



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.6, jul./nov.2009



A PÓETICA DA FLUIDEZ EM MICHÈLE ROBERTS

Polliana Cristina de Oliveira
(Mestranda — UnB)

RESUMO

Neste artigo serão discutidos alguns aspectos relevantes na obra de Michèle Roberts, escritora inglesa contemporânea. Roberts escreve desde 1978 e possui, até o momento, um conjunto de 12 romances que problematizam questões de gênero e de estrutura textual. São romances de nítido caráter experimental, os quais gradualmente rompem com a noção de tempo e espaço, bem como introduzem temáticas inovadoras que merecem ser questionadas ou, ao menos, serem observadas sob um novo ponto de vista, além de se aliar à teoria e crítica feminista e ao movimento pós-moderno. Esse efêmero estudo priorizou a análise do elemento da ruptura de limites que acontece com tanta frequência na obra de Roberts, para tanto, após um panorama de sua obra, foi escolhido um livro em particular, *In the Red Kitchen*, o qual ainda não tem tradução para o português.

PALAVRAS-CHAVE

Feminismos; religião; metaficção; literatura contemporânea.

ABSTRACT

In this article will be discussed some important aspects about Michèle Roberts' masterpiece, contemporary English writer. Roberts has been writing since 1978 and she has, just now, 12 novels that deals with gender and genre question. The novels have a clear experimental appearance, which gradually break out with time and space notions, as well as they introduce new themes that deserve be questioned or, at least, observed under a new point of view; besides of staying together with feminist critic and also the post modernism. This brief study will demonstrate the limits rupture element that often appear at Robert's novel, for this purpose, it will be analyzed one book in particular, *In the Red Kitchen*, which hasn't not have yet Portuguese translation.

KEY WORDS

Feminisms; religion; metafiction; contemporary literature.

Quanto mais corpo, mais escrita.
(Hélène Cixous)

Michèle Roberts nasceu em 1949, em *Hertfordshire* — Inglaterra e escreve desde 1970. Filha de pai inglês protestante e mãe católica francesa, ela foi educada em um sistema bilíngüe num convento antes de ir para *Somerville College*. Escreveu seu primeiro romance em 1978 — *A Piece of the Night* — e outros tantos o seguiram: *The Visitation* (1983), a controversa *The Wild Girl* (1984), *The book of Mrs. Noah* (1987), *In the Red Kitchen* (1990), *Daughters of the House* (1992) — vencedor do W.H. Smith Literary Award, *Flesh and Blood* (1994), *Impossible Saints* (1997), *Fair Exchange* (1999), *The Looking Glass* (2000), *The Mistressclass* (2002) e *Reader, I married him* (2005). Roberts também é autora de poesia, da antologia *All the shelves I was* (1995) e dois volumes de contos, *During my Mother's Absence* (1993) e *Playing Sardines* (2001). A subjetividade feminina é, sem dúvida, a temática principal em sua escrita, embora esteja sempre aliada à releitura da História Normativa e à crítica ao cristianismo e ao poder patriarcal, temas com os quais ela tenta reinvidicar, por meio de suas inúmeras obras, a posição social e cultural das mulheres.

Desde a publicação de seu primeiro romance, *A piece of the night*, Michèle Roberts continuamente retoma conteúdos epifânicos em sua ficção, os quais suprimem as fronteiras de tempo e espaço. Roberts utiliza sua própria miríade de vivências, bem como as histórias possíveis de outras mulheres, a fim de trazer à tona narrativas que problematizam as fronteiras ilusórias de história, de cultura e de identidade. Esse trabalho, diante do exposto, fundamentará a relevância dos novos olhares que a escrita de Michèle Roberts proporciona no âmbito da literatura contemporânea de autoria feminina, especialmente no que diz respeito à fragmentação e à reconstrução da identidade das mulheres em sua diversidade, como também aos desafios às idéias pré-concebidas que as silenciam.

