pela fala, seu discurso seria ouvido como sons animais, sem sentido, que não comunicam nenhuma idéia inteligível, uma vez que o que comunicam não tem qualquer importância ou sentido dentro da lógica patriarcal. A partir desse jogo metafórico, aqui utilizado para se referir às questões de gênero, qualquer indivíduo ou grupo de indivíduos que se encontra em discordância com a normatização socialmente imposta – seja quanto ao gênero ou à forma corporal – se encontra em situação análoga à das mulheres de Zero. Trata-se de indivíduos ou de grupos que, ainda seguindo a lógica Butleriana, se encontram fora do que se considera como humano, pelo menos na plenitude do que sugere o conceito. A lógica da normatividade do gênero e do corpo impede que seu discurso seja legível, condenando-os a uma existência marginal. A linguagem, em casos como esse, pode funcionar, se muito,

como forma de subversão da norma imposta, como faziam as mulheres de Zero, que se comunicavam entre si sem que o tirano percebesse. Ainda no caso do harém, Zero representa a constante ameaça ao “desvio” do padrão estabelecido, uma vez que Eve afirma que se ele desconfiasse que ela tivesse qualquer inclinação homossexual, ele a mataria imediatamente, reforçando a ameaça da punição no caso da constituição do gênero, tomada por Butler de empréstimo da teoria freudiana. A mesma lógica pode ser aplicada à situação de Constance, que se encontra, inicialmente, presa numa cadeia opressiva que apenas a explora, sem dar-lhe o direito a uma existência autônoma. É sob a assinatura de Claude Night que ela produz e se expressa, como uma sombra, ou uma extensão do homem. No entanto, o contato com as personagens de Shakespeare lhe revelam que aquilo que ela compreendia como uma realidade que só lhe permitia a resignação não passa de uma teia performática, impondo normas, significados, formas de conduta. É neste momento que ela acredita encontrar o espaço para a reação, repensando a si própria, e se propondo a se tornar atriz em uma nova performance, imaginando-se mais independente e segura de si mesma. Não se pode esquecer, no entanto, que o otimismo presente no final da peça de MacDonald pode não funcionar, de maneira tão fácil, na prática. Ao voltar à academia, talvez Constance perceba que toda a coragem que sentiu enquanto estava com suas heroínas não passou de um sonho que ela não consegue tornar real. Porém, ainda que se considere esse final como sendo idealizado e pouco realista, é importante ler a peça como uma metáfora de uma viagem que é necessária para que a opressão seja desnudada e combatida. Deve-se ainda lembrar que a teoria, tanto quanto a militância, precisa de horizontes ideais que permitam o exercício político de suas atividades. Isso se encontra no final da peça de MacDonald.

Os dois livros aqui discutidos são, assim, exemplares de um dos processos mais violentos e fortemente controlados na vida social, por toda a história humana. O gênero

sempre foi, e continua sendo, uma das principais preocupações do sistema patriarcal. A partir destas constatações, fica claro o motivo pelo qual a teoria da performatividade de gênero, conforme iniciada por Butler em *Problemas de gênero*, se tornou uma contribuição fundamental ao pensamento de gênero, desde a última década do século XX. Sua teoria responde a questionamentos teóricos muito pertinentes no atual contexto sócio-histórico e cultural. No entanto, é importante notar que a própria autora admite que vem mudando suas idéias graças, principalmente, aos questionamentos feitos em relação ao seu trabalho. À crítica, se quer receber tal nome, compete utilizar a teoria para perceber as falhas internas que ela apresenta, a fim de aprimorá-la cada vez mais, para cumprir seu papel de ação política. Quanto ao gênero, há na atualidade uma situação dupla, em que ao mesmo tempo que se percebe grandes avanços há a necessidade do reconhecimento de que há muitas demandas e direitos a conquistar. A contribuição de Butler e da leitura que se faz aqui, a partir de sua teoria da performance de gênero, das obras de Carter e MacDonald, contribuem para a discussão, mas não são, de forma alguma, nenhum tipo de solução. É preciso utilizar esses trabalhos para se refletir, e a partir da reflexão, oferecer subsídios que se constituam em ferramenta para a mudança de uma situação que, como se viu, serve a propósitos opressores inaceitáveis quando se pensa, como Butler vem fazendo, no caráter humano que nos constitui.

