

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

**UMA LEITURA DE *ISOBEL GUNN* DE AUDREY THOMAS
NO CONTEXTO DO TRAVESTISMO NO DISCURSO
FEMININO**

**Dissertação apresentada como
requisito parcial para obtenção
do Grau de Mestre em Letras.**

Paula Pich Garcia

**Profa. Dra. Aimée G. Bolaños
Orientadora**

Data de Defesa: 7 de outubro de 2004

**Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio Grande**

Rio Grande, outubro de 2004.

À minha mãe, Leni, pela firmeza,
vitalidade e força exemplares. E ao meu
pai, por ser o melhor homem do mundo.

AGRADECIMENTOS

Os meus sinceros agradecimentos àqueles que me acompanharam nesse empreendimento tornando-o verdadeiramente significativo:

- à Profa. Aimée Bolaños, pela orientação motivadora, paciência e confiança;
- às Profas. Eliane Campello e Núbia Hanciau, por terem me incentivado a tomar o rumo dos Estudos Canadenses;
- à Profa. Tânia Prehn, pelas lições que guardo em meu coração;
- aos professores e colegas do curso de Mestrado em História da Literatura da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, cúmplices na mesma paixão;
- ao João Bosco, amor, por me fazer equilibrar coração e mente;
- à Cíntia Teixeira pela energia positiva, prova de amizade e olhar atento;
- à Profa. Rosa Albernaz pelo carinho em cada palavra revisada;
- e aos meus felinos pela parceria incondicional.

Sueño con una libertad innombrable
nada que ver con la revolución francesa,
con los movimientos democráticos.
con los libros existenciales.
Una libertad que no existe en palabras
que no ha sido traspuesta al pensamiento,
movimiento interior del alma pura,
levedad, transida alegría,
resurrección heterodoxa
que nos hace definitivos y cambiantes
dispuestos a transitar sin dolor todas las vidas.

Aimée G. Bolaños
(Poema *Sin nombre*; In: *El Libro de Maat*)

SUMÁRIO

RESUMO	07
1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
2 DISCURSO FEMININO: PROBLEMAS DE GÊNERO E TRAVESTISMO	13
2.1 Um discurso no tempo	14
2.2 Perspectiva teórica: Os estudos de gênero e narrativa da alta modernidade e a problemática do travestismo feminino	24
2.3 O travestismo feminino na literatura	37
2.4 Uma visita ao cânone	40
2.5 O travestismo <i>gendrado</i> no discurso feminino	51
3 UMA LEITURA <i>GENDRADA</i> DO TRAVESTISMO FEMININO EM <i>ISOBEL GUNN</i> DE AUDREY THOMAS	64
3.1 Uma paisagem discursiva, temática e crítica da obra de Audrey Thomas	64
3.2 A construção do sujeito feminino no papel do outro: Isobel Gunn	72
3.3 Travestismo vs. Maternidade	88
3.4 A narrativa travestida e a problemática do gênero	93
3.5 Gênero, narrativa e história	98
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
6 ANEXOS	120
7 CURRICULUM VITAE	126

RESUMO

O travestismo feminino é um tema recorrente na história da literatura. Contudo, não encontramos tantos estudos quanto a relevância da temática sugere, e a maioria daqueles realizados não leva em consideração o histórico do motivo. Nesse trabalho, percorremos práticas representativas do travestismo feminino na literatura, num estudo diacrônico da figura, delineando um caminho para a investigação da problemática no discurso feminino. O travestismo, no contexto discursivo feminino, significa uma importante estratégia de (des)construção de possibilidades identitárias para o *ser mulher*.

A obra escolhida para análise é o romance *Isobel Gunn* (1999), da escritora canadense Audrey Thomas. Na proposta artística dessa narrativa, Thomas apresenta técnicas de travestismo que desestabilizam a noção cultural de gênero e agenciam a autonomia identitária do sujeito feminino. Verificamos nesse estudo como o signo do travestismo, inserido em ambiente literário de inter/invenção feminina, realiza relevantes contribuições para o debate crítico feminista atual, dentre os quais estão as relações de gênero, a busca da identidade autêntica, e o papel da narrativa nessas questões. Na leitura do texto, focalizamos os processos de tecnologia de gênero, presentes em *Isobel Gunn* numa abordagem que aponta possibilidades de interferência e subversão nas suas relações com a visão tradicional. Nosso embasamento teórico ancora-se nas perspectivas dos estudos femininos da contemporaneidade e nos princípios da hermenêutica moderna.

ABSTRACT

The feminine cross-dressing is a frequent theme in the literary history. However, we do not find as much studies as the significance of the *motif* suggests, and most of them do not take into consideration its history. In this research we follow representative occurrences of the *motif* in literature, through a diachronic study of this figure. Presenting this panorama, we delineate a way to investigate the problematic in the feminine discourse. The cross-dressing, in this context, becomes a special tool to (de)construct identity possibilities of the female self.

The narrative we analyze is *Isobel Gunn* (1999), written by the Canadian author Audrey Thomas. In the artistic perspective of this novel, Thomas presents cross-dressing techniques that disestablish the cultural notion of gender and promote identity autonomy to the female individual. In this study we observe how this sign, within a literary environment of woman in(ter)vention, makes relevant contributions to the contemporary feminist critical debate, like gender relations, the search for an authentic identity and the role and influence of narrative on these issues. When reading the text, we focus on the processes of gender technology, presented in *Isobel Gunn* with an approach that provides possibilities of interference and subversion in relation to the traditional view. The contemporaneous female studies and the principles of the modern hermeneutic are the theoretical support of this research.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Uma grande tendência do discurso feminino atual é explorar, no seu fazer literário, possibilidades de (des)construção da identidade de gênero e agenciar uma autonomia na formação identitária do sujeito feminino. Assim, urge implementações de novas performances de gênero na narrativa, performances fora do eixo do contrato das relações sócio-sexuais. Uma figura significativa para essa perspectiva do discurso feminino contemporâneo é a da personagem mulher travestida.

O travestismo feminino é motivo manifesto no sistema literário através dos tempos, assumindo grande relevância quando imbricado ao discurso feminino. Na literatura, a mulher travestida é uma transgressora, busca outra identidade para colocar em prática seus desejos, antes oprimidos fundamentalmente pela condição de gênero sócio-cultural, se possibilitando, assim, exercer de maneira plena sua capacidade criativa.

A temática do travestismo feminino é um signo bastante rico na literatura. Ao investigá-la como motivo os achados foram diversos: *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes; *The Merchant of Venice* (1596-1597), *As you like it* (1598-1600) e *Twelfth Night* (1601), de William Shakespeare; *Orlando* (1928), de Virginia Woolf; *O soldado que não era* (1941), de Joel Rufino; *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa; *Isobel Gunn* (1999), de Audrey Thomas e *Hija de la Fortuna* (1999), de Isabel Allende.

Contudo, verificamos a carência de estudos que desvelem as significações da temática, e a maioria daqueles já realizados focalizam o travestismo em obras ou sistemas isolados. Além disso, são raras as investigações que abordam a problemática do travestismo em obra de autoria feminina. Schardong (2001), por exemplo, analisa o travestismo feminino em *Dom Quixote*, representado pelas personagens Dorotea, Cláudia Jerônima e Ana Félix; Mercedes Arriaga Flores (2002) apresenta um estudo sobre o jogo de substituições do feminino pelo masculino em diferentes níveis na obra de Catalina de Erauso; Anke Birkenmaier (2002) apresenta um trabalho mais amplo sobre o travestismo, especulando a literatura latino-americana contemporânea; Natália Palmero (2001) discorre sobre o travestismo de Rosalinda, protagonista de *As you Like it*; Marina Warner (1999) identifica o travestismo nos contos de fadas de Marie-Jeanne

L'Hétier. O signo travestismo é estudado também na sua manifestação em outros sistemas semióticos. Haidee Venegas (2002) debate o travestismo em *Arte puertorriqueño de cara al milenio: Identidad, alteridad y travestismo*. Seu trabalho considera o travestismo de ambos os sexos nas artes plásticas, a partir da década de oitenta, como uma estratégia de busca da identidade porto-riquenha. No âmbito do cinema, Paula Rodriguez Marino (2002) estudou *Antecedentes del travestismo femenino y masculino en el cine*.

Para leitura hermenêutica *gendrada* da temática selecionou-se o romance *Isobel Gunn* (1999), da escritora canadense Audrey Thomas (1935-...). Na narrativa de Thomas a protagonista título, *Isobel Gunn*, nativa das ilhas Orkney, território escocês, traveste-se para conseguir uma oportunidade de trabalho na baía de Hudson, no Canadá, no início do século XIX. A autora, no limiar do século XXI, aberta ao experimentalismo na narrativa, à fragmentação, à mescla de gêneros literários, à atenção ao universo feminino, explora com a temática do travestismo em *Isobel Gunn* a (re)posição do sujeito mulher nas relações de gênero sócio-sexual, aclamada pela linha de estudos femininos da alta modernidade.

A obra de Audrey Thomas ainda não havia sido estudada no Brasil. A análise do travestismo feminino em *Isobel Gunn* também é inédita. Focalizar esse romance canadense implica, também, adentrar em um sistema literário outro, que não estadunidense ou europeu, mas um ambiente pouco explorado no nosso país e que instiga nossa curiosidade. Thomas é uma escritora notoriamente reconhecida no sistema literário do Canadá, ganhando, inclusive, diversos prêmios literários. Os assuntos que o conjunto de sua obra tocam são de natureza humana geral – a maternidade e o ser artista, são dois exemplos latentes – e, em muitas de suas narrativas, Thomas aprecia o deslocamento espacial de suas personagens. Sua obra, dessa forma, parece rogar por um apagamento de fronteiras também em termos de recepção. Ainda que o *corpus* canadense amplie horizontes brasileiros de leitura sobre discurso feminino, não poderíamos deixar de mencionar que tal escolha narrativa se deve, em parte, pela existência, no Departamento de Letras e Artes da FURG, do Núcleo de Estudos Canadenses, que incentiva, viabiliza e dá suporte a investigações neste sistema literário.

Direcionamos nossa pesquisa a partir das seguintes questões norteadoras: 1) como se desenvolve este motivo em momentos altamente significativos na modernidade

do processo da literatura ocidental?; 2) quais são as significações do travestismo no romance contemporâneo de autoria feminina *Isobel Gunn*?; 3) como se configura a construção identitária do sujeito feminino através do travestismo no referido romance?; 4) qual a relevância desta representação particular da mulher em romance de escrita feminina da alta modernidade?

Para encontrar respostas para as questões elencadas, de modo a delinear um caminho para a análise da narrativa no contexto da temática, objetivamos percorrer os antecedentes e a trajetória do travestismo feminino na literatura ocidental, focalizando práticas representativas para um estudo diacrônico sobre a figura da travesti; perpassar pela leitura interpretativa do travestismo feminino no romance, analisando a configuração da construção identitária do sujeito feminino através da atuação viril; e, finalmente, abrir uma discussão sobre a relevância do travestismo feminino como forma de configuração estética da mulher na literatura, procurando contribuir com o enriquecimento dos estudos femininos através da leitura crítica de um texto relevante dentro da trajetória do motivo.

Para alcançarmos esses objetivos propõe-se primeiramente um capítulo teórico e histórico. Nesse capítulo sintonizamos o trabalho com os estudos sobre discurso feminino da atualidade, a fim de inferirmos a importância do travestismo nesse contexto. Somos convidados a fazer uma breve viagem pelos momentos do discurso feminino, visitar debates, tendências e instantes decisivos na tomada de rumos crítico-literários feministas, preparando-nos ao regresso à contemporaneidade. A bagagem temporal ampliará a nossa ótica do discurso feminino hoje, e dessa forma poderemos perceber no alvitre paradoxal a convergência entre os argumentos da diferença e da igualdade. E *la nave va* pelos caminhos dos estudos discursivos femininos da alta modernidade, construindo pontes entre as tendências teóricas da área. Lauretis (1992), Butler (1999), Queiroz (1999) e Rosenthal (2003) são pesquisadoras que nos guiam nesta jornada. Ancoramos no aporte teórico do discurso feminino os princípios da hermenêutica moderna trazidos por Ricoeur (1976) e Eco (1997) – diretrizes para abordagem analítica e sintética do conteúdo, composição artística e tema do texto.