As primeiras três obras de Michèle, *A piece of the night* (1978), *The Visitation* (1983) e *The Wild Girl* (1984) interrogam as noções estabelecidas de história e de identidade por meio da estratégia não convencional do *bildungsroman*¹. Tratam-se de narrativas desconfortáveis em sua configuração, ressignificando o confinamento estrutural do romance, lugar que as personagens femininas tradicionalmente foram insculpidas como esposas, filhas, freiras e prostitutas pela narrativa patriarcal. *The Book of Mrs. Noah* (1987), *The red Kitchen* (1990) e *Daughters of the House* (1992) podem ser lidas de maneira diferente, como tentativas de escapar da noção de 'fim' no romance e, para isso, propõem-se reflexões para além deles. O primeiro desses três últimos romances citados é construído em uma intrincada tessitura narrativa, na qual as diversas vozes de Sibilas articulam-se como vozes imaginárias de mulheres silenciadas a partir da metanarrativa² fundadora — a Bíblia, produzindo um efeito pluridimensional. Os trabalhos posteriores de

¹ A criação do termo *Bildungsroman* aponta tanto para o estabelecimento do romance como gênero "digno" quanto para o processo de aperfeiçoamento do indivíduo burguês nas circunstâncias peculiares do processo histórico e político da Alemanha dos últimos trinta anos do século dezoito. O termo teria sido empregado pela primeira vez em 1803, pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern, em uma conferência sobre "o espírito e as correlações de uma série de romances filosóficos" (Martini, 1961, p. 45). Mais em tarde, em conferência de 1820, o mesmo Morgenstern associará o termo por ele criado ao romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-1796), cunhando assim a fórmula paradigmática de definição do gênero. [Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade [...]. Como obra de tendência mais geral e mais abrangente da bela formação do homem, sobressai-se [...] *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, obra duplamente significativa para nós, alemães, pois aqui o poeta nos oferece, no protagonista e nas cenas e paisagens, vida alemã, maneira de pensar alemã, assim como costumes de nossa época. (Morgenstern, 1988, p. 64-66).

² Na filosofia e na teoria da cultura, uma metanarrativa assume o sentido de uma grande narrativa, uma narrativa de nível superior ("meta-" é um prefixo de origem grega que significa "para além de"), capaz de explicar todo o conhecimento existente ou capaz de representar uma verdade absoluta sobre o universo. A Bíblia e o Alcorão são exemplos de metanarrativas universalmente conhecidas. É esta crença nas totalidades e na capacidade de uma metanarrativa para congregar todo o conhecimento possível que levou Jean-François Lyotard à proposição da condição pós-moderna como uma reação à confiança nesta utopia: "considera-se que o 'pós-moderno' é a incredulidade em relação às metanarrativas. Esta é, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, pressupõe-na. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde especialmente a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária que dela dependia." (*A Condição Pós-Moderna*, 2ª. ed., trad. de Bragança de Miranda, Gradiva, Lisboa, 1989, p. 12).

Roberts tentam reinventar as identidades femininas, propostas, assim, como mais produtivas que restritivas. Sua ampliação ficcional crescente usa o material histórico como base romanesca e indica sua fascinação em literalmente reescrever a história, reimaginando o passado com o intuito de recriar inúmeras possibilidades.

Por meio do contexto amalgâmico sucintamente acima mencionado, Roberts desconstrói, na dimensão do imaginário, metanarrativas patriarcais que definem as mulheres e provoca, desse modo, o repensar acerca da verdade absoluta que pregam essas narrativas mestras ocidentais. Os romances de Michèle Roberts nos instigam o agir, o questionar, o narrar, de modo a reconstruir a identidade feminina, que é fragmentada e multifacetada, diferente do sujeito unitário do cartesianismo; por conseguinte, eles estimulam o leitor a romper estereótipos de feminilidade construídos pela sociedade patriarcal ao longo de milênios.

Certas protagonistas como Hat, em *In the Red Kitchen*, adotam a autoridade masculina na tentativa de se inscrever na História³, enquanto outras, Flora Milk, por exemplo, no mesmo romance, produzem uma feminilidade mascarada na tentativa de evadir ou controlar a política masculina do patriarcado, por meio de táticas narrativas lineares e não-lineares. Há uma tensão na narrativa de Roberts entre a aparente construção linear e a implícita ou explícita construção da narrativa. Essa tensão ecoa uma similar com relação à identidade, tal como unidade/fragmentação da narrativa a qual se liga à unidade/fragmentação da protagonista.

As obras de Roberts implicitamente propõem um ato de narração com a finalidade de reconstruir e, ao mesmo tempo, desconstruir a identidade feminina estereotipada. Em todos seus romances, ao menos uma das protagonistas é uma escritora ou se move para a escrita. Escrever não traz uma resolução simples, no entanto, como Rachel Blau DuPlessis aponta, a mulher escritora representa uma contradição cultural:

³ Termo utilizado neste trabalho designar a História sacralizada, que silencia as minorias e cria paradigmas.

