

A utopia feminista transgressora de Jeanette Winterson em *Sexing the Cherry*

ANA CECILIA ACIOLI LIMA

Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, Coordenadora da Casa de Cultura Britânica (Fale/Ufal) e Vice-coordenadora do GT A Mulher na Literatura (ANPOLL) no biênio 2008-2010.

RESUMO: Meu objetivo neste trabalho é discutir como o conceito clássico de utopia é insuficiente para dar conta das narrativas utópicas feministas. Utilizo como base para a minha argumentação o romance *Sexing the Cherry* (1987), da escritora inglesa contemporânea, Jeanette Winterson, e as discussões de teóricas feministas como Lucy Sargisson. Meu enfoque principal é a (re)configuração dos corpos sexuados em um universo narrativo que desconstrói noções convencionais de natureza, cultura, espaço e tempo.

Palavras-chave: Corpos; utopia; utopismo feminista

ABSTRACT: In this essay I intend to discuss how the classic concepts of utopia are not sufficient to account for feminist utopian narratives. For this purpose I analyze the novel *Sexing the Cherry* (1987), by Jeanette Winterson, a contemporary British writer, based on feminist theorizations as the one put forth by Lucy Sargisson. I focus mainly on the (re)configurations of the sexed body in a fictional universe that deconstructs conventional notions of nature, culture, space and time.

Keywords: Bodies; utopia; feminist utopianism

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

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

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

¹ Do *Oxford English Dictionary*, citado em Sargisson, p. 9.

Tradução livre minha.

ilustração, usarei a ficção *Sexing the Cherry* (1987) da escritora britânica Jeanette Winterson.

Lucy Sargisson é uma das teóricas contemporâneas que não vê a busca pela perfeição como um ingrediente necessário ou definidor das construções do pensamento utópico (utopia)². As utopias feministas, em geral, possuem um componente político marcante, sem, contudo, a preocupação de traçar um projeto para uma sociedade perfeita, fechada e estática. A política feminista utópica³ se dá no âmbito das estruturas de poder social, e das relações de poder entre e dentro de diferentes grupos e classes.

Diferentemente da *New Atlantis* de Francis Bacon, por exemplo, muitas utopias feministas, hoje, tanto na ficção como na teoria, representam mundos diversos, muitas vezes incoerentes, por onde circulam sujeitos e identidades fluidas e provisórias. Inevitavelmente, são textos abertos, que abandonam a idéia de perfeição, e demonstram, ao invés, (muitas vezes fazendo uso da paródia pós-moderna ou metaficção historiográfica, como é o caso de *The Passion* e *Sexing the Cherry* de Winterson), uma certa cautela e desconfiança com o conceito de perfeição. Em vez de vislumbrarem um romântico e perfeito não-lugar, esses textos, na verdade, priorizam a sátira, a especulação, e a deslegitimação de antigos universais ou absolutos. Sua função, entretanto, permanece sendo a oposição política ao *status quo* e a transgressão dos atuais modelos dominantes de relação social. As regras sociais e culturais são, dessa forma, quebradas e transformadas, e o “ou” de utopia é explorado “em novos espaços conceituais em que formas radicalmente diferentes de ser podem ser imaginadas”⁴ (SARGISSON, 1996, p. 21). Essa é, talvez, a função mais radical do utopismo, a de imaginar organizações sociais e configurações do corpo dissociadas da lógica binária hierárquica que tem dominado a construção de significado no ocidente, através da criação de um espaço que subverte totalmente as normas e restrições que nos constituem enquanto seres humanos “viáveis” em nossa sociedade.

² Para Sargisson, utopias que idealizam um mundo perfeito tendem, muitas vezes, a incorrer em uma espécie de didaticismo. Como exemplo, cita a *New Atlantis* (1629), de Francis Bacon, que busca apresentar um modelo para sociedades futuras, na forma de um projeto de mudança, claramente preocupado com a perfeição.

³ É importante notar que muito da teoria feminista, em suas diversas vertentes, apresenta um significativo traço utópico.

⁴ Todas as traduções são de minha inteira responsabilidade e foram feitas com o fim exclusivo de citação neste trabalho.