Ainda neste capítulo, expomos um levantamento bibliográfico do motivo com respectivas leituras e análises pertinentes. Essa parte, além de nos fornecer uma visão diacrônica do motivo, amplia nossa compreensão da temática do travestismo para

posterior exame do romance de Audrey Thomas. Poderemos verificar, por exemplo, como o discurso feminino aborda, ideologicamente, tópicos recorrentes no motivo.

O capítulo seguinte é dedicado à leitura de *Isobel Gunn* no contexto do travestismo, sendo retomadas categorias teóricas sobre discurso feminino contemporâneo e aspectos relacionados à temática na sua recorrência na literatura. Precedendo a interpretação, visualizamos o panorama temático e a posição da escritora Audrey Thomas no sistema literário canadense.

Com o apropriado *know-how*, passamos, então, à leitura do texto, acompanhando a tentativa de desenvolvimento identitário da protagonista Isobel via travestismo. A maternidade nesse desenvolvimento identitário é um tópico que assume importante significado atrelado ao travestismo. Além disso, observamos no discurso thomasiano outra estratégia de travestismo a serviço do feminino, a da máscara colocada na instância narrativa. Não poderíamos deixar de atentar para o viés histórico de *Isobel Gunn*, viés este que, mesmo no limite da referência, salta o texto e pisa em territórios discursivos fundadores das relações de gênero, da história geral e da cultura popular.

2 DISCURSO FEMININO: PROBLEMAS DE GÊNERO E TRAVESTISMO

Na obra selecionada para leitura hermenêutica da temática do travestismo feminino, *Isobel Gunn* (1999), da escritora canadense Audrey Thomas, a protagonista desestabiliza a noção cultural de gênero, quando atua na sociedade vestida do outro sexo. As travestis, quando apresentadas no discurso feminino, tornam-se uma auto-imagem da mulher, imagem que assume estatuto ideológico e funções de significação engajada com essa manifestação literária. É na perspectiva feminina, ou seja, sob a ótica do discurso e da leitura *gendradas*¹, como propõe Queiroz (1997), que se pretende ler a figura da travesti neste estudo.

O signo do travestismo no discurso feminino abrange territórios significativos do debate crítico feminista atual. Entre esses, estão as relações de gênero, a busca de uma identidade feminina, bem como o papel e a influência da narrativa em tais questões. Rosenthal (2003, p. 19) afirma que *narratives inform us of possible identities, and they give shape to interpretations of the self*. A autora, ao estudar tais relações, demonstra como escritoras rompem representações estereotipadas da mulher ao sublinharem códigos de gênero através de narrativas transgressoras. Não que estórias de gênero possam desintegrar forças de ideologias dominantes em um instante, mas podem, sim, resistir ao familiar, ao aparente natural, abrindo outras possibilidades de performance do feminino.

Levaremos em consideração, neste estudo, o conceito de tecnologia de gênero, lançado por Lauretis (1992). A noção de gênero como uma tecnologia sócio-sexual nos conduz a ponderar gênero como um *apparatus* – aparato – do sexo, pensamento de Judith Butler (1990). A escritora pode inserir outros elementos na tecnologia do gênero, pode transformar, inventar, manipular este *aparato*, desestabilizando a divisão estanque

¹ A partir de Queiroz (1997:16), o termo *gendrado* foi utilizado no Brasil por Susana B. Funck na tradução do ensaio de Teresa de Lauretis *Technologies of gender* (1992, p. 48), com a seguinte explicação: *utilizo o termo “gendrado” para significar “marcados por especificidades de gênero” para poder conservar o jogo da autora com os termos “gendrado” e “engendrado”*. Lucia Helena, ao trabalhar com o mesmo texto de Lauretis utiliza o neologismo *genderização*. Helena justifica o uso do neologismo em português dizendo que se traduzido literalmente seu sentido ficaria comprometido, o termo que vem de *gender* seria *gênero* e, portanto, *generalização* (HELENA, 1991, p.40, *apud* QUEIROZ, 1997).

de papéis entre os sexos, ao inserir diferença em representações homogêneas, diferenças encontradas fora do contrato heterossexual e fora do sistema binário de gênero.

Antes de focalizarmos o travestismo como uma temática que tece fortes relações com as perspectivas do discurso feminino da atualidade, levantaremos algumas considerações sobre a própria história dos estudos literários femininos. Afinal, desde o início, quantas mulheres, para adentrar o campo da produção literária, imitaram o estilo de escrita do sexo masculino? Isso porque o cânone era constituído a partir de um olhar hegemônico masculino, sendo seus mecanismos de produção, circulação, e recepção, bem como de categorias analíticas, os quais sustentavam a instituição literária, definidos, mormente por escritores homens. Assim, muitas mulheres até travestiram o nome, adotando pseudônimo masculino, para seu discurso obter aceitação.² A principal razão de visitarmos a história do discurso feminino é entender que as contraditórias veredas percorridas convergem na atualidade, o que nos torna cada vez mais próximas do pleno exercício do nosso potencial criativo e existencial.

2.1 Um discurso no tempo

A literatura produzida por mulheres ficava à margem no espaço literário, o cânone não considerava nem tomava conhecimento das suas criações, destinando a elas o papel de musas, criaturas. Diante disso, aos poucos, escritoras, principalmente as do século XIX, começaram a lutar por seus papéis de autoras e pela autoridade discursiva, para afirmar determinadas realidades. Essas mulheres contravieram os padrões culturais,

² As mulheres tiveram que se valer de máscaras para expressar suas idéias e criatividade. Existem estudos que comprovam que alguns poemas de T. S. Eliot não seriam de sua autoria, mas de sua esposa Vivien Haigh Eliot. A irmã de Balzac, Laure Surville, dava idéias de temas para o famoso irmão. Laure publicou sob pseudônimo masculino alguns contos; entre eles, *Le Voyage em Coucou*, que mais tarde foi reescrito por Balzac sob o título *Début dans la Vie*. Púbia Hortência de Castro (1548-1595) se travestiu de homem para frequentar a Universidade de Lisboa ao invés de refugiar-se num convento. As irmãs Brontë eram inicialmente conhecidas como os irmãos Bell. A artista plástica Camille Claudel acusou seu mestre Rodin de expor seus trabalhos como se fossem dele, e acabou internada como louca. Virginia Woolf sugere que muitos anônimos que escreveram poemas, romances e novelas para jornais e revistas literárias devem ter sido mulheres. Alguns escritores, inclusive, mantinham oficinas e ateliês para que as pessoas escrevessem por eles. Não é por acaso que a única modalidade crítica de texto não praticado pelas mulheres até meados do século XX era justamente a crítica literária (DUARTE, 1997, p. 53-60).

deixando um legado de tradição de escrita feminina que desequilibrou as representações simbólicas do ponto de vista masculino.

Assim, a mulher, *fazendo arte* literária, abdica o estigma da inocência e descobre a linguagem como instrumento de poder que lhe permite instaurar visões de mundo que marcam ideologias femininas. Na posição de escritora, de sujeito criador, a mulher subverte o papel de objeto de inspiração, tendo liberdade para inventar um *universo todo seu*, o qual pode apresentar uma criatura desprendida dos limites da representação de gênero patriarcal, utilizando, por exemplo, a figura da travesti, assunto do qual se ocupa este trabalho.

Essa arte discursiva feminina obtém afirmação e propagação na medida em que a crítica literária feminista (CLF) se estabelece e lhe dá suporte. A CLF desenvolve-se *pari passu* às teorias feministas nascidas na década de 60. Funck (1994, p. 17) lembra que houve, nessa década, uma revolução intelectual gerada pelo ativismo político feminino nos EUA; mulheres – editoras, escritoras, professoras e críticas – questionaram a prática acadêmica patriarcal evidenciando que há diferença entre a experiência da mulher leitora e escritora da experiência masculina, descobrindo, dessa forma, um novo horizonte de expectativas.

No princípio a CLF voltava-se a leituras da imagem da mulher na literatura, levantando questões relacionadas a sua representação nas relações de gênero e aos mecanismos de reprodução, circulação e recepção do texto literário, legitimadores do silenciamento da mulher como produtora de conhecimento. Pratt (*apud* Stevens, 1987) identifica de maneira genérica duas tendências críticas da época inicial da CLF: a crítica estereotípica e a crítica fálica.

A crítica estereotípica era utilizada para descrever trabalhos tanto de autoria feminina quanto masculina que apresentassem imagens preconceituosas da mulher. A partir dessa categorização, Stevens (1987) apresenta diversos exemplos em relação a essa crítica, dentre os quais *Sexual Politics*, de Kate Millett, que examina obras de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet, argumentando que muitos destes escritores modernos, até os considerados mais liberais, perpetuam estereótipos de poder masculino sobre as mulheres. Já a crítica fálica era o termo utilizado por Pratt para referir-se à CLF que se voltava à descrição de críticas sexistas, ou seja, ao exame da produção crítica dominante que ignorava ou subestimava a literatura produzida por

mulheres. Em *Emily Brontë in the Hands of Male Critics*, Carol Ohmann apresenta uma crítica fálica quando denuncia a crítica literária de cunho masculino que acusa Brontë de ter pouca consciência da própria obra, além de falta de experiência literária, o que, segundo essa visão falocêntrica, estaria limitando o sucesso de Brontë.

Na primeira fase como disciplina intelectual, a CLF, atenta Funck (1994, p. 18), preocupava-se em desmascarar a misoginia da prática literária, as imagens estereotipadas da mulher, o abuso literário por ela sofrido na tradição masculina e a exclusão da mulher escritora das histórias literárias e dos cânones acadêmicos, questionando, assim, critérios de valores estéticos. A considerada primeira obra importante dessa disciplina foi a mencionada *Sexual Politics*, da norte-americana Kate Millet, publicada em 1970, a qual trazia uma análise da posição secundária relegada às heroínas literárias, às escritoras e às críticas.

É interessante que nem a própria CLF se salva do preconceito humano a respeito da capacidade criativa feminina. Ao interpretar rótulos femininos na escrita masculina – marginais, invisíveis, destituídas de capacidade – até as feministas foram vulgarmente classificadas como *rotulistas*. Mas foi exatamente o incômodo causado pelo pensamento crítico literário feminista que deu espaço e força à CLF no mundo acadêmico. Nesse sentido, a primeira fase dessa crítica conseguiu causar impacto no pensar acadêmico, já que a literatura forneceu registros da construção da *devida* (do ponto de vista patriarcal) disposição social da mulher na historiografia, dando sustento ao clamar feminista.

No entanto, a CLF acaba fazendo jus ao título de *rotulista*, visto que, ao analisar textos de escritores ou críticos masculinos, faz uma *homemragem*, respondendo ou se defendendo daquilo que os homens escreveram. O próximo momento da CLF seria a transição do estágio de leitura revisionista para dar início a uma investigação consistente da literatura produzida por mulheres, a partir da proposta de Elaine Showalter (1982), que diz respeito a uma crítica feminina genuinamente centrada na mulher, independente e intelectualmente coerente. No ensaio *Writing and Sexual Difference*, Showalter atenta para a *ginocrítica*, o estudo da mulher como escritora; seus assuntos são a história, estilos, temas, gêneros e estruturas da escrita feminina, a psicodinâmica da sua criatividade, a trajetória individual da sua carreira, assim como a evolução das leis da tradição literária dessa autoria (conforme STEVENS, 1987).

Campello (2003) sublinha que a proposta de Elaine Showalter (1986) de uma poética da crítica feminista é a idéia fulcral para os estudos literários femininos das décadas posteriores. Essa autora divide a crítica feminista em duas variedades: a da mulher leitora e a da mulher escritora. A mulher leitora seria capaz de dar conta dos códigos ideológicos sexuais de um texto, contribuindo com uma análise crítica feminista. A mulher escritora seria a produtora de sentido textual, de estruturas, de relações lingüísticas e ideológicas características à literatura de autoria feminina.