Conclusão

*“Will I be happy now I am a woman?” I demanded.
“Oh, no!” she said and laughed. “Of course not! Not
until we all live in a happy world!”
“Since your name is synonymous with wisdom, Sophia,
tell me the nature of a happy world.”
“How will I know until I live in one?”
(CARTER, 1992, p. 76)*

Esta tese partiu da hipótese inicial de que é possível fazer uma leitura de obras literárias que seja transgressora das normas patriarcais que governam o sistema social, a partir da articulação entre literatura e teoria efetuada através do conceito de performance de gênero, como definido por Judith Butler. A comprovação da hipótese se dá por meio de um trajeto que parte da leitura das tramas que compõem os textos usados como corpus literário, e a extrapola, passando-se para a discussão a respeito do gênero, da performance, e da constituição, relevância e aplicabilidade do conceito de performance de gênero.

Ao longo da discussão, percebe-se como é importante, na contemporaneidade, analisar o gênero a partir de sua constituição performática. Os dois textos literários mostram que é possível utilizar o conceito de performance de gênero para revelar alguns dos mecanismos pelos quais a estrutura patriarcal se instala, se consolida e assume uma faceta naturalizada, dominando e determinando o sistema social. Além disso, fica claro que a imposição da norma patriarcal é responsável por processos que excluem muitas formas

de subjetividades. Nisso não há nada de novo, uma vez que a teoria tem consciência do potencial excludente intrínseco ao sistema patriarcal. Porém, a performance de gênero mostra que, como as subjetividades de gênero são, além de múltiplas, mutantes e multifacetadas, o processo de exclusão é mais poderoso e mais cruel do que se imagina. Afinal, não se trata apenas de excluir grupos que se unem em torno de algum traço identitário suposto como definidor de algum tipo de identidade, no singular, comum a todos os seus membros. O sistema de dominação patriarcal atua a partir de diferenças que constituem a singularidade identitária de cada indivíduo, policiando até as manifestações de subjetividade mais sutis.

A leitura efetuada nesta tese é transgressora não pela escolha dos livros, mas porque olha para as narrativas com uma perspectiva que revela algo que está por trás das tramas, mostrando como os destinos das personagens se define por uma rede de normas e ritos sociais que não tolera dissidentes. No entanto, revelar a operação desses mecanismos constitui-se em um tipo de dissidência, portanto em uma transgressão. É possível dizer que o trabalho de Judith Butler tem sido tão influente porque descreve as estratégias que o patriarcado usa para exercer a dominação relacionada com as identidades de gênero. Ao tomar o seu conceito de performance de gênero para ler os livros *The Passion of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, esta tese se une ao esforço feito por seu trabalho, no sentido de transgredir as normas opressoras e fornecer subsídios para a compreensão e busca de alternativas que possam enfrentar a hegemonia patriarcal. Como fica claro nesta tese, tal hegemonia opera infiltrando-se no sistema social, apresentando-se como parte que o constitui. Por isso, enfrentá-la não é fácil, e demanda esforços que unam o pensamento acadêmico com a militância popular. Nesse sentido, a teoria se torna uma forma de ação política, contribuindo para o cumprimento da missão preconizada por Butler e referida no último capítulo, ou seja, de que à teoria cabe distinguir entre as normas

sociais aquelas que são opressoras e que atuam no sentido de impedir a existência de determinadas formas de subjetividade. Esse é o procedimento adotado na leitura de *The Passion of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* nesta tese. A leitura feita aqui revela como as heroínas estão, nos dois livros, imbricadas por uma rede de normas que regem o gênero e, conseqüentemente, suas vidas como um todo, mostrando que tais normas são o que cria os problemas que as oprimem. Assim, a transgressão efetuada por essa leitura permite que a discussão extrapole o universo da ficção literária e sirva para se pensar o contexto social contemporâneo, buscando-se alternativas para a melhoria das condições de vida oferecidas aos indivíduos, mesmo àqueles que não se conformam, voluntariamente ou não, aos padrões sexistas hegemônicos. Nisso está a sua contribuição.