A visão tradicional de utopismo está presa a uma função universalizante, que o feminismo, em diálogo com as teorias pós-modernas e pós-estruturalistas, tenta questionar. A própria ideia de uma solução universal que possa sanar todos os problemas sociais e políticos da nossa sociedade não só é limitada, excludente e simplista, como ignora e nega o processo, ao privilegiar um ser humano racional vivendo em um esquema social imutável. Isso reflete o ideal iluminista do ser humano racional, em contraposição ao ser no seu estado natural. Vale lembrar que a mulher sempre foi relacionada ao estado natural, emocional, irracional. E, assim, toda a humanidade passou a ser representada pela figura do “homem”, epítome da civilização, universal, e, indiscutivelmente, mesmo que, muitas vezes, imperceptivelmente, possuidor de características predominantemente “masculinas”. O sujeito ideal do utopismo tradicional, então, é aquele que domina suas emoções através da razão; aquele cuja mente assume o controle sobre seu corpo (ver SARGISSON, 1996, p.51).

A rejeição a um projeto de perfeição, que é tão característico das utopias feministas contemporâneas, reflete os debates dentro da teoria feminista acerca do essencialismo. Assim sendo, torna-se inevitável que as utopias feministas lancem dúvidas sobre a validade de se atribuir uma natureza fixa para o homem e para a mulher; uma natureza, que, organizada em termos de oposição binária, privilegia sempre o primeiro termo, em uma relação oposicional negativa, que define o segundo termo pelo que não é. Seguindo esse raciocínio, que tem estado presente nas bases do chamado pensamento ocidental e tem orientado nossa forma de ver e entender o mundo, a mulher, na dicotomia homem/mulher, por exemplo, nada mais é do que um “não-homem”. A metodologia cartesiana, que produziu um sistema conceitual hierárquico, seguindo uma lógica de oposição binária, veio reforçar o preconceito contra o corpo em detrimento da superioridade da mente. Os conceitos, como aponta Genevieve Lloyd, tornaram-se cada vez mais dicotômicos e polarizados. Nessa hierarquia,

a mulher ocupa um lugar inferior, sendo associada à animalidade e à natureza, enquanto que o homem ocupa uma posição superior, associada a Deus, à intelectualidade, à razão e à cultura. Aristóteles já dizia que faltava à mulher o princípio da alma, relacionado à racionalidade. Segundo Aristóteles, sendo menos racional, a mulher (universal) é menos capaz do que o homem de fazer julgamentos morais. Para Aristóteles, ainda, a mulher representa a materialidade. Na perspectiva cartesiana, da mesma forma, o físico (=a mulher), manifestado nas sensações e nas emoções, obstrui a clareza de pensamento (ver SARGISSON, 1996, p.134-36). É precisamente esse tipo de polarização negativa que muito do pensamento utópico feminista tenta dissolver, privilegiando uma noção de *diferença* que não se define em oposição a um outro conceito hierarquicamente superior ou inferior, mas que se afirma enquanto pura diferença.

Daí a insistência de Sargisson e outras/os teóricas/os em preferir uma abordagem aberta a textos utópicos feministas. A cautela em relação a qualquer projeto de sociedade perfeita está bem colocada por Margaret Whitford, quando diz que

a filosofia feminista é política e comprometida; explicitamente deseja a mudança, mas oferecer um projeto que explique, de antemão, que natureza essas mudanças devem tomar, significa recair nos métodos completamente tradicionais da filosofia (WHITFORD, 1991, apud SARGISSON, 1996, p.51).

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

As visões utópicas feministas, então, são, predominantemente, do tipo dinâmico em vez do tipo programático; elas não buscam oferecer projetos

de um futuro ideal, muito menos dos passos para atingi-lo. Elas têm o propósito muito mais de provocar mudanças na consciência (mudanças de paradigma) (WHITFORD, 1991, apud SARGISSON, 1996, p. 52).