Nessa segunda fase, através do resgate histórico e da reavaliação crítica da literatura de autoria feminina, revelaram-se novas obras, valorizaram-se novos gêneros literários, reconstituindo-se a tradição (FUNCK, 1994, p. 18). Na perspectiva ginocrítica, uma importante contribuição foi a obra *A Literature of Their Own: British Novelist from Brontë to Lessing*, de Elaine Showalter (1977). Nesta, Showalter traz um estudo não só de grandes nomes da literatura feminina inglesa – Jane Austen, as Brontës, George Eliot, Virginia Wollf – mas também de escritoras menos conhecidas, entre elas, Schreiner, uma escritora da virada do século que muito contribuiu para a tradição literária em questão, através de uso de simbologia e alegorias femininas, influenciando, mais tarde, escritoras como Doris Lessing. Showalter acredita que, para entender o desenvolvimento da literatura feminina, devem ser reconhecidas tanto as Schreiners como as Austens (STEVENS, 1987).

Destacam-se ainda como estudos pioneiros na ginocrítica, *The Female Imagination* (1975), de Patrícia Meyer, *Literary Women* (1976), de Ellen Moers e *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar. Em *Madwoman in the Attic*, Gilbert e Gubar apresentam a interdependência dos dois principais tipos de crítica feminista – a crítica estereotípica e a ginocrítica. A mulher almejava uma autonomia literária e o entendimento da literatura feminina, mas, antes de atingir esses objetivos, escritoras e críticas precisaram lidar com as máscaras que os artistas homens colocaram na face feminina, de anjo passivo e submisso ou monstro sinistro e destrutivo. A mulher, segundo Gilbert e Gubar, só conseguirá escrever de maneira livre se, primeiramente, entender essas máscaras, para depois poder destruí-las. Essas críticas se concentram na análise da literatura de autoria feminina como *Frankenstein*, de Mary

Shelley e *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, porém no contexto da literatura e dos mitos criados pelo homem (STEVENS, 1987).

A CLF focalizou, ainda, questões relacionadas ao processo criativo, imaginação e estilos da escritura feminina. Virginia Woolf em *A Room of One's Own* (1929) analisa o processo criativo feminino, defendendo que a mulher deve ter dinheiro e um quarto todo seu para escrever ficção. Woolf sugere que a literatura deve ser andrógina, deve transcender a autoconsciência do gênero. As idéias de Woolf foram desenvolvidas por Anne Stevenson em *Writing as a Woman* (1979), no qual a poeta discutiu a sua experiência e a de outras escritoras no processo criativo feminino. Patrícia Meyer Spacks, em *The Female Imagination* (1975) questiona os critérios para se identificar um ponto de vista feminino que é diferente do masculino e quando podemos pontuar temas recorrentes da escritura feminina (STEVENS, 1987).

É senso comum que o debate teórico feminista, no plano mais geral, distingue-se em dois pólos conceituais: o feminismo anglo-americano e o feminismo francês. A corrente anglo-americana visava a tornar o texto literário instrumento de reflexão voltado a um pragmatismo político feminista. Essa corrente tinha a tendência de promover uma estética feminista pura que defendesse a idéia de que os textos poderiam ser entendidos de acordo com a sua função mimética e utilitária. Os principais compromissos dessa tendência seriam: denunciar a ideologia patriarcal subjacente à crítica tradicional, responsável pela constituição do cânone da série literária, e empreender uma arqueologia literária para resgatar trabalhos literários femininos excluídos ou silenciados. Em consequência desse impulso, fez-se necessário pensar a legitimidade daquilo que é literário, questionando os critérios estéticos tradicionais e as estratégias interpretativas da crítica.

Na posição francesa, temos como precursores os estudos de Simone de Beauvoir, principalmente a obra *O segundo sexo* (1949), na qual a autora defende que a mulher está presa a sua biologia de tal forma que limita sua liberdade e propõe que se liberte da situação e obtenha a experiência do transcendentalismo (*apud* LOBO, 1993).. A corrente francesa, por sua vez, começa a vincular-se aos estudos psicanalíticos, ocupando-se da identificação de uma possível subjetividade feminina. As francesas defendem a psicanálise como uma teoria que permite, explorando o inconsciente, analisar a identificação da opressão da mulher. Luce Irigaray (1977) e Hélène Cixous

(1986) começaram uma importante reflexão dentro do feminismo francês: investigar a ligação entre sexualidade e textualidade; examinando as articulações do desejo na linguagem e definindo a escrita enquanto essência feminina.

As principais líderes da crítica feminista de extração francesa Hélène Cixous, Lucy Irigaray e Julia Kristeva atribuíram radicalidade à noção da diferença e da produção da alteridade, relacionando o feminino a práticas textuais de extração vanguardista e transgressora. Mais voltada a uma teoria da textualização, a corrente francesa engendra o conceito de *écriture féminine*³. Uma das grandes diferenças na *écriture féminine*, de acordo com Cixous (1980), era a íntima relação entre linguagem e corpo.

Através da escrita de seu eu, a mulher pode retornar ao corpo que foi mais do que confiscado dela (...) (p. 250). É escrevendo, das e para as mulheres, e enfrentando o desafio do discurso que tem sido governado pelo fato, que as mulheres confirmarão as mulheres em um lugar diferente do que lhes é reservado dentro e pelo simbólico, isto é, em um lugar outro que o do silêncio (p. 251), (CIXOUS, *apud* CAMPELLO, 2003, p. 53).

Os dois principais eixos sobre os quais a crítica literária feminista se apoiou foram o da revisão e o da recuperação refere-se Campello (2003, p. 52), com base em Schmidt (1996). O eixo da revisão questiona amplamente a tradição literária crítica masculina – leitor, escritor e crítico – baseada em experiências literárias no registro falocêntrico. O eixo da recuperação, mais moderno, constrói-se a partir de um vazio, que é preenchido na medida em que se divulgam histórias importantes da nossa cultura escritas por mulheres, num horizonte próprio de percepção em relação à construção simbólica de sentidos com que a mulher representa a sua condição de ser no mundo.

Os estudos norte-americanos, ingleses e franceses contribuíram com uma vasta bibliografia sobre o feminino e com o crescente interesse pela teoria feminina. A crítica inglesa dá origem à versão feminista da teoria literária marxista, estabelecendo a relação entre gênero e classe social como categoria de análise, enfatizando as formas de cultura popular. A escola francesa, interessada no *feminino* e na forma como ele é definido,

³ É na década de setenta que se adota o termo *écriture féminine*, contribuição da crítica feminista francesa com base nas idéias de Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva. Este termo foi utilizado para descrever um estilo feminino, relacionado especificamente ao corpo, descoberto nas ausências, rupturas e *joissances* da literatura modernista (CAMPELLO, 2003, p. 53).

representado ou reprimido nos sistemas simbólicos da linguagem, da psicanálise e da arte, relaciona escritura com os ritmos do corpo feminino. A CLF francesa estimula a mulher a produzir uma escrita *avant-garde* subversiva, marcando o que é silenciado pela cultura, subvertendo sistemas existentes que negam a diferença (FUNCK, 1994, p. 19). Dessa forma, vemos que todas elas tinham um denominador comum: trazer à superfície a necessidade de desmistificar o teor hegemônico da tradição literária.

Na década de 80, inaugura-se o conceito de gênero como categoria de análise. O termo gênero causa uma grande mudança dentro da prática acadêmica, por contemplar também o masculino. Os estudos dessa categoria geraram uma certa crise na CLF, pois, se por um lado, considerações sobre gênero causam maior impacto do que considerações sobre mulher, por outro, poderiam voltar a direcionar investigações para a literatura canônica (FUNCK, 1994, p. 21). Adiante, na década de 80, juntam-se aos abundantes estudos de gênero sobre a mulher os estudos sobre masculinidade e homossexualidade, obviamente com políticas diferenciadas.

De maneira geral, a CLF passou por diversas fases: da promoção de uma tradição literária feminina, (uma vez que as mulheres eram ausentes no cânon) à crítica desconstrutiva das representações do feminino marcadas por ideologias machistas. Passou, então, a centrar-se na crítica das próprias práticas, ou seja, em uma autoconsciência crítica. A trajetória da CLF contribuiu com a validação dos estudos femininos ao trafegar por diversos ambientes temáticos relacionados ao sujeito mulher.

No início dos anos 70, as feministas radicais queriam enfatizar os aspectos comuns entre as mulheres e suas diferenças em relação aos homens. Contudo, esse feminismo da diferença tenderia a ser um feminismo da uniformidade. O gênero é um representativo do que as mulheres têm em comum; por exemplo, todas são oprimidas pelo sexismo. Todavia, dentro desse lugar comum, as mulheres diferem-se em termos de raça, classe, etc (NICHOLSON, 2000, p. 17). Foi a segunda fase, a da guinada ginocêntrica, que trouxe o protesto de mulheres negras, lésbicas e das classes trabalhadoras que não tinham suas experiências refletidas na história contada.

Assim, Nicholson (2000, p. 9-41) sugere pensar o sentido de *mulher* como capaz de ilustrar o mapa das semelhanças e das diferenças que nela se cruzam. Segundo a autora, nesse mapa o corpo não desaparece; torna-se uma variável cujo sentido depende de seu reconhecimento em diferentes contextos históricos. Para Queiroz (1997, p. 13), o

movimento feminista das minorias (étnicas, raciais e sexuais) busca alargar a conquista, garantindo espaços na diferença e na autonomia, problematizando o viés utópico-romântico da igualdade que a época moderna nos legou.

Nesta virada de século, o feminismo incorpora discursos diversificados e mutuamente implicados nas relações de poder. A partir das vertentes da diferença, o quadro é de feminismos *hifenados* – cultural, humanista, marxista, socialista, pós-estruturalista, psicanalítico, radical, lésbico, negro, ecológico e assim por diante. Toda esta heterogeneidade, todavia, não permitiu que a crítica de dominação enfraquecesse a importância desses feminismos. Muito pelo contrário, é na diversidade que o feminismo, na qualidade de movimento social e corpo teórico, vem respondendo à necessidade histórica de tecer articulações entre as múltiplas posições do sujeito mulher (COSTA, 1997, p. 128).

No Brasil, as teorias feministas, produzidas principalmente pelos Estados Unidos, Inglaterra e França, chegavam já defasadas em relação ao adiantamento de seus contextos originários de produção. Além disso, a recepção dessas era marcada pelos antagonismos iniciais entre a corrente feminista anglo-americana – voltada à representação da identidade feminina a partir do conceito de opressão, e a corrente francesa – motivada pela teoria psicanalítica que associa o feminino ao princípio da negatividade, da ausência. Foi a base comum da crítica literária feminista, o questionamento da crítica da centralidade do sujeito masculino e os efeitos por eles produzidos no campo do significado social, teórico e literário, que acabou direcionando o trabalho de pesquisadoras brasileiras para o campo da luta pelo poder interpretativo. Assim, nós, brasileiras, assumimos a posição de sujeitos cognoscentes, comprometidos com a reconstrução da subjetividade feminina, objetivando desestabilizar os arranjos constitutivos da instituição acadêmico-literária (SHIMIDT, 1999, p. 23-27).

Nossa disciplina, hoje, torna-se um campo de forças na prática acadêmica brasileira; reivindicamos a visibilidade da mulher como produtora de discursos e saberes; instauramos um recorte diferencial na leitura da historiografia da tradição literária; geramos um *lócus* de enunciação que inaugurou a possibilidade de revisar a história literária, questionando a configuração dos cânones, investigando códigos estéticos e retóricos de representação no feminino, instaurados em obras consideradas modelares; estamos reconceptualizando o conceito de identidade e literatura nacional e

delatando a rede conceitual e crítica que define o quadro literário do sistema brasileiro (SHIMIDT, 1999, p. 23-27).