A análise das obras *The Passion of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)* mostra como o trabalho de Judith Butler, especialmente seu conceito de performance de gênero, se constitui numa importante contribuição para o campo dos estudos de gênero na contemporaneidade. De fato, a partir da complexa rede de cruzamentos identitários, resultado de um contexto histórico, sócio-cultural e político conturbado por conflitos de diversos tipos, perdido na corrida tecnológica que deixa cada vez menos espaço para a reflexão humanista, o gênero só pode ser pensado a partir de sua compreensão como uma performance.

A trajetória de Eve, combinada com a viagem de Constance, exemplifica como o discurso em torno do gênero, bem como os rituais que o circunscrevem, são capazes de, em sua natureza abstrata, gerar a realidade que domina o mundo contemporâneo, em que ainda se promove o apagamento – social e mesmo literal – dos corpos que se recusam à conformidade com as determinações do padrão social. Perceber, por meio do que se representa nessas personagens, ou seja, as estratégias que permitem que as configurações

identitárias sejam determinadas e controladas é um caminho para se explorar as fissuras que o sistema ostenta.

Refletir sobre os movimentos identitários ligados ao gênero, com suas lutas e conquistas permite imaginar que é possível se chegar, um dia, ao que Sophia sugere como possibilidade de se tornar feliz, na citação que serve de epígrafe desta conclusão. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, ao perceber o quanto ainda é necessário para que exista o mundo feliz de que ela fala, ao ouvir notícias de assassinatos e de outras formas de violência relacionadas ao gênero; ao pensar em Matthew Sheppard e observar a reação desproporcionalmente violenta de algumas pessoas e instituições à possibilidade de conquistas de visibilidade e de direito por grupos de indivíduos que não se conformam às determinações da heterossexualidade hegemônica, o mundo feliz parece uma utopia distante. O livro *Close Range: Wyoming Stories*, de Annie Proulx, traz uma frase curiosa como epígrafe: “A realidade nunca teve muita utilidade por aqui” (Reality’s never been of much use out here.). A frase é creditada a um sitiante aposentado de Wyoming, estado onde fica a cidadezinha de Laramie, onde Matthew Sheppard foi assassinado. Entre os contos reunidos no livro está *Brokeback Mountain*, que inspirou o filme de temática gay mais popular em muitos anos. Na história, um dos protagonistas também é assassinado por ser homossexual. Os casos de violência e a dificuldade de se conseguir que haja igualdade entre as diversas manifestações de gênero, faz com que a frase creditada ao sitiante se torne perturbadoramente verdadeira.

Como este trabalho mostra que o gênero se constitui por processos sociais que são, em grande medida, amparados em práticas discursivas, e como se viu que a escrita pode ser utilizada como forma de ação política, conforme pensada por Arendt, esta tese cumpre o seu papel como exercício teórico de reflexão acerca da problemática de gênero. Utilizar a teoria de Butler para ler algumas representações de gênero presentes nos livros utilizados

como corpus literário desta tese mostra a amplitude de possibilidades de aplicação da performance de gênero como instrumento transgressor da normatividade patriarcal. Como tal normatividade é responsável pelo apagamento e mesmo morte literal de sujeitos que apresentam subjetividades transgressoras da norma, isso se constitui em tarefa das mais importantes na contemporaneidade.