Segundo Sargisson, esta é uma visão que atribui ao utopismo um caráter transformador além da mera mudança material. Na verdade, trata-se de uma leitura do utopismo que reconhece a sua capacidade de permitir mudanças conceituais (ver SARGISSON, 1996, p.47-52). Dentro dessa perspectiva da utopia como processo, sua função passa a ser não a de projetar ou a de programar um futuro fechado, universal e perfeito, mas a de explorar sujeitos e identidades alternativos aos modelos dominantes existentes, e, mais do que isso, a de expandir a nossa compreensão do possível, imaginando uma multiplicidade infinita de passados/presentes/futuros não apenas possíveis como concebíveis (Ver SARGISSON, 1996, p. 52).

Em *Sexing the Cherry* (1988), Jeanette Winterson traz à tona as lacunas e inconsistências que assombram as “certezas” iluministas, por meio de narrativas que traçam o percurso do sujeito em uma viagem de exploração por suas possíveis e múltiplas identidades. Essas narrativas encenam viagens de auto-descoberta/auto-(des)construção, que se dão na época das grandes viagens exploratórias da Renascença. O romance compreende diversos pontos de vista, mas sua maior parte se constitui pelas narrativas de Jordan e da Dog-woman. Ambas as narrativas acontecem no século XVII, o período do nascimento da modernidade européia, da colonização do chamado Novo Mundo, do florescimento da ciência empírica, em que as noções de um sujeito unitário, racional, possuidor de uma identidade fixa e estável estavam se tornando dominantes. Representam, também, paródias da narrativa histórica. Através de um intertexto entre ficção e história, destacam aquelas histórias que nunca foram contadas e as viagens esquecidas, visto que “toda viagem esconde em si uma outra: o caminho não escolhido e o ângulo esquecido” (*STC*, p.9-10). De fato, as viagens que

Jordan busca “registrar” em seus relatos não são aquelas que fez, mas aquelas que pode ter feito, “ou que talvez tenha feito em algum outro tempo e lugar” (p.10).

Em *Sexing the Cherry*, assim como em *The Passion* (1987), Winterson faz uso de imagens de corpos fragmentados como uma maneira de subverter os modelos heterossexistas dominantes, e, assim, pôr em xeque toda uma política de gênero que privilegia papéis definidos e universais. Esses corpos incompletos e indefinidos, na verdade, realçam a artificialidade dos modelos culturais vigentes, e ensaiam possibilidades outras de configuração dos corpos e da sexualidade. Tanto Jordan quanto a Dog-woman, sua mãe adotiva, têm seus corpos gendrados e subjetividades construídas nos interstícios da inteligibilidade cultural. Jordan sequer conhece suas origens; foi encontrado às margens do Tâmis e descobriu, precocemente, que sua vida “estava escrita invisivelmente, espremida por entre os fatos, e escapava-lhe tal qual as doze princesas dançarinas voavam de suas janelas todas as noites e retornavam para casa toda manhã com os vestidos rasgados e sapatos gastos e não se lembravam de nada” (p.10). Seus “eus” são múltiplos, mutáveis e elusivos. Assim, a narrativa de suas aventuras fantásticas, que reflete elementos mágicos, aproxima-se mais de relatos de viagens imaginárias de exploração de mundos invisíveis⁵ e de vidas e identidades possíveis, norteadas pela busca incansável de Jordan por Fortunata, que seria a mais jovem das doze princesas. Através de uma transcontextualização paródica do conto de fadas inserido na narrativa, Winterson pode jogar com as convenções e deslocar a voz patriarcal autoritária por trás do conto, e recontar, dessa forma, a história das princesas a partir de uma nova perspectiva, além do “e viveram felizes para sempre”. Nenhuma delas, que podem muito bem simbolizar possíveis desdobramentos de Jordan, viveu feliz para sempre com seus maridos. Todas os abandonaram e vivem agora de acordo com suas próprias escolhas. Suas histórias se situam no âmbito do fantástico, à parte de qualquer padrão de inteligibilidade cultural, e ilustram um tema recorrente no romance: a constituição da

⁵ Em um contraponto intencional, acredito, com a suposta fidelidade de muitos relatos de viagem.

matéria, que por sua suposta solidez, confere um caráter de realidade aos objetos e corpos. Em uma das epígrafes do romance, Winterson nos lembra que