Utilizar a artista como motivo literário representa e destaca a presente contradição da ideologia burguesa entre ideais de empenho, aperfeiçoamento e trabalhos com visibilidade e a versão feminina dessa fórmula: passividade, compromissos e atos privados invisíveis (DUPLESSIS, 1985, p. 84).⁴

A figura da escritora que permeia cada romance de Roberts representa, desse modo, um conflito do público e do privado, entre o simbólico associado à masculinidade e à feminilidade. Nesse âmbito, DuPlessis propõe o método *Writing Beyond the Ending* — escrever para além do fim — como um modo produtivo para além do paradoxo de gênero:

Como um padrão de narrativa, o enredo do romance oculta a personagem feminina, reprime esses objetivos, valoriza os laços heterossexuais em oposição aos homossexuais, integra indivíduos como casais perfeitos para sinalizar sucesso pessoal e narrativo. [...] O enredo romanescos, de uma forma geral, é uma alegoria para o sistema sexo-gênero como um todo. Escrever para além do fim significa uma invenção transgressiva da estratégia narrativa que expressa o ressentimento crítico à narrativa dominante. Essas táticas problematizam as principais formas de pilares de organização social e ideológica de gênero tão logo aparecem na ficção. Escrever para além do fim produz uma narrativa que nega e reconstrói os paradigmas sedutores de sentir que são culturalmente demandados, internamente policiados e hegemonicamente envenenados (DUPLESSIS, 1985, p. 5).

Nos dez romances produzidos por Roberts até agora, essa estratégia é repetidamente problematizada, inicialmente através da análise do enredo, mas crescente por meio das inúmeras reflexões que afloram durante todo o romance. *Writing Beyond the Ending* é revelado nessas narrativas como um projeto muito difícil, no entanto, não impossível de se corporificar nas obras ficcionais em estudo. *The Visitation* foi, de acordo com Roberts, sua tentativa de “imaginar um caminho de amar os homens e não excluir as amigas femininas” (GARCIA & MAITLAND, 2003, p. 61), não obstante, esse argumento também se transforma em um debate sobre a linha dura do romance heterossexual para mulheres e, conseqüentemente, dificuldades de romper essa forma tradicional de desfecho. A crítica analítica de DuPlessis acerca de

⁴ Neste trabalho, as traduções dos livros publicados em Língua Inglesa são de minha autoria.

estratégias que minam o sistema ficcional opressor é inovadora, ela propõe a estratégia de escrever para além do fim, em suma, para que haja a fuga do sistema sexo-gênero. *The Visitation* e *The Wild Girl*, em suas representações de temáticas heterossexuais, que se mostram comprometidos com o ambiente sócio-cultural, questionam até quando essa ruptura é possível por meio de narrativas que anseiam por evitar fins convencionais quando reconhecem seu empuxo social.

The Visitation reafirma o conflito entre a unidade e a fragmentação quando narra a história de Helen, uma escritora que tenta construir sua identidade unitária, categoria cartesiana ilusória (HALL, 2000, p. 67). Quando começa a escrever, "Helen sempre sente um cancelamento de seu corpo, tornando-se apenas mente. Não marcada, transcendente, como um homem" (Idem, p. 99). Ela evoca a idéia de um outro masculino, Félix, olha diários antigos, estando ciente de que "ela se tornou uma palavra empenhada em ser falada, em ser ouvida e compreendida. Ela não sabe, apenas, que palavra é essa" (Idem, p. 100). Em todo o romance, Helen tenta alcançar esta palavra, ao passo que isso acontece, fica evidente que ela nunca a encontrará. Helen deseja ser um homem, ser a palavra é uma expressão de si mesma de ser inteira, de ser olhada e de olhar a si mesma como um sujeito unificado. A descrição da masculinidade no livro *The Visitation* é um pouco mais que um código. Helen não quer ser um Homem, mas como Julie Fanchot em *A piece of the Night*, ela almeja ser alguma outra coisa diferente de Mulher. Ao apontar a feminilidade como temática central das personagens de Helen e Beth, Roberts torna a masculinidade um Segundo Sexo⁵ em *The Visitation*. As personagens masculinas — Steven, George, Robert e o duplo Félix, junto ao abstrato de uma masculinidade — são parte da outridade que cerca Helen, uma outridade que não representa a completude e unidade, mas a ficcionalidade desses construtos.