Segundo Hollanda (1994), o estado da arte da crítica literária feminista em nosso país apresenta, hoje, predominância de estudos historiográficos, privilegiando o exame dos *gêneros menores* e o estatuto de sua inserção na série literária, e também o trabalho de resgate de atores e dados históricos silenciados pela literatura canônica. Ao pretender instaurar uma tradição diversa – formada por obras literárias de autoria feminina que o cânone não recolheu – essa tradição acaba sendo justificada por termos de sua ausência *vis-à-vis* aos valores que regem os cânones existentes. Contudo, a CLF não pode se deixar dimensionar como um projeto de resgate, no seio da ideologia de que se reveste a crítica literária. É importante que se dialogue com os valores que se encontram subjacentes a tais tradições, objetivando observar sua marca de gênero. A intenção é que se construa um contra-cânone, não simplesmente por oposição, mas para propor outros questionamentos aos textos, situando outro horizonte de expectativas e oferecendo novas leituras a uma tradição submersa.

É importante mencionar que as pesquisadoras brasileiras da nossa área não se restringem somente ao resgate dos trabalhos das nossas artistas literárias silenciadas no tempo. Temos hoje diversos estudos, desconstrutivos ou da *écriture au féminin* (escrita no feminino), que trafegam no nosso sistema e também em sistemas internacionais. Diversas são as pesquisas que mapeiam as marcas do discurso feminino na atualidade. Queiroz (2000), por exemplo, apresenta *Hilda Hilst: três leituras*, e analisa a natureza e a singularidade da obra *O guardião do mundo* no contexto da literatura brasileira, as relações do homoerotismo com os estudos culturais contemporâneos na obra *Rútilo nada: as margens*. Fontenele (2003) apresenta um estudo sobre o discurso feminino na escritura de Adélia Prado. A pesquisadora desvela o universo poético e ficcional de Adélia, apontando neste contexto, determinadas características próprias da escritura feminina: a prevalência da enunciação em primeira pessoa; a inserção do corpo na escrita; a presença dos avessos do dizer como forma de atingir a essência do poético; as figurações literárias do feminino e do masculino, do cotidiano doméstico e outros aspectos.

Campello (2003) faz um estudo da escritura feminina voltando-se para o gênero literário denominado *Künstlerroman*, o romance de artista. O modelo narrativo do

Künstlerroman foi construído e referenciado na experiência do sujeito artista masculino. Campello, nesse estudo, analisa obras que confrontam esta tradição, obras em que a trajetória do artista delineia a experiência de um sujeito feminino. A pesquisadora discute estratégias narrativas e discursivas utilizadas no *Künstlerroman* de autoria feminina para subverter códigos estéticos e sociais determinados pela sociedade patriarcal.

No outro extremo da América, no Canadá, é possível dizer que os estudos críticos femininos apresentam-se bastante variados. Em *A voz da crítica canadense no feminino* (2001) encontramos textos críticos da atualidade que abordam diversos aspectos do fazer literário como: as ligações entre tipo de memória e a voz da narrativa; os processos de inclusão/exclusão no multiculturalismo e o entrecruzamento de culturas; a inscrição do feminino no corpo da mulher; o transvestismo e as associações entre escrita, exílio e migração.

Entre os trabalhos apresentados neste livro encontramos um texto de Nicole Brossard sobre os paradoxos que permeiam o ato da escritura na atualidade, visto que a escritora se depara com uma infinidade de identidades conseqüente da mundialização. Bárbara Godard, por sua vez, aborda novas teorias literárias que se ocupam da escrita negra imigrante, visando a que essas saiam da margem do cânone canadense. Essas escritoras *étnicas* promovem uma literatura de resistência ao cânone literário na qual a supremacia é branca, e uma resistência, também, ao capitalismo e ao mercado *colonial-racista*. Já Lucie Lequin, nessa mesma obra, vem pensar as relações entre escrita, migração e exílio, questionando de que modo as origens, a língua e o país intervêm na escrita. Lori Saint-Martin analisa as relações pais-filhas em obras de escritoras quebequense dos anos 90 do século XX. Também pautada na produção literária contemporânea, Linda Hutcheon pondera as funções da ironia em trabalhos de escritoras canadenses atuais. Hutcheon analisa Atwood, entre outras, defendendo que a ironia é utilizada por essas escritoras para agredir o patriarcado, o capitalismo a dominação americana e a cultura humanista, construindo obras alternativas.

Funck, em prefácio da obra supracitada, defende que o panorama da crítica feminina canadense como um todo, apresentado neste trabalho, é de uma literatura fértil, original, preocupada com o transculturalismo, com a condição pós-colonial, com

identidades híbridas com compromissos de nacionalidade, raça, gênero e linguagem (HAUNCIAU *et al.*, 2001).

2.2 Perspectiva teórica: Os estudos de gênero e narrativa da alta modernidade e a problemática do travestismo feminino

As mais recentes direções da teoria feminista são duas: a eliminação de papéis de gênero – *a igualdade* – e a valorização do papel feminino – *o argumento da diferença* (LOBO, 1993, p. 70). Convergir essas direções pode parecer uma tarefa árdua; entretanto, neste estudo trazemos uma temática que consegue reunir esta aparente polarização – *igualdade e diferença* – traduzindo, de maneira muito particular, os anseios mais hodiernos dos estudos literários femininos.

A partir da leitura de Lobo (1993), inferimos que as estudiosas contemporâneas feministas do campo da literatura se atêm a descobrir como fazer da escritora uma agente do quadro histórico literário, a fim de renová-lo, bombardeá-lo e reescrevê-lo. Para tanto, acreditam que seja necessário abandonar posições maniqueístas divisórias de homem-cultura-simbólico *versus* mulher-natureza-imaginário. A tendência é que a literatura feminista rompa modelos patriarcais e ofereça uma perspectiva inovadora contra-ideológica sobre o cultural, e que, principalmente, passe a discutir o seu estar-no-mundo feminino, abdicando seu tradicional discurso auto-referente, egocêntrico, centrado na memória e na imaginação.

A meta básica da teoria feminista deve ser a análise das relações de gênero: como estas relações se constituem, como são por nós experimentadas, como as pensamos ou como deixamos de pensá-las. A teoria feminista, como um tipo de filosofia pós-moderna desconstrutiva, coloca em dúvida nos círculos intelectuais ocidentais as fundamentações e métodos considerados apropriados para explicar e/ou interpretar a experiência humana. As teóricas feministas vêm revelando os efeitos dos arranjos de gênero que se escondem atrás de fachadas *neutras* e universalizantes (FLAX, 1991, p. 217-250).

Neste estudo, pensaremos gênero no entendimento de Lauretis (1992), como uma tecnologia sexual produto de tecnologias sociais: de discursos, epistemologias, práticas críticas institucionalizadas e práticas da vida cotidiana. Ponderar gênero como uma tecnologia, no exame do travestismo, comprova o valor desta temática no discurso feminino. Quando uma autora se vale do travestismo, utiliza o mesmo processo da tecnologia do gênero. A técnica manipula representações de gênero, sendo capaz de promover outros significados sociais ao sujeito mulher.

Antes, uma deficiência do pensamento feminista era a redução do conceito de gênero a mera diferença sexual, atenta Lauretis (1992). A primeira limitação recaiu na universalização da mulher, no arquétipo puro e simples, diferente do homem. A segunda seria a volta do potencial epistemológico radical do pensamento feminista aos limites da prisão patriarcal. A autora clama a desconstrução da imbricação gênero/diferença sexual, propondo que se pense gênero como uma tecnologia sexual, visão teórica de extração foucaultiana. Lauretis faz uma releitura de Foucault, ao redimensionar a visão de sexualidade deste, que não a entende como sendo *gendrada*, não conferindo a ela uma forma masculina e feminina.

Assim como a sexualidade, o gênero não é uma prioridade de corpos, nem algo existente a priori nos seres humanos, mas nas palavras de Foucault, *o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais*, por meio do desdobramento de *uma complexa tecnologia política* (LAURETIS, 1992, p. 208).

Lauretis pensa gênero como um produto e processo de determinadas tecnologias sociais. Foucault, ao negar o gênero, nega as relações sócio-sexuais que constituem e validam a opressão sexual das mulheres e permanece dentro da ideologia universal, que é revertida em benefício do gênero masculino. Então, para pensarmos gênero de forma outra e (re)constituí-lo, precisamos nos afastar do referencial androcêntrico.

Gênero para Lauretis é uma representação, o que não significa que não tenha implicações concretas, reais, sociais e subjetivas. A representação do gênero é a sua construção, que se efetua hoje no mesmo ritmo de tempos passados, só que essa construção também se faz via desconstrução. A pesquisadora defende que o sistema sexo-gênero é, além de um construto sócio-cultural, um *aparato* semiótico, um sistema de representação que atribui significado a indivíduos sociais. Afirma que *a construção*

do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação e auto-representação (1992, p. 212).

A temática do travestismo no discurso feminino pode ser considerada o afastamento em mais alto grau do modelo de representação do gênero feminino comum na cultura patriarcal. O ser feminino na situação travestida desprende-se da categoria *mulher*, a temática lhe sugere a essência de sujeito. A inscrição deste sujeito travestido no discurso feminino remete à cumplicidade com a tendência feminista atual, pois a mulher travestida consegue abolir a metáfora da diferença pura – homem/mulher – tornando possível uma existência independente no gênero e viável uma disposição mais favorável no cumprir os caprichos ideológicos dessa sistemática.

Como o gênero, o travestismo no discurso feminino é uma representação, mais propriamente uma auto-representação. Travestir a personagem título do livro *Isobel Gunn* é uma técnica de desconstrução de papéis do gênero desprivilegiado. Tal qual gênero, o travestismo é um *aparato* semiótico; a utilização de signos do modelo do gênero masculino permitirá ao sujeito mulher se autoposicionar de forma diferente do referencial da economia simbólica dominante.

Hoje, faz-se importante discutir gênero, objetivando atingir novos espaços de discurso, reescrevendo narrativas culturais a partir de uma visão de um *outro lugar*, pensa Lauretis. Essa visão não foi ainda atingida, afirma a pesquisadora, nem no mítico passado nem em futuro utópico. Esta visão é a do outro lugar do discurso, aqui e agora, os pontos cegos, o que denomina de *space-off*⁴ das representações:

Eu o imagino como espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder- conhecimento. E é aí que os termos de uma construção diferente de gênero podem ser colocados – termos que tenham efeito e que se afirmem no nível da subjetividade e da auto-representação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam o agenciamento e fontes de poder; e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e

⁴ A expressão *space-off*, utilizada por Lauretis (1994, p. 237), é emprestada da teoria do cinema, sendo um espaço não-visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível. No cinema vanguardista, o *space-off* existe concomitante e paralelamente ao espaço representado, tornando-se visível ao ser notada sua ausência no quadro ou na sucessão de imagens. Assim, são importantes no processo não só a câmera (articulação e construção da imagem), mas também o espectador (receptor, reconstrutor e reproduzidor subjetivo da imagem).

recruzando fronteiras – e os limites – da (s) diferença (s) sexual (ais)
(LAURETIS, 1992, p. 237).

O travestismo feminino pode ser considerado exemplo de um *space-off* da representação do gênero. O movimento realizado pela travesti, a ser apontado quando da leitura do romance, estabelece ligações claras com os movimentos desse *space-off* sugerido pela pesquisadora: um movimento a partir do espaço representado por/em uma representação, um discurso, um sistema de sexo-gênero, para o espaço não representado.

Lauretis caracteriza o sujeito do feminismo como movimento de vaivém entre representação do gênero (no seu referencial androcêntrico) e o que esta representação exclui; como movimento entre o espaço discursivo (representado) por posições hegemônicas e o *space-off* (*o outro lugar* [re]construído pelas práticas feministas nas entrelinhas e nas contrapráticas). Esses espaços não se opõem, nem estabelecem seguimentos de significação; coexistem em contradição. Nesse sentido, o movimento entre esses espaços não é dialético, integrado, combinatório ou da *différance*, mas, sim da tensão da contradição, da multiplicidade e da heteronomia.

A mulher travestida fica no entrelugar da representação de gênero. Quando se veste de homem, está se despindo de uma representação, colocando uma máscara social. Por fora é *um* e por dentro é outra. Esse sujeito se coloca no entremear do gênero, num *space-off*, nem no lugar homem, nem no lugar mulher. Neste *space-off*, a mulher consegue abolir a posição atribuída por nosso sistema sexo-gênero e obtém o justo espaço dentro da existência social e geral.