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

Assim como a instabilidade e a fluidez do tempo possibilitam diversas configurações dos corpos, a negação da solidez da matéria pela física quântica, em favor de campos energéticos, impede também a existência de corpos fixos, emoldurados por normas sociais. O mundo das princesas, esse espaço outro, é tão invisível e impalpável quanto a vida de Jordan, mas, talvez, não por isso menos possível. A narrativa de Jordan se dá no passado; a das princesas, em um tempo paralelo; ambos em uma dimensão fantástica. O tempo passado, aqui, é deslocado no espaço, uma vez que tempo e espaço não são separados, e passa a representar uma possibilidade paralela ao presente. Sendo assim, passado, presente e futuro se interconectam, e, como aponta Carol Pearson, podemos entender a possibilidade não só de mudar o futuro como o passado. Para Pearson, apenas no tempo relativo, em que a linha tempo/espaço é curva, e o futuro e o passado estão encapsulados no presente, fica mais claro, politicamente, que a mudança utópica se situa no presente—um presente condicional, não confinado por certezas. Assim, Pearson transgredir as formas convencionais de se imaginar ou conceber o possível (apud SARGISSON, 1996, p. 57). Como diz Alison Lee, *Sexing the Cherry* explora um presente contínuo, que, de certa forma, para o tempo, uma vez que o futuro⁶ nunca chega. Entretanto, mais do que isso, como está evidente na epígrafe que menciona a ausência de tempos verbais que diferenciem passado, presente e futuro na língua dos índios Hopi, Winterson explora, nas palavras de Lee, “a noção de tempo como

⁶ Como já apontei na discussão sobre a busca/viagem infundável de Jordan.

um campo culturalmente ou imaginativamente construído, no qual passado, presente e futuro podem existir simultaneamente” (Ver MAKINEN, 2005, p.89).

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

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

Tanto Jordan como a Dog-woman possuem identidades de gênero ambíguas e levam uma vida sexual pouco convencional. Como Villanelle, em *The Passion*, Jordan costuma se travestir. E tanto o travestismo, como o lesbianismo, por exemplo, não são tratados como marginais. De fato, a naturalidade com o que são tratados é mais uma estratégia discursiva para reforçar a artificialidade da construção dos modelos tidos como “normais”. Uma vez, Jordan encontra um grupo de freiras que vive em um convento subterrâneo, e que costuma “pescar” mulheres que passam pela entrada do convento, com uma grande rede. Algumas das freiras têm amantes no próprio convento, enquanto que outras precisam ir à superfície para se divertir. Vivendo um tempo com elas, Jordan descobre que possuem uma forma característica de se comunicar, que se trata de “uma linguagem independente das construções dos homens, mas estruturada por signos e expressões, e que usam palavras comuns como códigos que querem dizer uma outra coisa” (p.31). Podemos afirmar, então, que essas mulheres criaram uma linguagem própria, que circula às margens do sistema linguístico-cultural dominante de construção de significados, ao mesmo tempo em que se vale dele para subvertê-lo e legitimar um outro modo discursivo, que possa articular identidades ex-cêntricas. Podemos afirmar, também, que, dessa forma, elas desconstroem e rompem as fronteiras de todo um modelo de inteligibilidade cultural, para trazer à luz aquilo que foi excluído e considerado inumano. Desta maneira, Winterson consegue fazer o que Judith Butler tem tanto cuidado em nos lembrar: que o ponto central da desconstrução não é o de simplesmente afirmar que tudo é discursivamente construído; a questão mais importante é considerar a força da “exclusão, do apagamento, do impedimento violento, da abjeção e do seu retorno subversivo dentro dos próprios termos da legitimidade discursiva” (1993, p. 8). As subjetividades e os corpos sexuados dessas freiras são materializados nas lacunas abertas pela desestabilização do próprio processo

de reiteração de normas que legitima identidades “normais” e fixas.⁷ Ao se vestir como mulher, Jordan se permite estabelecer uma nova relação com a narrativa das mulheres, e reconhece que elas se posicionam de uma maneira diferente diante dos discursos masculinos, enfocando as relações de umas com as outras em um claro intercâmbio lésbico, que torna o masculino obsoleto. Assim, não só o feminino é reconfigurado, visto que Jordan configura uma nova forma de masculinidade, o que, por sua vez, permite que ele seja incorporado à narrativa dominante da sua mãe.⁸

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

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

⁷ Como aponta Butler, em uma perspectiva foucaultiana, as possibilidades de re-articulação estão presentes no próprio processo de reiteração de normas, que, por sua instabilidade, permite que aquilo que excede e escapa à norma seja materializado.