⁵ Alusão ao livro de Simone de Beauvoir, Lançado numa época em que o termo "feminismo" nem sequer havia sido cunhado, este livro é considerado, hoje, como o marco inicial da prática discursiva da situação feminina.

Em *The Visitation* é necessário que a protagonista construa uma identidade para ela mesma antes que ela comece a escrever, e essa identidade é processada com “ferramentas”, quais sejam, encorajar/manter seu relacionamento com sua amiga e com seu amante, além de se munir de um sistema de imagens com os quais tenta criar sua própria mitologia. Desse modo, Helen se transforma em uma mitóloga, uma escritora ou uma narradora de mitos e sua narrativa mitológica é claramente ficcional, crenças que são falsas, mas necessárias. Como Roberts coloca em resposta à sua escrita “Isso não quer dizer que é falso, mas criado”.⁶

Se Helen se mitologiza e seu trabalho se torna ambivalente, isso também se torna inacabável e, portanto, contínuo. No capítulo o qual Beth e Helen exploram um jardim esquecido, *The Visitation* se transforma em anunciação, em que cada mulher traz a outra o nascimento das palavras, da mesma forma que Alice Walker nos convoca ao jardim de nossas mães para reforçar as imagens silenciadas de mulheres que se perderam na imponência do patriarcado (WALKER, 1983). Beth atua como a parteira espiritual de Helen, comandando-a a “cantar por sua redenção, por sua vida, por sua fala e por sua escrita. Ela a ordena: defina-se, agora, se defina mulher. O centro do labirinto não é o final, mas um outro começo. Comece a escrever” (Idem, p.173).

Já em *The Wild Girl*, o romance é concluído com um final morto, o desaparecimento de Maria Madalena “com uma bagagem de dúvidas” (180), que reaparece em *In the Red Kitchen*, com o relacionamento de Kattie e sua artista de cabelos de fogo. O enredo continua com o empuxo social, o qual exerce uma força poderosa na escrita das mulheres contemporâneas com um destino utópico que tradicionalmente tem sido assinado pelas mulheres da cultura ocidental. Nos romances de Michèle Roberts, o enredo vacila entre uma história central e outras tantas que surgem para competir a atenção do leitor.

⁶ ROBERTS, Michèle. *On women, christianity and history: An interview with Michèle Roberts*. Entrevista concedida à Patrícia Bastide Rodriguez da Universitat de les Illes Balears. Disponível em <www.atlantisjournal.org/Papers/25_1/093-108_Bastida.pdf> Acesso em: 20 de set. de 2007.

Dessa forma, tanto *The Wild Girl* quanto *The Visitation* experimentam novas formas no romance sem prover um desfecho.

Steve Cohan e Linda M. Shires descrevem a obra *Um viajante em uma noite de inverno*, de Ítalo Calvino, como uma narrativa de strip-tease:

Investir na narrativa por meio do início contínuo de novas histórias sem fechá-las de forma absoluta, *Se um viajante em uma noite de inverno* inscreve você, leitor, que tem a expectativa de ler livros do início até o fim, ativamente procura o desfecho como uma forma de prazer (COHAN & SHIRES, 1988, p. 151).

A técnica de Calvino, com “repetição circuitos curtos de conclusão da história” (COHAN & SHIRES, 1988, p. 151) foi adotada por Roberts em sua sétima obra, *Flesh and Blood* (1994), a qual oferece uma seqüência de narrativas que se entrelaçam umas com as outras, recusando o desfecho ficcional. Cada história é concluída com um ponto e uma vírgula, ao invés do ponto final. *Flesh and Blood* é, até o momento, o romance mais experimental de Roberts, explodindo fronteiras de um enredo linear com sua conclusão resolutive. Aqui, o tradicional ponto final do fim do romance é suplantado por um ponto e vírgula, o que sugere que há mais histórias que serão contadas. As demais obras de Roberts podem ser entendidas como um projeto similar do exposto, uma série de experimentos e não textos herméticos e singulares. Assim, coletivamente, os textos de Roberts formam uma narrativa em espiral que é claramente dinâmica.