É instigante que o processo de desconstrução da representação do gênero feminino via travestismo apresente contradição, por se modelar no masculino. Aliás, tal incoerência estabelece relações com o caráter paradoxal do feminismo. Nancy F. Cott citada por Lobo afirma que:

o feminismo é no mínimo paradoxal. Aponta para as liberdades individuais através da solidariedade sexual. Reconhece a *diversidade* entre as mulheres ao mesmo tempo em que postula que as mulheres reconhecem sua unidade; exige consciência de gênero como sua base, e, contudo, exige a eliminação de papéis de gênero pré-definidos (COTT, *apud* LOBO, 1993, p. 69).

O feminismo está hoje condicionado à contradição. Além disso, nosso debate se localiza numa esfera paradoxal; a do gênero. Para Lauretis a ambigüidade do gênero deve ser preservada, não se pode eliminar a difícil condição da feminista de estar, ao mesmo tempo, dentro e fora do gênero: *seja por meio de dessexualização (tornando-o apenas uma metáfora, uma questão de *différance*, de efeitos discursivos) ou de sua androginização (reivindicando a mesma experiência de condições materiais para ambos os gêneros de uma mesma classe, raça ou cultura* (1992, p. 219).

No travestismo esta ambigüidade não se perde, muito pelo contrário, se reuni num só ser, desestabilizando a função do gênero de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres. Por meio da androginia como um efeito discursivo de narrativas com o travestismo, o qual é construído a partir da união do feminino e do masculino, a escritora reivindica a mesma experiência de condições materiais para ambos os gêneros. A utilização do travestismo no discurso feminino permite interpelarmos discursos instauradores da divisão posicional homem/mulher.

Lauretis (1992, p. 212-215) também reflete gênero à luz da função do termo ideologia de acordo com Althusser. Enquanto na concepção de Althusser *toda ideologia tem a função de constituir indivíduos concretos em sujeito*, para Lauretis *o gênero tem a função de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres*. A diferença é que o sujeito ideológico de Althusser não está *gendrado*. Entendemos, então, que são os *spaces-off* das representações capazes de reverter a função de gênero, de desviar os processos dessa tecnologia, na medida em que promove um movimento imprevisto, o de tornar mulheres, indivíduos concretos.

Em *Narrative Deconstruction of Gender in Works by Audrey Thomas, Daphne Marlatt, and Louise Erdrich* (2003), Caroline Rosenthal, tendo como base os estudos feministas e culturais, faz uma leitura de textos nos quais escritoras em seus estilos narrativos desconstroem o gênero concedido pela sociedade. As escritoras em questão manipulam, transtornam estruturas narrativas e lingüísticas não para apenas revelar uma identidade feminina verdadeira escondida pelo patriarcado, mas para trazer à tona múltiplas possibilidades de identidades femininas não representadas. A autora discute a narrativa como uma forma de reescrever o gênero, enfatizando temas e técnicas utilizadas comumente pelas escritoras como forma de desconstruir representações

estereotipadas da identidade feminina, assim como suas diferentes estratégias de romperem padrões de gênero.

Esse estudo recente lançado por Rosenthal (2003) sobre desconstruções narrativas de gênero, no qual, inclusive, faz análise do texto *Intertidal Life* (1984) de Audrey Thomas, explora as correlações entre a formação da identidade, do gênero e da narrativa. Rosenthal, quando traça as considerações teóricas de seu trabalho, reúne idéias de estudiosos como a própria Teresa de Lauretis, além de Judith Butler e Paul Ricouer, entre outros. Os postulados de Rosenthal bem sustentam a seguinte análise do travestismo no discurso feminino da atualidade, uma vez que a temática opera as mesmas questões levantadas pela pesquisadora, ou seja, as relações entre identidade, gênero e narrativa. Neste trabalho daremos conta de apenas uma técnica (bastante rica por si mesma) de desconstrução discursiva de gênero: o travestismo.

Hollanda afirma (1992, p. 59) que a atual força do pensamento feminista reside em procurar, em graus diversos de complexidade, uma identidade feminina e o lugar da diferença. Ocorre que a própria idéia de identidade está comprometida com a economia humanística e com a estrutura lógica patriarcal. Reforçar a noção de mulher como *outro*, traz consigo o risco de legitimar e garantir a identidade hegemônica do mesmo. Os sistemas de interpretação feministas teriam como tarefa fundamental a reflexão sobre a noção de identidade e sujeito, levando em consideração a multiplicidade de posições cabíveis que a noção de sujeito sugere, tendo por base um claro compromisso com uma perspectiva historicista em suas análises. O estudo das relações de gênero, substituindo a noção de identidade, passa a privilegiar o exame dos processos de construção destas relações.

Para Hall (2001), na modernidade tardia a questão da identidade associa-se à palavra crise, devido a uma fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade, que eram no passado sólidos referentes para os indivíduos sociais. A temática do travestismo que tratamos problematiza a questão da identidade do indivíduo mulher moderna, que busca/cria um outro referencial identitário, que não é único, mas múltiplo, no sentido do gênero e suas idiossincrasias em termos de raça, contexto histórico, geográfico e socioeconômico.

Essa técnica de travestir personagens mulheres colabora com a (re)formação de novas possibilidades identitárias, pois, como a própria Rosenthal (2003, p. 7-12)

menciona, a identidade é resultante de um processo discursivo. O conceito de identidade, assunto de grande debate crítico desde o modernismo, tem suas raízes na psicologia. Discute-se se a identidade é dependente dos parâmetros continuidade e coerência. A continuidade refere-se ao aspecto temporal, isto é, se permanecemos a mesma pessoa ao passar do tempo; já a coerência diz respeito à conservação do caráter e do comportamento. O fato é que nós não nascemos com uma identidade formada nem a atingimos de uma forma final. As teorias mais recentes sobre identidade clamam que esta é algo em constante aprimoramento.

No modernismo foi defendida a idéia de indivíduo autônomo, ou seja, capaz de autogerenciar sua identidade, com precondições de continuidade e coerência. Essa autonomia identitária implica, entretanto, a impossibilidade de as forças sociais mudarem completamente os seres humanos. As teorias pós-modernas sobre identidade voltam-se a análises de sistemas de poder e enfatizam que a posição autônoma do indivíduo é uma construção discursiva espelhada na realidade.

Marginalized groups have analyzed systems of power and discourses that propose universal conceptualizations of the subject, which are however, modeled on white, male, or heterosexual parameters. Discourses on difference like feminism (s), cultural studies, or postcolonialism have challenged supposedly universal notions of identity by showing that since modernism the constitution of subjects has relied on excluding the other. Not only have these new cultural criticism called for making visible formerly excluded identities, but for rendering the very processes and discourses that constitute subjects in systems of power and significations. However, the notion that (gender) identity is constructed, discursively, and socially, does not deny the real effect it has on the lives of human beings. Although notions of homo- and heterosexuality, or of black and white, are constructed in discourses on sexual and ethnic difference, these categories have far-reaching consequences for an individual's actual position society. Marginalized groups make use, but are also critical, of poststructuralist theories that propagate the end of the subject (ROSENTHAL, 2003, p. 8).

A idéia de autonomia identitária do indivíduo através do discurso prova a força do discurso feminino, podendo, em aliança, interferir nos sistemas de poder, instaurando outros significados a respeito de seus *eus*. Para Stuart Hall e Paul du Gay, em Rosenthal (2003, p. 9-10), as práticas discursivas vão constituindo identidades através do fenômeno denominado por Althusser de *interpellation* – interpelação. Althusser defende

que a subjetividade é construída através de vários discursos nos quais o indivíduo participa. O discurso é ideológico, suprime o papel da linguagem na constituição do sujeito, e esta parece natural. Como consequência, as pessoas se reconhecem na forma em que a ideologia as apresenta e as *interpela*. Hall e du Gay entendem identidade não como singular, mas construída a partir de intersecções e antagonismos nas práticas discursivas.

Nesse sentido, a identidade se constrói a partir de discursos variados. Nós, sujeitos femininos, podemos criar outros pontos de encontros discursivos e cruzarmos nossos discursos com os discursos dominantes, colocando-nos em novas posições na sociedade. Assim, quando do ato da leitura, leitores(as) realizam uma (re)configuração da vida através da narrativa. Rosenthal (2003, p. 11) pondera que o caráter cultural das narrativas nos permite reconhecer identidades *possíveis* que nos fornecem modelos de papéis e padrões de comportamento, dentro de posições *viáveis* de sujeito, como veremos na leitura de *Isobel Gunn*. Também diz que e a vida se torna coerente quando a narrativa nos faz pensar nos eventos reais.

Ricouer embasa-se nos estudos de Wood (1991, p. 188) para argumentar que a identidade narrativa liga a tensão entre os dois pólos da identidade pessoal: pólo *idem*, de comum identidade – *sameness*; e o pólo *ipse*, de identidade particular – *selfhood*. Para Ricouer, a narrativa identitária permite-nos combinar *sameness* e *selfhood*. Quando um texto literário explora o *eu* na procura por si próprio, este *eu* emerge quando a identidade comum, *sameness*, desaparece. Dessa forma, é no processo de busca por quem nós somos que o sujeito firma sua existência. No processo de travestismo, o sujeito abandona a identidade coletiva, mulher, e assume uma individualidade, uma vez que passa para outra coletividade identitária, a masculina, na qual o seu interior permanece diferente, feminino (*apud* ROSENTHAL, 2003, p. 11).

O gênero, para Rosenthal (2003, p. 13), não é só parte integral da identidade pessoal, mas uma categoria que estrutura discursos críticos e culturais. Paralelamente às teorias da identidade, os estudos de gênero focalizam a análise de sistemas de poder e práticas significativas que constituem o sujeito feminino e masculino; eles exploram as relações entre sexos, olham como a diferença sexual é construída e analisam estruturas que atribuem valor a essa diferença. Tais estudos consideram que a diferença sexual é

um resultado (não a origem) de condições materiais, de interação social, e de práticas simbólicas que contribuem para as diferenças no status do homem e da mulher.

A relação entre os sexos não é mais pensada de acordo com a ordem natural, é vista como representante dos sistemas culturais de signos, efeitos de práticas discursivas. Dessa forma, ao invés de examinar a diferença entre os sexos, os estudos de gênero, examinam as estruturas e mecanismos que atribuem valor a essa diferença. Citeli (2001, p. 131-143) lembra que antes, em meados dos anos 70, os estudiosos lidavam com o binômio sexo-gênero, entendendo que sexo representaria a anatomia e a fisiologia, enquanto gênero representaria as forças sociais, políticas e institucionais que modelam os comportamentos e o conjunto de símbolos sobre o feminino e o masculino. Essa idéia, no entanto, foi desconstruída pelas correntes pós-modernas que passaram a questionar as oposições binárias natureza/cultura e sexo-gênero. O fato de a ciência projetar os universos, cultural, moral e político de seu tempo como naturais, acabou legitimando estereótipos constituídos com base em metáforas de ordem biológica.

O processo que determina o gênero se faz muito similar à ótica moderna de formação identitária. Judith Butler (1990) defende que gênero não é uma entidade estável que emerge do corpo, mas uma identidade, constituída de maneira tênue ao longo do tempo, instituída num espaço exterior através de repetições *estilizadas de atos*. Ao dizermos *É uma menina!* Não apenas descrevemos um corpo individual, como também, categorizamos esse corpo numa classe de gênero estabilizada.

Podemos melhor entender Butler a partir de Braidotti (1992), que justifica e assume inteiramente a corporeidade das mulheres, defende que a sexualidade anatômica inscreve já e sempre as características distintivas e afirmativas do gênero. Assim, a sexualidade é tida como uma marca essencial, a partir de onde se organizam e se agenciam diferenças específicas quanto à subjetividade e à identidade da mulher, sem que se percam de vista as mudanças epistemológicas efetuadas pelo pensamento da descontinuidade, da desconstrução e das heterogêneas posições oferecidas aos sujeitos contemporaneamente (*apud* QUEIROZ, 1997, p. 135-17).