⁸ Da mesma forma que Villanelle, em *The Passion*, termina se apropriando da narrativa de Henri. Ver Makinen, 2005, p. 97.

Ao trazer de volta a discussão de gênero como um ato, um “fazer”, “uma atividade “performed” incessantemente, em parte, sem que se tenha consciência ou sem que a deseje”, Butler enfatiza que, por esta mesma razão, não se trata de um ato automático ou mecânico (2004, p.1). Muito pelo contrário, trata-se de uma “prática de improvisação” dentro de um espaço repleto de restrições. Um aspecto importante que Butler traz para a discussão é que o processo de se tornar um gênero está relacionado a todo o mecanismo de normalização social, que se localiza fora e além do sujeito, e ao desejo de reconhecimento e às (im)possibilidades de viabilidade e inteligibilidade social. Ao se referir à afirmação de Spinoza de que “todo ser humano busca persistir no seu próprio ser” e à subsequente afirmação de Hegel de que “o desejo é sempre o desejo de reconhecimento” (2004, p.31), Butler entende que persistir no próprio ser só é possível na medida em que podemos receber e oferecer reconhecimento:

Se não somos reconhecíveis, se não existem normas de reconhecimento pelas quais somos reconhecíveis, então, não é possível persistir no nosso próprio ser, e *não somos seres possíveis, fomos impedidos da possibilidade* (2004, p. 31. Grifos meus).

Entretanto, um fato digno de nota é que as normas de reconhecimento não se tratam de dados culturais imutáveis que preexistem a nós; essas normas podem mudar, e com elas, tudo o que pode contar como reconhecivelmente humano. Assumindo uma perspectiva mais foucaultiana, Butler afirma que “as normas de reconhecimento funcionam para produzir e “desproduzir” (*deproduce*) a noção do humano” (2004, p.32).

Mais adiante, Butler discorda de Foucault, quando este pensa o poder regulador como contendo certas características históricas abrangentes, agindo sobre gênero da mesma forma em que age sobre outros tipos de normas sociais e culturais. Para Butler, o aparato regulador que governa gênero é em si específico de gênero, visto que este “exige e institui um regime regulador e disciplinar

próprio e distinto” (2004, p. 41). Gênero não é simplesmente regulado a partir de forças externas. *Melhor* dizendo, não existe um gênero anterior a sua regulamentação e normalização. O sujeito gendrado surge a partir do próprio momento em que é sujeitado a uma norma. Nas palavras de Butler, “Não é a sujeição o processo pelo qual as regulações produzem gênero?” (loc.cit.). A norma determina a inteligibilidade, e permite que certas práticas e configurações corporais sejam socialmente reconhecidas ou não, definindo parâmetros de legibilidade (2004, p. 42).

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

A Dog-woman não possui um nome, ou, se já possuiu, esqueceu (p.11), ou seja, ela resiste a qualquer marca identitária imposta de fora. Seu corpo monstruoso faz dela uma mulher incomum, ou, talvez, uma não-mulher, no sentido usual da palavra, ou, de fato, uma paródia da feminilidade normativa. Alguns processos corporais, supostamente naturais, são impossíveis para ela: “teria gostado de colocar uma criança para fora de seu corpo”, mas para tanto precisaria de um homem, e acredita que não exista “algum que seja páreo para ela” (id. ibid.). Como a antropóloga cultural, Mary Douglas, ressalta, o corpo material é sempre percebido a partir de um ponto de vista cultural determinante. Nesse sentido, o corpo é sempre uma conjunção de sua materialidade (carne e osso) e as construções simbólicas do corpo em uma cultura específica. Nas suas palavras, “o corpo social [o corpo simbólico] impõe restrições à forma como o corpo físico é percebido” (apud BALSAMO, 1999, p.24). Portanto, sendo um exemplo de como a exclusão se materializa, a Dog-Woman não poderia ser interpretada de outra forma pelas pessoas “regulares”, a não ser como uma “aberração” da natureza. Seu corpo imenso, de proporções