A partir do que foi discutido aqui, pode-se elucidar que os romances sugestionam o prazer e a possibilidade de escrever e ler para além do fim deles, estilizando o fim e a definição concreta. Se a narrativa e a identidade estão aliadas nos debates promovidos nos romances citados, há também uma ansiedade no que diz respeito à preservação de narrativas particulares e de certas formas de identidades. Patrícia Waugh contribui, de forma brilhante, ao comentar a propensão literária contemporânea de autoria feminina para os textos ditos evasivos como uma tática preocupada em reconstruir ou conservar algumas formas de identidades:

É interessante que mais escritoras estão submersas nas técnicas narrativas pós-modernas — Carter, Winterson, Wildon, Lessing, Atwood, Tenant, Roberts — de uma forma que resiste à lista de implicações teóricas, utilizando formas desordenadas para imaginar o mundo em que vivemos (WAUGH, 1990, p. 70).

Michèle Roberts claramente se situa na lista das autoras experimentais em seu estilo de narrativa e de ficções históricas. Uma área em que a tensão entre a desconstrução sempre presente e a prática de reconstrução é particularmente aparente sob retrato da mulher escritora. Enquanto esses romances celebram as narrativas que trabalham para além do fim, revelando a fluidez da intertextualidade, elas também levantam questões sobre o que isso oferece aos feminismos. O conceito de Barthes do texto como “um entrelaçamento texturizado de uma rede de códigos” (BARTHES, 2001, p. 55) que resiste ao conceito de narrativa como “um monolítico impenetrável e sólido inteiro” (COHAN & SHIRES, 1988, p. 118) é claramente aplicável neste *corpus*. Essas narrativas produzem o barulho e o volume da textualidade ao exceder a harmonia e a coerência do todo.

Os romances de Michèle Roberts se oferecem em paralelo à teoria feminista, não os proclamando como uma forma narrativa estritamente feminina, mas brincam com o prevalecimento dos modelos masculinos a fim de imaginar algo diferente, para além das fronteiras. De *A Piece of the Night* à *Looking Glass*, Roberts tem produzido muitas ficções contendo microcosmos ficcionais e narrativas com múltiplos narradores que se contradizem entre si, desacreditados deles mesmos e de suas próprias histórias. Crescentemente, o trabalho de Roberts tem reinventado os personagens e momentos históricos para proporem o possível, uma História das Mulheres⁷ que alude aos silenciamentos e apagamentos dessas personagens. Essa reinvenção é límpida

⁷ Temo cunhado por Mary Del Priore, renomada historiadora, que remete às contribuições decorrentes da explosão do feminismo e das transformações na historiografia a partir da década de 1960. Nesse sentido, ressaltam-se as contribuições da História Social, da História das Mentalidades e, posteriormente, da História Cultural, articuladas ao crescimento da antropologia, que tiveram papel decisivo nesse processo, em que as mulheres são alçadas à condição de objeto e sujeito da História (DEL PRIORE, 1997, p. 78-114).

em seu quinto romance, *In the Red Kitchen*, no qual a narrativa é localizada na pré-história do discurso freudiano. A família freudiana do romance se dissemina na narrativa de Flora Milk, atingindo seu clímax na cena Flora está na presença de seu pai, um psicanalista moderno, via Charcot.

Mamãe tem ciúmes de Flora, de seus cachos dourados e laços. Mamãe é feia. Ela não tem tempo de brincar com papai como Flora tem. Papai ama Flora mais que tudo. Eles se amam muito. Mamãe é velha. Flora está assustada com a idéia de que ela vá morrer. Flora se esconde atrás da porta da cozinha e assiste sua mãe chorar, sua cabeça apoiada sobre as mãos que pairam na mesa. Flora dança para Dr. Charcot e para William da mesma forma que dançava para seu pai. (127)

Flora performatiza uma histérica para Charcot, copiando as poses de Augustine, a paciente estrela de seu psicanalista, as quais fotografias ela viu em seu escritório. Freud é implicitamente presente como os pais para quem Flora, a médium vitoriana, representa a crítica materialista do romance ciência versus espiritualismo mediúnico. Enquanto o romance é auto-reflexivo, pós-Freudiano nessa cena, é claro também que é pós-lacaniano na discussão da linguagem e da palavra escrita. A associação de Flora e Hat com a escrita é dramatizada por meio da relação com seus pais. O pai faraó de Hat oferece a ela a língua como um sinal de autoridade, enquanto o pai de Flora é um editor, literalmente, instrumental no meio lingüístico de produção. Hat, o espírito guia de Flora Milk é uma rainha egípcia antiga, a predecessora de Akhenaten e Tutakhamum:

Hat-Shepsut alega que seu pai a declamou sua co-regente na presença de toda corte, declarando-a sua sucessora. É geralmente aceito por estudiosos da cultura Egípcia que esse ponto de justificação é estritamente ficcional... Ela evidentemente pensou que ele aclamaria seu enteado e seria representada por alguma figura masculina ligada ao faraó. Depois de 20 anos após sua morte, Tuthmosis III fez de tudo para apagar cada vestígio dela e alterar monumentos ligados a ela, a fim de suprimir seu nome. Afinal, não era apropriado que afigura de uma mulher no poder se preservasse assim, embora muitas rainhas Egípcias tentaram usurpar a prerrogativa do trono masculino (40).