Na mesma direção, Cleide Campelo (1997, p. 66) entende que o óvulo fecundado que gerará o corpo-futuro é, desde o primeiro instante, uma quantificação de vida que transforma em materialidade o impulso vital. Assim, o corpo é, desde o primeiro momento, uma máscara reveladora, uma personagem, trazendo impresso em

seus genes as informações determinantes de uma parte da história do seu vir-a-ser. A esta primeira *máscara*, o corpo vai somando outras histórias que trilha durante o tempo-espaço da vida. E é no corpo que se vai gravando a história da cultura a que aquele corpo pertence. Afinal, desde o momento de seu nascimento, o ser humano é moldado para pertencer a um dado grupo, com regras éticas e estéticas mais ou menos fixas.

Para Butler, a dicotomia sexo/gênero inventa sexo como uma categoria natural; assim, sexo e gênero seriam, se naturais fossem, independentes. Essa concepção errônea é herança da idéia de corpo (sexo) como *tabula rasa* na qual as construções culturais (gênero) serão inscritas. A autora defende que o corpo já nasce com uma estória que mediará um entendimento cultural específico do corpo. Porém, sexo, sexualidade, e corpos são mais *gendrados* – construídos culturalmente do que a dicotomia sexo/gênero indica. Para desestabilizar a noção de gênero, sexo precisa ser entendido como categoria variada. O gênero não é para ser entendido como oposição do sexo, mas como o *aparato* que primeiro produzirá a distinção sexo parecer natural (*apud* ROSENTHAL, 2003, p. 14).

Se gênero marca o deslocamento de uma posição estabilizada pelas várias intersecções discursivas sobre feminilidade, e se o sujeito do gênero é formado nos pontos de encontro de histórias coincidentes, é plausível que, construindo novas narrativas e discursos, outras identidades de gênero possam ser obtidas. Butler entende gênero como o efeito da repetição de atos, e é exatamente nessas repetições que a identidade do gênero pode se constituir, podendo ser marcadas por subversões. A repetição é idêntica às configurações prévias e mudanças bruscas de performance desafiam a matriz do gênero e seus significados socialmente estabelecidos (ROSENTHAL, 2003, p. 15).

Rosenthal vale-se do conceito de tecnologia gênero como propõe Lauretis. Descreve que tanto Butler quanto Lauretis, pensam gênero como constituição externa ao corpo. Rosenthal também leva em consideração, a partir de Lauretis, o que Althusser descreve como *interpelação*. No seu entendimento, *interpelação*, significa que os processos das representações sociais são aceitos e absorvidos por um indivíduo como sua própria representação. Para Althusser, a ideologia é um sistema de representações, as quais, através de uma variedade de *aparatos* sociais, solicitam que homens e mulheres assumam lugares específicos na formação social, considerando essas posições

inevitáveis e naturais. Enquanto essas tecnologias instauram ideologias dominantes de gênero, feministas criam outros discursos aos quais o sujeito feminino tem acesso.

Lauretis e Butler apresentam um enfoque construtivista desenvolvido dentro das teorias feministas desconstrutivistas, supostamente *opostas* à teoria da *écriture féminine*. O feminismo desconstrutivo aproxima-se mais dos sistemas, das práticas, dos mecanismos que constroem a diferença sexual. Todavia, não podemos ignorar as contribuições da *écriture féminine* que conseguiu promover uma estética feminina que diferiu significativamente das formas masculinas de expressão ao enfatizar o corpo feminino.

Enquanto os discursos masculinos sublinhavam a diferença sexual negando a posição da mulher em relação ao homem, a *écriture féminine* reavaliou a diferença sexual a partir de uma perspectiva feminista. Ocorre que a *écriture féminine* acabou mal interpretada sendo concebida como uma teoria essencialista. Contudo, é interessante Rosenthal (2003, p. 19) informar que há pouco tempo, no Canadá, o termo *écriture féminine* foi traduzido como *écriture au féminin*. *Écriture au féminin* é uma teoria da escrita no feminino, descartando os fundamentos psicanalíticos da *écriture féminine* e sublinhando aspectos desconstrutivos assim como implicações políticas de um estilo feminino de escrever.

As implicaturas das questões de gênero na formação identitária do sujeito feminino e o poder desconstrutivo da narrativa se realizam plenamente a partir do horizonte da leitura. De acordo com Queiroz (2000, p. 43), o ato de leitura é um gesto performativo que convoca certos leitores a uma resposta, a uma ação que advém de um compromisso de classe, gênero, raça ou escolha sexual.

Segundo Queiroz (1997), a nova proposta que um olhar crítico feminista sugere não é a leitura através de um modelo teórico-conceitual da tradição masculina, tampouco a leitura desta mesma tradição, mas o olhar em situação *gendrada*, percebendo particularidades próprias ao universo cultural feminino, à maneira como a subjetividade feminina se reconhece ao reconhecer aquilo que as práticas, discursos e dispositivos sociais circunscrevem sob o nome de feminino. Esse movimento de reconhecimento pode ser positivo ou negativo, dependendo de como tais experiências são vivenciadas na relação com o universo tematizado na obra. Aquilo a que a crítica literária feminista aspira é seu espaço na comunidade interpretativa, visando métodos de

análise os mais adequados possíveis a seus propósitos; entre esses, o de afirmar a validade da experiência particular da mulher, representada nas obras literárias, que podem ser lidas por um público particular, em sintonia com sua representação.

Na contemporaneidade, conforme Martinez (2003), a escritora rompe com o *status quo* e cria universos que correspondem a seus próprios valores, sem negar a sua natureza biológica. O resultado é um novo cânone da literatura: uma imagem da realidade captada com olhos de mulher. Imagem que antes não estava totalmente ausente da literatura, mas que agora se configura em abundância, constituindo um *corpus* do seu próprio contexto, de sua própria voz e da sua própria visão, o qual deve ser julgado por seus próprios méritos.

Em referência ao texto *A interação do texto com o leitor*, de Iser (1978), Queiroz (1997) defende que a mecânica da leitura é uma atividade em si *gendrada*, diz que *o processo de significação da obra literária, efetivado durante o processo de leitura, só podendo existir vinculado à interação do texto com o leitor, enfatiza paradoxalmente o lugar ocupado por este leitor, posto em implicitude* (QUEIROZ, 1997, p. 91). Uma leitora feminista ativa perspectivas compatíveis com suas experiências, interagindo com os vazios e negações, por estar comprometida com suas vivências específicas e diferenciadas.

Queiroz (2003, p. 26) também reconhece que, na modernidade, a concepção de sujeito está relacionada às formações discursivas, assim como pensam Rosenthal e Lauretis. A pesquisadora levanta a observação de Weedon (1991) em relação à teoria do signo em Saussure, que diz respeito ao fato do lingüista não dar conta das forças sociais que lutam para obter sentido nos discursos. Para o feminismo faz-se necessário ver a linguagem como um importante espaço de luta política, em termos de discursos que disputam maneiras de dar sentido ao mundo, disputas que resultam em diferenças na organização do poder social.

É precedendo a uma interface entre as pautas feministas da alta modernidade percorridas neste item e a temática do travestismo que proponho a leitura de *Isobel Gunn*. Parte do meu método, concernente a interpretação do *corpus*, incorpora o aporte teórico da hermenêutica literária à luz de Ricouer (1976) e Eco (1997).

As posições de mundo e os sentidos da imagem da condição do ser feminino na figura de Isobel travestida serão descortinados pela referência textual, como propõe

Ricouer (1976). Segundo este teórico, todo discurso se pode investigar em termos de sua organização interna, que faz dele uma mensagem e que pode identificar-se e reidentificar-se, em termos de sua intenção referencial, qual a sua pretensão de dizer algo acerca de algum assunto.

Para Ricouer a experiência vivida permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação através da comunicação tornam-se públicos. O evento comunicativo não é apenas a experiência enquanto expressa, mas uma troca intersubjetiva (1976, p. 28).

A noção de trazer a experiência é a condição ontológica da referência, uma condição ontológica refletida dentro da linguagem como um postulado que não tem justificação imanente; o postulado segundo o qual pressupomos a existência de coisas singulares que identificamos. Pressupomos que algo deve existir para que algo se possa identificar. A postulação da existência como base de identificação é o que Frege, em última análise, quis dizer quando afirmou que não nos satisfazemos apenas com o sentido, mas pressupomos uma referência (RICOUER, 1976, p. 32).

De acordo com o Ricoeur (1976), a carreira do texto sai do horizonte finito vivido pelo autor, passando a significar muito mais do que seu autor quis dizer. Assim, em virtude da autonomia semântica, o significado autoral torna-se apenas uma dimensão do texto que, sendo aberto a um número infinito de leitores, é também aberto a um número infinito de interpretações. O texto literário implica horizontes potenciais de significados que podem ser atualizados de diversos modos, uma vez que apresentam sentidos segundos, metafóricos e simbólicos. A interpretação de um texto envolve um processo dialético entre compreensão e explicação. A compreensão, em primeira instância é uma conjectura, que passará por um processo de validação. A dialética segue, de maneira cíclica, na relação explicação à compreensão, girando em torno do universo referencial do texto – referências ostensivas e suspensas.

No mesmo sentido, Eco (1997) considera que o texto é um objeto através do qual a interpretação se constrói no decorrer do esforço circular de validar-se. Eco atenta que a intenção do texto, *intentio operis*, não é revelada pela superfície textual, existe a necessidade do *querer vê-la*. Este pesquisador salienta, assim, que a *intentio operis* possui uma relação de dependência com a *intentio lectoris*, com a leitura por parte do leitor. Eco (1997, p. 76) afirma que *reconhecer a intentio operis é reconhecer uma estratégia semiótica*. É o leitor, segundo o autor, quem conjectura a *intentio operis*.

Ricoeur (1976, p. 33) diz que *a semiótica aparece como uma mera abstração da semântica*. Assim, a intenção do texto, primeiro conjecturada pelo leitor em nível semiótico, é passível de ser checada no texto enquanto todo coerente na sua constituição interna ou imanente, transcendendo a referência.

2.3 O travestismo feminino na literatura

Muito embora venhamos focalizar neste trabalho as imbricações entre a temática do travestismo feminino com a perspectiva teórica dos estudos femininos da alta modernidade, não poderíamos deixar de reconhecer a recorrência da figura na história da literatura, se revertendo em motivo flagrante nos mais diferentes sistemas e séries literárias. Não faz parte dos objetivos deste trabalho percorrer todas as aparições do motivo na literatura; assim, neste item, visamos a sublinhar estudos sobre travestismo feminino que venham ampliar nosso horizonte de análise do romance *Isobel Gunn* (1999). Traremos *à baila*, também, breves leituras de obras capitais dentro do sistema literário ocidental, tanto de autoria feminina quanto masculina – visto que não fomos nós as inventoras do *motif*, tampouco o mérito é masculino – evidenciando tópicos perenes nos textos que apresentam a temática em questão.

O travestismo é um signo semiótico social que, em primeira instância sinaliza o revestimento de um sexo pela aparência do outro; contudo, pode se travestir idade ou estatuto econômico, por exemplo. O travestismo seria, em sentido mais amplo, um disfarce de uma determinada condição social do ser humano. No sistema literário, o travestismo feminino está relacionado ao disfarce da condição social de gênero, por isso as vestes do sexo *viril*. A mulher travestida tem a possibilidade de exercer de maneira plena suas capacidades criativas, rompendo com práticas convencionadas a seu sexo. Muitas personagens femininas da literatura apresentam-se disfarçadas de homem para exercer certas funções sociais a elas não permitidas. Encontramos mulheres travestidas em clássicos como *The Merchant of Venice* (1596-1597), *As you like it* (1598-1600) e *Twelfth Night* (1601), de William Shakespeare; *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de

Miguel de Cervantes; *Orlando* (1928), de Virginia Woolf e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa.