No início do ano de 2006, um homem parou-me em uma estação do metrô, em Toronto, para pedir uma informação sobre como chegar a um determinado destino. Ele precisaria trocar de trem duas estações à frente. Fomos conversando, ele me contou que era indiano e que estava em Toronto há apenas duas semanas, como imigrante. Durante a conversa, o que mais me chamava a atenção era o comportamento da mulher que o acompanhava. Com um véu cobrindo a cabeça, ela o seguia guardando uma pequena distância, cabisbaixa. Quando precisavam parar ou prosseguir, ele fazia-lhe algum sinal, e só então ela agia. Parece-me desnecessário dizer que em nenhum momento ela tomou parte na conversa.

Quando saíram do trem, fiquei olhando enquanto pude, pensando a respeito da cena de que fui participante. Tentei racionalizar, considerando que havia uma série de questões envolvidas, ligadas à cultura de que eram provenientes, talvez à sua religião ou o que mais se pudesse imaginar como parte da vida anterior daquelas pessoas. Pensei que eu não tinha condição de, na minha ignorância, sequer presumir a relação que os unia, se eram casados, irmãos ou qualquer outro tipo de ligação. Ao fim, decidi que todas aquelas conjeturas não faziam muito sentido, porque o que ficara na minha memória, o que me impressionou, foi a atitude dos dois, com a mulher inteiramente subordinada ao gesto do homem. Comecei a

lembrar de uma frase publicada como epígrafe no livro de Baz Kershaw: “Just because everything is different, doesn’t mean anything has changed” (Só porque tudo está diferente não significa que alguma coisa mudou). Após tantos desdobramentos e tantas conquistas, a frase, creditada como sendo um oráculo do sul da Califórnia, parece ainda bastante apropriada para as discussões sobre gênero. Mesmo que seja considerado que já estamos no terceiro milênio da era cristã.

Referências Bibliográficas

ALETRIA: Revista de estudos de literatura. Nº 09: Alteridades em questão. Belo Horizonte: FALE/PosLit/CEL, 2002.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Gênero, identidade, diferença. In: ALETRIA: Revista de estudos de literatura. Nº 09: Alteridades em questão. Belo Horizonte: FALE/PosLit/CEL, 2002. Pp. 90-97.

ALSOP, Rachel; FITZSIMONS, Annette; LENNON, Kathleen. Theorizing Gender. Cambridge: Polity Press, 2002.

ARAÚJO, Ana María; BEHARES, Luis E.; SAPRIZA, Graciela (compiladores). Género y Sexualidad en el Uruguay. Montevidéo: Ediciones Trilce, 2001.

ARISTÓTELES. Poética. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Pp. 35-75.

AUSTIN, J. L. How To Do Things With Words. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 1989.

BENTO, Berenice. “Performances de gênero e sexualidade na experiência transexual”. In: LOPES, Denilson; BENTO, Berenice; ABOUD, Sérgio; GARCIA, Wilton (orgs.). Imagem & Diversidade Sexual: Estudos da Homocultura. São Paulo: Nojosa Edições, 2004. Pp. 125-132.

BOUCHARD, Michel Marc. Lilies or The Revival of a Romantic Drama. Trad.: Linda Gaboriau. Toronto: Playwrights Canada Press, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BREEN, Margaret Sönsler; BLUMENFELD, Warren J. (eds.). Butler Matters: Judith Butler’s impact on Feminist and Queer Studies. Hampshire (England); Burlington (USA): Ashgate Publishing Company, 2005.

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Bodies That Matter: On The Discursive Limits Of Sex. Nova York; Londres: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. Excitable Speech: A Politics Of The Performative. Nova York; Londres: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Nova York; Londres: Routledge, 1999.

BUTLER, Judith. Antigone's Claim: Kinship Between Life & Death. Nova York: Columbia University Press, 2000.

BUTLER, Judith. Undoing Gender. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2004.

BUTLER, Judith; SCOTT, Joan W. (eds.). Feminists Theorize the Political. Nova York; Londres: Routledge, 1992.

CARTER, Angela. The Passion of New Eve. Londres: Virago, 1992.

CARTER, Angela. Expletives Deleted: Selected Writings. Londres: Chatto & Windus, 1992.

CARTER, Angela. Burning your Boats. Londres: Chatto & Windus, 1995.