Outro aspecto importante da História é que os egípcios são comumente considerados os precursores de uma forma sistemática de escrita com o uso de símbolos hieróglifos. A narrativa de Hat repetidamente enfatiza a importância e o poder da escrita na criação da História. Enquanto Terence Milk, pai de Flora, simboliza a língua por meio de seu status de patriarca e editor, o pai de Hat a ensina a escrever por causa do poder literal da palavra escrita e sua relação com o reino. Flora é uma leitora ávida de tudo que está disponível (20) — para ela a literatura é imaginação e escape — enquanto Hat aprende essa habilidade de um escriba para se inscrever no poder, literalmente. A narrativa de Hat descreve a hierarquia de poder e linguagem que é exclusivamente percebida como masculina: “a profissão do escriba eleva um menino ao caminho dos Deuses. Os escribas de meu pai são homens que dominam a literatura, matemática, medicina, os segredos da religião... escrever é entender o misterioso e poderoso mundo das palavras, partilhar o poder das palavras, fazer isso acontecer para mim” (24). O poder que Hat deseja é o de seu pai: Hat não deseja ser meramente ser desejada por seu pai, embora ela se torne sua esposa e amante, mas para ele:

Eu não preciso de uma mãe. Eu tenho meu pai, os caminhos das mulheres são frívolos e estúpidos, Eu os repudio. Eu não sou uma mulher, como as outras mulheres... Eu sou tão boa quanto um homem. Eu falo com homens; eu falo de coisas de homens. Eu sou melhor que as outras mulheres... Eu sigo o caminho de meu pai, o único caminho que quero saber, o único” (53).

Com o intuito de ter poder, ela tem de se tornar homem, ela tem de rejeitar seu próprio gênero e todas as associações culturais advindas dele para se transformar em masculino ou, no mínimo, em algo não feminino. Nem Flora e nem Hat se aproximam da desconstrução dessas definições. Hat tenta se recriar em um ser masculino, enquanto Flora adere à feminilidade de seu tempo, negociando algum espaço para ela na sociedade vitoriana. Nenhuma personagem é retratada no romance como bem sucedida ou feliz com ela mesma. As narrativas de Flora e Hat podem ser lidas como atuações da moral

feminista: não se pode escapar das definições de gênero sem mudar a estrutura social a qual estão essas definições estão incrustadas. Hat tenta se reinventar como masculina, mas as associações culturais de sexo e gênero vivem mais que ela. Flora se inventa como feminino, traindo suas amigas e família quando ela prioriza os homens em sua vida. Se *In the Red Kitchen* personifica a moral feminista, nós podemos considerar a saída desse impasse a mulher do século 20, Hattie King? Seria confortável ler *In the Red Kitchen* como um texto que propõe uma história feminista progressiva — com Hat tentando a masculinidade e Flora a feminilidade e já Hattie King triunfando com a identidade contemporânea que se move para além dos estereótipos, todavia, não são oferecidas aqui conclusões ordenadas.

Hattie King não é uma mulher que existe fora das definições culturais de gênero, melhor, ela reconhece essas definições e as manipula com o intuito de atingir seus objetivos, por exemplo, ter sua própria casa. Contrariamente à suas predecessoras Hat e Flora, Hattie King viaja através de culturas e países, se recriando como chauffer, cozinheira, escritora e prostituta. Sua relação com gênero é, no mínimo, a de um escultor com sua obra de arte, menos constritiva que aquelas exercidas por Flora e Hat, no entanto, os parâmetros ainda existem. Hattie não é então um modelo utópico, é sim consequência de suas ancestrais espirituais. A casa a qual Hattie compra é a casa de Flora Milk, ressoada com os ecos da vida da vitoriana, um fantasma do passado, visto e ouvido apenas por Hattie. Hattie, de certa forma, tem acesso a essa móvel e incerta forma de história, mas há também uma história mais concreta escondida na caixa do sótão — uma história confiscada no fim do romance. Um descendente de Flora chega para levar as duas caixas de fotografias.