Na cultura popular, o travestismo é, em geral, associado ao homossexualismo. O livro *The transvestites* (1910) escrito pelo médico alemão Magnus Hirschfeld certamente corroborou a cristalização de tal processo associativo. Nessa famosa monografia, Hirschfeld trata de modo pioneiro o travestismo como um assunto particular, voltando-se, entretanto, ao estudo da prática relacionada ao homossexualismo masculino, acabando por motivar, a partir dessa época, a crescente publicação de trabalhos com igual enfoque sobre o tópico em revistas médicas e científicas.⁵ No presente estudo, todavia, a abordagem focalizará a conotação que diz respeito ao travestismo como disfarce de gênero.

Também na sociologia muitos estudiosos deram atenção ao fenômeno, que já apresentava vestígios em todos os níveis culturais da história das sociedades. Em seus escritos eram citados casos de indivíduos que utilizaram roupas do sexo oposto. Nessa área do saber, esse tipo de comportamento foi do mesmo modo relacionado à homossexualidade ou ao fetichismo, além de ser confundido com a transexualidade⁶.

Temos que reconhecer a possibilidade de serem o homossexualismo e a transexualidade fortes motivações à prática do travestismo. Contudo, não podemos deixar de considerar que essa prática pode ser resultante de uma série de outras motivações, por exemplo: a liberdade para se vestir, a motivação do meio artístico, a motivação pela mudança de identidade, além de fetichismos – motivações eróticas – etc. Dessa forma, ao aventarmos este tópico – o travestismo – inevitavelmente enveredamos para questões de sexo e de gênero. Um sujeito pode se travestir por uma *alteração* do chamado sexo biológico, subvertendo, com tal ação, o padrão de gênero pré-determinado. Ou, a implicação da prática pode não ser de origem *biológica*, de uma natural disposição de o sujeito desejar ser o outro sexo, mas consequência de questões

⁵ *Travestismo: Compreensões psicossociais*. Disponível em: <http://www.oswrod.psc.br/saib_travest.php>. Acesso em: 10 jan. 2004.

⁶ O psiquiatra americano H. Benjamin estabeleceu a diferença entre travestismo e transexualismo, defendendo, em 1954, que a atitude do transexual é muito mais radical que a do travesti. O transexual, geralmente, considera pertencer ao *outro* sexo, sendo seus órgãos genitais não são mais que um capricho da natureza. Kate Bornstein, por sua vez, sugere que *a transsexual cannot be described by the noun of "woman" or "man", but must be approached through active verbs that attest to the constant transformation which "is" the new identity or, indeed, the "in-betweenness"* (apud BUTLER, 1999, p. XI).

socioculturais que permeiam as categorias de gênero. Nesse caso, o travestismo é fruto da necessidade de negar rótulos – homem ou mulher – e suas conseqüentes diferenças jurídicas, sociais e culturais.

No gênero romanesco, uma razão flagrante do travestismo feminino é a camuflagem. Às vezes, esse processo não é resultante de um planejamento arquitetado pelo sujeito, é um comportamento espontâneo caracterizado por uma conduta considerada tipicamente masculina; é o caso das mulheres varonis⁷. A mulher varonil apresenta comportamento masculino, virilidades nos modos, denominadas, na cultura popular como *mulheres-macho*.

Percebemos que não se pode generalizar a natureza do fenômeno, pois cada caso depende de características individuais da identidade da qual se fala. Defendemos no item anterior que a identidade se forma continuamente e se metamorfoseia em contato interativo entre mundo subjetivo e objetivo, processo sobre o qual a narrativa exerce grande influência na construção identitária do sujeito, tanto no sentido de instaurar modelos quanto no sentido de desconstruí-los. Assim, ao definirmos as causas pelas quais as pessoas se travestem, necessitamos conhecer e considerar a história de vida delas, reconstituir esse trajeto em seu todo e entender sua identidade a partir do projeto de vida desenvolvido sob esse histórico.

Uma conjectura sobre o texto foco deste trabalho é que a motivação do travestismo de *Isobel Gunn* resulta dos anseios que permeiam a identidade feminina, distinguida socialmente da identidade geral do gênero masculino. Obviamente esta identidade não é coletiva. Embora compartilhem as seqüelas de nascer sob a categoria mulher, todas nós temos nossas motivações particulares além gênero; entre as mais marcantes, estão as motivações oriundas de histórico de vida, de classe, de raça e de cultura. Dessa forma, o primeiro passo é percorrer, através das referências textuais, as razões, as motivações e o processo que permeia o travestismo neste romance, por meio

⁷ Na mitologia grega, as mulheres varonis eram as Amazonas e as Valquírias. As Amazonas, para os gregos eram mulheres *bárbaras* que ignoravam a polis, transgredindo suas leis. Filhas de Ares, essas mulheres eram belicosas, inimigas do homem e do casamento. Esquilo mostrava-as como devoradoras de carne, guerreiras que nos combates usavam cavalo e queimavam o seio direito para melhor manejo do arco. As Valquírias eram as virgens com escudo, remontavam as fiéis sacerdotizas-sacrificantes, a serviço de uma feroz deusa da guerra, tinham virtudes marciais próprias de um homem (BRUNEL, 1998, p. 743-746). No sistema literário brasileiro existem diversos exemplos de mulheres varonis, entre elas; Ana Terra, personagem de *O tempo e o vento* (1949), de Érico Veríssimo; e Maria Moura, protagonista de *Memorial de Maria Moura* (1992), de Raquel de Queiroz.

do exame do histórico, do trajeto e do projeto de vida da personagem travestida, e, assim, desvelar as relações metafóricas que esses fatores tecem com a ideação do discurso feminino atual.

2.4 Uma visita ao cânone

Até então, o travestismo feminino é reconhecido na literatura ocidental pela crítica, sobretudo em relação ao teatro barroco e a escritores canônicos como Shakespeare e Cervantes. Na história da literatura ocidental vamos encontrar obras ícones do motivo em análise neste trabalho, escritas por autores masculinos, uma vez que, como já discutido, a tradição literária privilegiava esta casta.

Queiroz (1997) discutiu em *Crítica Literária e Estratégias de Gênero* temas recorrentes nas críticas literárias femininas, francesas e anglo-americanas, promovendo um diálogo entre as visões presentes nestes temas e idéias de iminentes pensadores contemporâneos da cultura. A autora desenvolve um interessante viés quando considera em seu trabalho o universo teórico-conceitual da tradição masculina e as novas perspectivas sugeridas pelo olhar feminista.

Não se trata de ler um pelo outro, ou um no outro, mas de assumir que o pensamento crítico feminista só pode se dar em situação, *engedrado* em discursos, práticas e dispositivos já existentes, fundadores até mesmo (e sobretudo) quando submetidos ao escrutínio daquele pensamento – o que não significa que ele não encontre sua produtividade no ato de questionar e de desconstruir tais práticas, tais dispositivos (QUEIROZ, 1997, p. 16).

Na mesma linha de Queiroz, pretendemos neste item, com base em críticas existentes e em leituras lançadas neste trabalho, promover um diálogo sobre o tratamento da temática em obras de autoria masculina e feminina, descortinando tópicos coincidentes nestas obras. Independente da autoria, o travestismo feminino no texto literário possibilita à mulher o disfarce da sua condição de gênero e o exercício pleno da sua capacidade criativa. Visitar o cânone é oportuno, pois poderemos visualizar a evolução da temática convergindo em cumplicidade com a tendência do discurso

feminino mais moderno. Além disso, poderemos perceber o diferencial contemporâneo no arranjo moderno da temática sob uma *intentio operis gendrada* no feminino.

O travestismo feminino já se fazia presente na mitologia grega, na fábula de Íphis, um dos andrógenos da *Metamorfoses*, de Ovídio (IX). A história é de uma menina criada como menino desde o nascimento; seu pai a prometera em casamento com uma bela moça e, no dia das núpcias, Íphis torna-se um rapaz de verdade. Íphis, ao adquirir um falo, sofre uma metamorfose fantástica. Segundo Miguet, a passagem do mito para metáfora é ampliada na literatura de maneira singular; a fusão dos sexos como experiência mítica torna-se um motivo romanesco freqüente nas categorias de travestismos e substituições (BRUNEL, 1998, p. 34). Nota-se que o mito pode se revelar na literatura através de outras formas de transição sexual, dentro da mais fantasiosa ficção até a mais condizente com a *realidade*.

Em estudos sobre Shakespeare, encontramos relevantes idéias sobre o travestismo feminino no trabalho de Jan Kott (2003), o qual eleva a temática ao nível da mitologia, estabelecendo transcendência ao corpo, ao sexo e ao papel do gênero, considerações estas importantes para o trabalho ora proposto. O pesquisador reconhece a propagação da temática na literatura oral e escrita e reconhece, também, a possibilidade de a mulher travestida libertar-se de seus papéis.

As meninas se disfarçam de rapazes nos contos, nas lendas e no folclore de todos os povos, nos poemas líricos e épicos, desde Homero até nossos dias. Eles dissimulam seu sexo sob a couraça a fim de combater na guerra, sob o capuz de monge a fim de entrar no convento, vestem roupas de estudante a fim de se inscreverem na universidade. A Idade Média conhece o disfarce heróico e litúrgico. O Renascimento se compraz no disfarce amoroso. Este aparece tanto na comédia italiana quanto nas coletâneas de novela onde Shakespeare ia buscar a trama e os temas de suas comédias. O disfarce tinha sua justificação nos costumes: as moças não podiam viajar sozinhas, não era mesmo aconselhável que andassem sozinhas à noite pelas ruas das cidades italianas. Tinha também sua justificação teatral: ao criar de saída um quiproquó, facilitava a intriga, fornecia imediatamente uma situação de farsa (KOTT, 2003, p. 231).

Esse estudioso faz a leitura de duas peças de Shakespeare que focalizam o travestismo feminino, *Noite de Reis* e *Como gostais*. Para Kott (2003) a temática nestes contextos apresenta um duplo travestismo, pois, no palco Elisabetano, os papéis de mulheres eram representados por rapazes. Escritas para um teatro em que rapazes

desempenham papéis femininos, nas obras mencionadas o travestismo se realiza em dois níveis: o rapaz (ator) se disfarça em moça (personagem), que se disfarça em rapaz.

Em *Noite de Reis*, Viola, heroína da peça, perde o irmão gêmeo num naufrágio e, para ser aceita como eunuco a serviço do duque, precisa se disfarçar de rapaz. Viola apaixonou-se pelo duque, que admira sua inteligência e belo-porte e a faz seu pajem favorito e confidente de seu amor pela condessa Olívia. A moça-rapaz, sob a identidade de Cesário, mesmo apaixonada, apóia a causa do duque em relação à condessa. Kott defende que Viola não é um rapaz, nem uma moça, Viola-Cesário é um *rapaz-menina*, o mesmo descrito por Shakespeare em alguns de seus sonetos. Ao final, depois de erros, enganos e esclarecimentos, como de praxe em Shakespeare, o duque descobre a verdadeira identidade de Viola e ambos, apaixonados, casam-se.

Em *Como gostais*, Rosalinda, ao refugiar-se na floresta das Ardenas, adota o nome de Ganímedes. Disfarçada em rapaz, encontra Orlando na floresta, quem não a reconhece, e mesmo na aparência mutuamente masculina, eles se apaixonam. O jovem convence-a a fingir que é Rosalinda (quando na verdade é) para que possa lhe fazer a corte. Nas cenas finais de *Como gostais*, reina o valor absoluto do amor. O erotismo, o desejo, o amor, ultrapassam os disfarces e os corpos dos rapazes e das moças nessa peça.

De acordo com Kott (2003), o disfarce no outro sexo possui erotismo e metafísica. Esse aspecto erótico do travestismo é com frequência apontado na literatura. Kott exemplifica com *Diálogos das cortesãs*, do escritor Aretino, no qual é ensinado o ofício de disfarçar-se como rapaz, sendo esse o meio mais eficaz de se despertar a paixão. O traje masculino, além de proteger uma jovem em viagem, tornava-a ainda mais sedutora, pois os homens que amam as mulheres seriam capazes de reconhecer as formas de uma moça; os homens que amam rapazes veriam na travestida o tão desejado rapaz efeminado; também, mulheres enganadas pelo traje se despertavam em encantamento e fantasias. Foi dessa forma que a personagem Bradamante em *Orlando furioso*, de Ariosto, vestiu o traje de cavaleiro e seduziu a princesa da Espanha. John Donne, contemporâneo de Shakespeare mostrou os perigos deste tipo de disfarce em sua Elegia XVI, *À sua amante*.