CARTER, Angela. "Peter and the wolf". In: CARTER, Angela. Burning your Boats. Londres: Chatto & Windus, 1995.

CARTER, Angela. Nights at the circus. Londres: Vintage, 1994.

CARTER, Angela (ed.). Wayward girls & wicked women: an anthology of subversive stories. Nova York: Penguin Books, 1989.

CARTER, Angela. "Notes from the front line". In: TUCKER, Lindsey (ed.). Critical Essays on Angela Carter. Nova York: G. K. Hall & Co., 1998. Pp. 24-30.

CHILDS, Peter. Contemporary Novelists: British Fiction since 1970. Nova York: Palgrave MacMillan, 2005.

COLEBROOK, Claire. Gender. Nova York: Palgrave, 2004.

DAY, Aidan. Angela Carter: The Rational Glass. Manchester: Manchester University Press, 1998.

DERRIDA, Jacques. Limited Inc. Evanston, IL (USA): Northwestern University Press, 1988.

DJORDJEVIC, Igor. "*Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*: From Shakespearean Tragedy to Postmodern Satyr Play". In: *Comparative Drama*; Vol. 37; Spring 2003; n. 1. Michigan: Western Michigan University, 2003.

DUARTE, Eduardo de Assis. Gênero e comparatismo. In: MARQUES, Reinaldo;

BITTENCOURT, Gilda Neves. Limiares críticos. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DVORAK, Marta. “Goodnight William Shakespeare (Good Morning Ann-Marie MacDonald)”. In: *Canadian Theatre Review*. Vol. 79-80; Fall 1994; Toronto: University of Toronto Press, 1994.

EASTON, Alison (ed.). Angela Carter. Nova York; Londres: Macmillan, 2000.

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GALLAGHER, Kathleen; BOOTH, David (eds.). How Theatre Educates: Convergences and Counterpoints with Artists, Scholars, and Advocates. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

GARBER, Marjorie. Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety. Nova York: Harper Perennial, 1993.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara. O corpo em performance: imagem, texto, palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

HUXLEY, Michael; WITTS, Noel (eds.). The twentieth-century performance reader. Nova York: Routledge, 2002.

KAMIONOWSKI, Jerzy. New Wine in Old Bottles: Angela Carter’s Fiction. Bialystok (Polônia): Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2000.

KAUFMAN, Moisés. The Laramie Project. In: SHNEER, David; AVIV, Caryn (eds.). American Queer, Now and Then. Londres: Paradigm Publishers, 2006. Pp. 193-197.

KERSHAW, Baz. The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard. Londres; Nova York: Routledge, 1999.

KINCAID, Jamaica. “Girl”. In: CARTER, Angela (ed.). Wayward girls & wicked women: an anthology of subversive stories. Nova York: Penguin Books, 1989.

KIRBY, Vicki. “When all that is solid melts into language”. In: BREEN, Margaret Sönsler; BLUMENFELD, Warren J. (eds.). Butler Matters: Judith Butler’s impact on Feminist and Queer Studies. Hampshire (England); Burlington (USA): Ashgate Publishing Company, 2005. Pp. 41-56.