Pode-se inferir desta passagem que pouco mudou: os homens estão ainda escondendo a história, fechando as caixas, não querendo que as mulheres saibam da história. Os cartões provavelmente têm a história de Flora, em suas próprias palavras, nesses pequenos diários. Suas visões de Flora certamente oferecem uma história muito mais autêntica que até todos os

diários da médium vitoriana. Se a novela acabasse nesse ponto haveria certo chão para este argumento; o final narrativo de Hattie é seguido, todavia, por vozes de Flora, Minny, Hat e Rosina.

O final da narrativa de Flora é cheio de arrependimento e Hat desaparece enquanto Minny e Rosina escrevem cartas para Mamma e Mrs. Redburn, respectivamente, a qual fala eloquentemente de suas traições a outras mulheres. As mulheres que parecem triunfar nesse romance são as que dramatizam a feminilidade de forma bem sucedida. A comunicação metafísica entre Hat, Flora e Hattie estabelece uma linha invisível de conexão histórica entre mulheres, entretanto isso pouco subverte as configurações tradicionais de gênero e poder.

Nesses espaços — em algum lugar entre os discursos do determinismo histórico e a metafísica — há a esperança de um futuro diferente. Diante disso, é o espaço do possível, do epifânico, do transitório e da transformação. Cabe, assim, a comparação entre a ficção de Roberts e a descrição de imaginário de Le Doeff, que pensa no imaginário como

Um termo retórico que se refere a figuras de imagética na filosofia e em outros textos. Le Doeff vê isso como uma forma de pensar em imagem, o uso da narrativa, estruturas de conhecimento pictórico ou alegórico. Nesse sentido, o imaginário é sintomático da elisão; aloca os textos filosóficos aonde o discurso não é hábil a admitir suas fundações, além de as cobrir. Isso demonstra, assim, um ponto crítico de vulnerabilidade com textos e argumentos, um lugar que ainda permanece silenciado necessariamente para a função do texto (GROZS, 1989, p. xviii-xix).

Desse modo, os romances de Roberts se engajam nos debates das teorias do feminismo francês, as quais tentam assinalar caminhos para longe do fim com ponto final, elas indicam saídas. Por meio da interrogação dos conceitos relativos à escrita de autoria feminina, os romances remontam a praticidade e eficiência dessas saídas apontadas pelo feminismo francês. Essas narrativas são endereçadas e empregam discursos da psicanálise da teoria feminista francesa, mas eles não as engole de todo.

Em *Castration or decaptation?*, Hélène Cixous oferece uma definição de escrita feminina:

Assim é como eu definiria o corpo textual feminina como uma economia libidinal feminina, um regime, energias, um sistema de desperdício de palavras necessariamente enxotado pela cultura: um corpo feminino textual é reconhecido pelo fato que é infinito, sem fim; não há fim, nunca termina; e é isso que torna a escrita feminina difícil de ler. Nós aprendemos a ler livros que basicamente colocam um final bem definido. Mas esse não tem um final, um texto feminino continua e continua e em certo momento volta e a escrita continua e, para o leitor, isso significa ser lançado para em direção ao vazio. Esses são textos que buscam o início, mas não as origens. A origem é um mito feminino; Eu sempre quis saber de onde vim. A pergunta "De onde bebês vêm?" é, basicamente, uma pergunta feminina ao invés de masculina. A busca pela origem, ilustrada por Édipo, não assombra o inconsciente masculino. Especialmente, é um começo, um modo de iniciar não imediatamente com o Falo para terminar com o Falo, no entanto, começar por todas as outras perspectivas que constroem a escrita feminina. Ao mesmo tempo, um texto feminino começa vinte, trinta vezes" (CIXOUS, 1991, p. 53).

Aqui, há ecos em *In the Visitation*, conforme ressaltados no início desse breve estudo, os quais também ressoam com a metodologia da prosa ficcional de Michèle Roberts como um todo. Tal qual Cixous, que se repete em vários ensaios, ou talvez começando de novo e de novo, o trabalho de Roberts é contínuo e continuante. Temas e imagens são recorrentes em um texto, mas reaparecem em diferentes guisos e contextos no próximo.