inimagináveis, pode estar simbolicamente associado ao *enxerto artificial* da cereja, que Jordan tenta executar, tentando seguir a *nova moda da época*—a experimentação científica. A prática é condenada pela Igreja como *não sendo* algo natural, assim como a Dog-woman também é considerada uma monstruosidade da natureza. Curiosamente, entretanto, ela própria condena a prática de Jordan, e pergunta: “qual o sexo desse monstro que você está criando?”. Ele assegura que a árvore será fêmea, ao que ela retruca: “essas coisas não têm gênero e são uma confusão para elas mesmas” (p.79). Contudo, ela mesma é uma confusão para todo mundo e poderia muito bem ser o resultado de algum enxerto. É uma mulher de poder descomunal, que costuma arrancar os olhos e dentes dos puritanos e colecioná-los em um saco. Quando criança estrangulou o próprio pai, quando ele tentava vendê-la a um circo. De uma outra vez, arremessou um elefante aos céus. Aqui, Winterson claramente joga com os limites tênues entre natureza e cultura e aponta para o fato de que, apesar de ser considerada tão antinatural, a Dog-Woman, enquanto uma aberração ininteligível, é tanto uma construção de um sistema simbólico culturalmente determinado, que a transforma em um monstro, quanto o enxerto da cereja representa a ciência (re)construindo a natureza, na intenção de aperfeiçoá-la, e, assim, tornando-a antinatural.⁹ Em outras palavras, poderíamos dizer que a Dog-Woman desconstrói o corpo feminino “natural” e culturalmente legível, assim como o processo de hibridação da cereja oferece uma excelente metáfora de uma alternativa à reprodução heterossexual, que desafia os binários e traz como resultado o “excesso”, aquilo que vai além da prática procriativa heterossexual, e introduz novas possibilidades e opções. Além disso, a reação conservadora da Dog-Woman às inovações da ciência, o seu apoio ao Rei Charles e até sua defesa de um sistema monárquico despótico, sua postura radical contra os puritanos e Cromwell,¹⁰ parece-me uma forma encontrada por Winterson de chamar a atenção para a contradição entre “Mulher” e “mulheres” de que já falava

⁹ A diferença é que o artificial produzido pela ciência representa, sobretudo no século XVII, o aperfeiçoamento da natureza e não a criação de uma aberração.

¹⁰ O que faz com que alguns/mas críticos/as interpretem isso como um enfraquecimento do seu potencial transgressor e passem a ver a Dog-Woman como uma força conservadora. Uma posição de que discordo totalmente.

a teórica feminista Teresa de Lauretis. Melhor dizendo, a Dog-Woman encontra-se numa posição claramente contraditória entre uma figura discursiva construída de acordo com a lógica do desejo masculino—a lógica dominante da organização social (a cereja?)— e a *contralógica de uma mulher que se reinventa (a cereja híbrida?)*, subvertendo valores e modelos de gênero tradicionais, construindo também novas práticas discursivas e sociais. Ou seja, Winterson deixa claro que a transgressão a modelos conservadores de comportamento social e sexual não acontece sem lutas e contradições. Portanto, a narrativa se constitui em um dos espaços mais importantes onde a mulher escritora pode negociar essa contradição entre uma identidade naturalizada e identidades múltiplas e situacionais, que permite um remapeamento feminista, como aponta Laura Doan, da ordem social e cultural (ver MAKINEN, 2005, p. 92).

Claramente, a Dog-woman é uma mulher em excesso, que não apenas excede, mas ironiza os modelos de feminilidade inteligíveis. Sua sexualidade é desproporcional e, na maioria das vezes, inadequada para os homens que costuma encontrar:

I did mate with a man, but I cannot say that I felt anything at all, though I had him jammed up to the hilt. As for him, spread on top of me with his face buried beneath my breasts, he complained that he could not find the sides of my cunt and felt like a tadpole in a pot.[...] I saw that I had pulled him in, balls and everything. He was stuck. [...] My friends came in with her sisters, and with the aid of a crowbar they prised him out...