KRÖLLER, Eva-Marie (ed.). The Cambridge Companion to Canadian Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- LEE, Alison. Angela Carter. Nova York: Twayne Publishers, 1997.
- LOPES, Denilson. O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOPES, Denilson; BENTO, Berenice; ABOUD, Sérgio; GARCIA, Wilton (orgs.). Imagem & Diversidade Sexual: Estudos da Homocultura. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.
- MACDONALD, Ann-Marie. Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet). Toronto: Vintage Canada, 1998.
- MACDONALD, Ann-Marie. The Arab's Mouth. Winnipeg: Blizzard Publishing, 1995.
- MACDONALD, Ann-Marie. Fall on your Knees. Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 1996.
- MACDONALD, Ann-Marie. The Way The Crow Flies. Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 2003.
- MACDONALD, Ann-Marie. Belle Moral: A Natural History. Toronto: Playwrights Canada Press, 2005.
- MANGAN, Michael. Staging Masculinities: History, Gender, Performance. Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.
- NOVY, Marianne (ed.). Transforming Shakespeare: Contemporary women's Re-Visions in Literature and Performance. Nova York: St. Martin's Press, 1999.
- OSTERWOLD, Tilman. Pop art. Madri, Espanha: Taschen, 1999.
- OTTE, Georg; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- OTTONI, Paulo Roberto. Visão Performativa da Linguagem. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofsky (Ed.). Performativity and performance. Nova York; Londres: Routledge, 1995.
- PORTER, Laurin R. "Shakespeare's "Sisters": Desdemona, Juliet, and Constance Ledbelly in Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)". In: Modern Drama, Vol. 38. Toronto: Hakkert, 1995, pp. 362-377.
- PROULX, Annie. Close Range: Wyoming Stories. Nova York: Scribner, 1999.
- RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002.

RAVETTI, Graciela. "Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência". In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara. O corpo em performance: imagem, texto, palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFGM, 2003. Pp. 31-61.

RODEN, Frederick S. "*Becoming Butlerian: on the discursive limits (and potentials) of Gender Trouble*". In: BREEN, Margaret Sönsler; BLUMENFELD, Warren J. (eds.). Butler Matters: Judith Butler's impact on Feminist and Queer Studies. Hampshire (England); Burlington (USA): Ashgate Publishing Company, 2005. Pp. 27-37.

RUDAKOFF, Judith; MUCH, Rita. Fair Play: 12 Women Speak; Conversations With Canadian Playwrights. Toronto: Simon & Pierre, 1990.

RUDAKOFF, Judith (ed.). Questionable Activities. Toronto: Playwrights Canada Press, 2000.

SAGE, Lorna. Angela Carter. Plymouth (Reino Unido): NorthcoteHouse Publishers, 1994.

SALIH, Sara (ed.). The Judith Butler Reader. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

SCHAFFELD, Norbert. "Shakespeare's Canadian Sister: The Emergence of a Female Playwright in Ann-Marie MacDonald's Comedy *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*". In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Berlim: Duncker & Humblot, 2001.

SCHECHNER, Richard. Between theater & anthropology. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Tendencies. Durham: Duke University Press, 1993.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. "How to bring your kids up gay: the war on effeminate boys". In: SEDGWICK, Eve Kosofsky. Tendencies. Durham: Duke University Press, 1993. Pp. 154-164.

SHAKESPEARE, William. Romeo and Juliet. Updated edition, edited by G. Blakemore Evans. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SHAKESPEARE, William. The Tragedy of Othello, the Moor of Venice. Editado por Tucker Brooke e Lawrence Mason. New Haven: Yale University Press, 1961.

SHAKESPEARE, William. The Complete Works Of William Shakespeare. Londres: Wordsworth Editions, 1999.

SHNEER, David; AVIV, Caryn (eds.). American Queer, Now and Then. Londres: Paradigm Publishers, 2006.

SIMON, Julia. Rewriting the Body: Desire, Gender and Power in Selected Novels by Angela Carter. Frankfurt: Peter Lang, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues. Editado por Sarah Harasym. Nova Iorque; Londres: Routledge, 1990.

TUCKER, Lindsey (ed.). Critical Essays on Angela Carter. Nova York: G. K. Hall & Co., 1998.

WOOLF, Virginia. Selected Works Of Virginia Woolf. Londres: Wordsworth Editions, 2005.

WYATT, Jean. “The violence of gendering: castration images in Angela Carter’s *The Magic Toyshop*, *The Passion of New Eve*, and *Peter and the Wolf*”. In: TUCKER, Lindsey (ed.). Critical Essays on Angela Carter. Nova York: G. K. Hall & Co., 1998. Pp. 60-80.

<http://hemi.unirio.br/archive/text/hijos2.html>

http://mixbrasil.uol.com.br/mp/upload/noticia/11_101_49331.shtml

www.theory.org.uk

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.