As narrativas de Michèle Roberts evocam um outro lugar mágico, o qual é excitante e inspirado, falha em oferecer resoluções práticas. Consequentemente, esses romances auto-reflexivos se aplicam na descrição de Cixous de *Féminine Écriture*, todavia, apenas com o intuito de experimentar esta idéia, não para provar sua existência. Os textos aparecem conscientes desta distinção. O confisco das caixas cheias de material histórico de Flora — suas fotografias e diários — pelo velho homem no fim do romance *In the Red*

Kitchen indica que enquanto a conexão entre Flora e Hattie pode ser autêntica, isso ainda permanecerá imaterial e privado e, dificilmente, adentrará a esfera pública. Similarmente, quando Léonie, protagonista de *Daughters of the House*, está prestes a trazer a público a identidade do informante nazista no fim do romance, ela admite, “Eu não tenho provas plausíveis de que era um padre” (171). Seu conhecimento privado da história pode não ser suportado pelo tribunal, esses conhecimentos podem se desintegrar na arena pública.

Essas histórias metafísicas podem ser efêmeras, mas também são limítrofes; elas podem facilmente desaparecer, e sua presença como “fantasmas de livraria” (*The book of Mrs. Noah*, 89) não estão garantidos. Esses textos desejam tanto o prazer da clausura, que oferece a presença da subjetividade na narrativa, quanto o prazer de exceder fronteiras, oferecendo possibilidades infinitas de moldagem. Os romances de Roberts, como eu os leio, são, dessa forma, textos não estritamente femininos, de acordo com a teoria de Cixous; essas narrativas evadem o fim propriamente dito, mas também a desejam. As narrativas de Roberts são sempre inscritas pela tradição do romance na cultura ocidental, oferecendo questões que possuem finais inconclusivos, mas finais antes de tudo. O que implica em diferentes entendimentos da identidade e de como ela é construída. No trabalho de Julia Kristeva, há a visão da produção do sujeito em processo, a qual é inspirada diretamente pelas práticas psicanalíticas. O sujeito de Kristeva é um *sujet en process*, mas um sujeito antes de tudo. Nós o encontramos levando dificuldades, equilibrando atos entre oposição que desconstruem sua subjetividade e identidade juntas e que as trazem de volta, capturadas em um mundo humanista (MOI, 1986, p. 13).

Esse estado de negociação fala eloquentemente da mais produtiva teorização pós-moderna inspirando em seu reconhecimento — não é uma descrição da vida diária? — mais diretamente, isso pode ser lido como uma descrição da política feminista ambas na academia e em diversos outros níveis; para melhor ou para pior, estamos todos morando em casas móveis.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11. ed. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CIXOUS, Hélène. Castration or Decapitation? Trans. Annette Kuhn. *Signs* 7.1 (1981), pp. 41–55.

COHAN, Steve, and SHIRES, Linda M. *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. London: Routledge, 1988.

DEL PRIORE, Mary. Magia e medicina na colônia: o corpo feminino. In: _____. (org.) *História das mulheres do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997, pp. 78-114.

DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP, 1985.

GROSZ, Elizabeth. *Sexual Subversions: Three French Feminists*. New South Wales: Allen and Unwin, 1989.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. DP&A Editora, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*, 2. ed. Trad. Bragança de Miranda, Gradiva, Lisboa, 1989.

MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.

_____. (ed.) *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell, 1986.

ROBERTS, Michèle. The Woman Who Wanted to Be a Hero. In: MAITLAND, Sara *Walking on the Water: Women Talk About Spirituality*. London: Virago, 1983.

_____. *The Book of Mrs Noah*. London: Methuen, 1987.

_____. Interview with Rosemary White. *Bête Noire* 14/15 (1994), pp. 125–40.

_____. *Daughters of the House*. London: Virago, 1992.

_____. *Flesh and Blood*. London: Virago, 1994.

_____. *In the Red Kitchen*. London: Methuen, 1990.

_____. *A Piece of the Night*. London: The Women's Press, 1978.

_____. *The Visitation*. London: The Women's Press, 1983.

_____. *The Wild Girl*. London, Methuen, 1984.

WALKER, Alice. In: *Search of My Mother's Garden: Womanist Prose*. London: Virago, 1983.

WAUGH, Patricia. Reassessing Subjectivity: Modernity, Postmodernity and Feminism. In: _____. *Aesthetic Practice*. *Bête Noire* 8/9 (1989/1990), pp. 64–77.

Artigo recebido em 23/03/2009 e publicado em 30/09/2009.