'Madam,' he said, 'I am sorry, I beg your pardon but I cannot.' ...

'Cannot. I cannot take that orange in my mouth. It will not fit. Neither can I run my tongue over it. You are too big madam.'

[...] When he had gone I squatted backwards on a pillow and parted my bush of hair to see what it was that confounded him so. It seemed all in proportion to me. These gentlemen are very timid. (p.107)

Através da aberração corporal e excesso sexual da Dog-woman, Winterson cria um espaço virtualmente lésbico, no qual a feminilidade é abundante e fora do controle masculino. A Dog-woman vê o mundo por meio de um foco diferente, e não percebe nem sente as coisas como as pessoas comuns. Um certo dia, encontra um homem que a pede para tocar em seu pênis: “toque-o e ele crescerá”. De fato, cresceu, mas para ela, parecia mais um pepino. E quando o homem pediu-lhe para colocá-lo na boca, ela não hesitou em mastigá-lo, como se fora “algo delicioso para comer” (p.41).¹¹

Fica evidente que a Dog-woman carece dos instrumentos ou do “conhecimento” para viver de acordo com as regras masculinas. Tudo nela deve ser tratado em termos outros que não os estabelecidos pela cultura patriarcal dominante. Em todo o seu excesso, ela exige uma outra linguagem para se expressar e para ser representada, e um mundo com valores diferentes para viver, sem que seja considerada uma aberração. Dentre as personagens de Winterson, a Dog-woman pode ser considerada aquela que melhor simboliza a materialização da diferença. Mais do que ninguém, ela é o ser abjeto, impensável, inumano. A forma como ela experiencia seu corpo e sua sexualidade; a forma como seu gênero se constrói de maneira a não qualificá-la como uma mulher, dentro dos padrões patriarcais, sugere a necessidade de novas formas de se pensar e de representar o corpo e suas identidades. Tudo nela é fora de proporção e inconsistente com o que seria culturalmente reconhecível e admissível como uma mulher, ou até mesmo como um ser humano. Como Michel Foucault aponta em *A História da Sexualidade*, o corpo é socialmente controlado através de uma série de práticas discursivas que estabelecem

¹¹ “she takes it literally: swallows it up and bites it off. Disgusted by the “leathery thing filling up [her] mouth,” she spits out what she did not eat and throws it to one of her dogs” (p.41).

práticas corporais e marcadores de identidade aceitáveis e reconhecíveis. A “histerização” e a “medicalização” do corpo feminino são exemplos de como o “biopoder” científico, por meio do uso de práticas discursivas específicas, tem sido capaz de reificar e normalizar o corpo feminino. Os efeitos de verdade imprimidos ao corpo humano, que esses aparatos e tecnologias criam, institucionalizam e naturalizam tornam-se parte de um poderoso aparato de controle (ver também BALSAMO, 1999, p.21). Dessa forma, em um sentido significativamente foucaultiano, a Dog-Woman possui um corpo completamente fora de controle. Ela se constitui, assim, em todo o seu excesso, um espaço visível de transgressão contra os limites da ordem social e das normas que estabelecem os gêneros.

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

Parece-me que ficamos com algumas perguntas instigantes sem resposta: podemos dizer que a Dog-Woman é um gênero, apesar de tudo? Podemos dizer que ela possui uma sexualidade? Obviamente, não vou sequer tentar responder a essas perguntas. Entretanto, pode ser um pouco esclarecedor se formos um pouco mais além e nos perguntarmos como Butler: “...does it turn out that the “I” who ought to be bearing its gender is undone by being a gender, that gender is always coming from a source that is elsewhere and directed toward something that is beyond me, constituted in a sociality I do not fully author?”

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

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

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

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

Referências

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

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.

_____. "Variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault". In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (eds.) *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1987.

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

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

WINTERSON, Jeanette. *The Passion*. London, Vintage, 1987.

_____. *Sexing the Cherry*. London: Vintage, 1989.