Para Kott, a mais perigosa das máscaras é a do sexo. Esse tipo de disfarce possui uma direção sagrada e outra sexual, litúrgica e orgiástica. O autor conta que no passado, durante uma noite, rapazes e moças trocavam de roupa, as leis e as normas eram

suspensas, valores e julgamentos confundiam-se. Rapazes comportavam-se como moças e estas, como rapazes. O quadro era de retorno ao caos de onde emergira a lei, onde ainda não existia a divisão entre homens e mulheres.

Além de envolver erotismo, o travestismo, ou disfarce, na obra de Shakespeare, acontece em lugares idealizados. Kott (2003) menciona que, com frequência, nas Arcádias as meninas se disfarçam de rapazes. Todas as Arcádias são povoadas de pastores e pastoras que falam de amor e amizade, podendo ser simplesmente pastoris ou de cavalarias, filosóficas ou cheias de acontecimentos maravilhosos. Sobretudo nas Arcádias italianas, essa temática se torna flagrante. Em *Calendário pastoril* (1579), obra que marca o ponto de partida da moda das pastorais na Inglaterra, o escritor Spencer celebra o amor partilhado entre dois jovens pastores, um amor filosófico e sensível, puro e fiel, conforme o cânone grego. Kott pensa ser a Arcádia a representação imaginária do paraíso perdido, paraíso que corresponde, ao mesmo tempo, à Antigüidade e à Bíblia. É por essa Arcádia que vagueia a menina-rapaz nas obras de Shakespeare em questão.

As florestas de Shakespeare também remetem a esse lugar idealizado: são reais e encantadas, é nelas que se desenrolam cenas trágicas e grotescas, patéticas e líricas. *Na floresta Shakespeariana a vida é submetida a uma aceleração, torna-se mais intensa, mais violenta e, de certo modo, mais transparente. Tudo adquire uma dupla significação: literal e metafórica. Tudo existe por si mesmo e simultaneamente, é seu próprio reflexo, sua generalização, seu arquétipo* (KOTT, 2003, p. 245). O amor é uma fuga para longe da realidade cruel, em direção a uma floresta imaginária. Shakespeare, como a Bíblia, cria seus próprios mitos. A floresta é o lugar onde todos os sonhos se encontram, é nestes espaços paradisíacos, virgens de leis e divisões, que Shakespeare introduz o travestismo feminino.

Os lugares escolhidos por Shakespeare para suas personagens se travestirem são de grande significação, pois simbolizam os espaços onde nasciam os deuses andróginos. Para Kott (2003), o correspondente anatômico do disfarce é o hermafrodita, sendo seu correspondente metafísico, o andrógino. O andrógino é um arquétipo que remete à fusão do feminino e masculino. Na Antigüidade a criança que nascia com sinais de hermafroditismo era morta, considerada uma aberração.

Somente os deuses, responsáveis pela origem de tudo, eram andróginos. Em todas as teogonias, o aparecimento do mundo é precedido pelo nascimento de deuses andróginos: Magna Mater, da Antigüidade, era uma criatura dotada dos dois sexos; quase todos os deuses do Oriente e da Ísis egípcias eram andróginos; na teogonia de Hesíodo, o caos andrógino dá origem ao Érebo andrógino; em Caria, foi descoberta uma estátua de Zeus com seis mamilos dispostos em triângulo; uma Afrodite barbuda era adorada em Chipre; a cabeça de Jano, da Roma antiga, fora de traços ao mesmo tempo masculinos e femininos; Dioniso é um dos mais antigos deuses bissexuados, representado com os atributos dos dois sexos (KOTT, 2003, p. 239).

No panteísmo dos cultos afro-brasileiros de Candomblé, temos Oxumaré, um orixá (divindade espiritual que rege um setor da vida humana e forças da natureza) andrógino. Dan-Oxumaré é um Vodum originário do Paiz Mahi.⁸ Na cultura afro-cubana, o orixá Xangô, que chegou ao país na alma dos primeiros negros africanos, foi identificado por estes com a santa católica Bárbara. Escravizados, os negros não podiam adorar xangô abertamente. Esse dado cultural retrata uma estratégia de travestismo, na qual os negros, diferentes da raça no poder, disfarçaram-se na cultura imposta, encontrando um meio de serem livres na religião.⁹

Kott eleva a androginia, união dos dois sexos, à gênese da espécie humana, à imagem do paraíso no qual os contrários não disputavam, não diferiam, mas se associavam em complementação:

O mito andrógino é igualmente a evocação da imagem do paraíso perdido no qual reinavam, intercambiáveis, Harmonia ou Caos, pois Harmonia e Caos são apenas nomes diferentes para um mesmo estado onde coexistem todas as contradições enfim reconciliadas. (Existe

⁸ Dan Oxumaré é representado sob a forma de serpente, arco-íris; suas funções são fáceis de definir, porque são múltiplas. Dan simboliza a continuidade; é representado mordendo a própria cauda; simboliza, também, a força vital, o movimento; é, às vezes, macho e fêmea; quando aparece como arco-íris, o macho é a parte vermelha e a fêmea a parte azul. Dan-Oxumaré é sincretizado como São Bartolomeu (RIBEIRO, 1994, p. 56).

⁹ Nas litografias, Santa Bárbara freqüentemente aparece representada portando uma espada e roupa de guerreiro. Para os católicos essa santa possui fórmulas para soluções de problemas e a ela também se roga pelas inclemências da natureza. Xangô é assim reconhecido com iguais atributos, pois na África ocidental, era considerado um imperador de infinitos poderes, mágicos e proféticos. A imagem de Xangô no Candomblé, quarto rei lendário de Oyo (África), possui caráter violento e vindicativo, cuja manifestação são os raios e os trovões. Disponível em http://www.lajiribilla.cu/2002/n55_mayo/fuen-teviva.html e http://www.jovenclub.cu/cf_gjc/palmira/cultura/sb.htm. Acesso em: 14 jul. 2004.

ainda um terceiro nome, contemporâneo, para designar este mito de reconciliação dos contrários, e que permite um som mais erudito: a entropia. É a escatologia dos físicos e dos ciberneticistas, a última das escatologias). O *logos* era, para os gnósticos, a conciliação de todos os contrários. Eis justamente o termo – *coincidentia oppositorum* – que Nicolau de Cusa considerava a menos imperfeita das definições da natureza divina. O ser humano foi criado à imagem e à semelhança de Deus, mas nem o homem nem a mulher foram criados à imagem e à semelhança de Deus, apenas o andrógino. Foi do andrógino que se originou a espécie humana. (KOTT, 2003, p. 256).

As seitas hebraicas e a dos apócrifos cristãos defendiam que o andrógino estava na origem e estará no fim da espécie humana. O andrógino não seria apenas o arquétipo da reunião dos elementos masculino e feminino, mas a conciliação de todos os contrários. Kott (2003, p. 258), partindo dessas idéias, afirma que Rosalinda/Ganimedes é mais menina do que todas as meninas, é um andrógino quase perfeito: *constante-caprichosa, calma-violenta, clara-escuro, tímida-ousada, ponderada-louca, ternasarcástica, infantil-adulta, medrosa-corajosa, pudica-apaixonda*. Rosalinda personifica as mesmas nostalgias voltadas a um paraíso perdido no qual ainda não havia divisão entre o elemento masculino e o feminino.

As considerações de Kott sobre o disfarce masculino nos fazem um convite a pensar sobre tópicos como: a presença do erotismo na prática de se travestir; a importância do ambiente no qual tal ato ocorrerá; a possibilidade de o travestismo se dar em vários níveis, a exemplo dos atores elisabetanos, e a idéia da contradição do travestismo, que tal como seus correspondentes, hermafroditismo e androginia remetem a uma unidade perfeita, ao retorno da natureza primeira, harmônica, bem como ao estatuto de divindade associado a essas figuras.

O travestismo feminino foi, para Shakespeare, um motivo de grande valia. Também vamos encontrar o travestismo feminino em *O Mercador de Veneza*, nas personagens Jessica, Portia e Nerissa. Jessica se traveste para fugir com Lorenzo, amigo de Antônio, inimigo do próprio pai. Portia e Nerissa utilizam a estratégia para ajudar um amigo e aproveitam a circunstância para testar o amor de seus cônjuges.

Em *O Mercador de Veneza*, Bassanio, um nobre veneziano que perde toda sua herança, pede um empréstimo a seu amigo Antonio para poder casar-se com Portia, uma bela e rica herdeira. Antonio concorda em lhe emprestar o capital necessário para que ele viaje até Belmonte, no continente onde vive Portia. Ocorre que, como Antonio é um

mercador, toda a sua fortuna está investida numa frota de navios que navegam em águas estrangeiras. A saída do amigo é fazer um empréstimo com Shylock, um mercenário judeu que concorda em emprestar o dinheiro, desde que Antonio empenhe uma libra de sua própria carne como garantia. Bassanio, ao chegar a Belmonte, descobre que para obter a mão de Portia terá de se submeter a um teste envolvendo três arcas, desafio lançado pelo pai da moça antes de morrer. Ele só passa pelo teste com êxito com a ajuda de alguns truques de Portia. Mas, tão logo casam, recebem a notícia de que o amigo Antônio perdeu toda sua fortuna num naufrágio, estando à mercê do agiota Shylock.

Bassanio, acompanhado por Graziano, volta a Veneza para ajudar o amigo. Portia, então, chama Nerissa para que a acompanhe até Veneza para onde foram seus amados. A idéia de Portia era de disfarçarem-se de oficiais da corte veneziana para livrar Antonio da dívida com Shylock. Ao ajudarem o amigo de Bassanio, não sendo reconhecidas pelos maridos, Portia e Nerissa os pressionam a darem seus anéis de compromisso como agradecimento aos oficiais, anéis estes que prometeram nunca se separarem. Coagidos, Bassanio e Graziano dão seus anéis aos supostos oficiais. Quando retornam a Belmont são acusados pelas próprias esposas de terem dado os anéis a outras mulheres. Enfim, eles se reconciliam quando elas decidem contar a verdade.

Jessica, a outra personagem que se traveste, e isso para fugir do tédio que é a casa do pai; escapa com o amado, vestida como seu pajem. Em resumo, ao assumir as roupas do sexo oposto, as personagens de *O Mercador de Veneza* vivem uma aventura ao invés de limitarem-se aos domínios da casa dos pais ou dos maridos. Portia e Nerissa assumem um poder e uma posição negada a elas como mulheres. No texto temos a idéia da autoridade masculina como um tipo de performance que pode ser imitada. Portia diz que estudou: *thousand raw tricks of these bragging Jacks* (III.iv, p. 77) / *I'll prove the prettier fellow of the two, / And wear my dagger with the braver grace* (III.iv, p. 64-65). A personagem, nessa passagem, satiriza a conduta masculina.

Em estudo sobre *Dom Quixote*, de Cervantes, a questão do travestismo feminino é associada ao conceito de *mulher varonil*, cujos valores são integridade moral, animosidade e caráter firme. Schardong (2001) apresenta um breve ensaio denominado *O travestismo feminino em Dom Quixote: considerações sobre os conceitos que confluem na representação da "mulher varonil"*, no qual propõe uma leitura do travestismo em *Dom Quixote*, representado pelas personagens Dorotea, Cláudia

Jerônima e Ana Félix. A pesquisadora observa que essas personagens se travestem para levar a cabo seus propósitos, executando funções convencionalmente atribuídas a homens, como defender a honra das mulheres e zelar pelo cumprimento da ordem e da justiça. A estudiosa compara o travestismo no teatro do Século de Ouro com o travestismo no gênero romanescos. Na supracitada obra literária, diferentemente do teatro do Século de Ouro, as personagens travestidas femininas ganham densidade psicológica e autonomia obtida pelo uso do discurso em primeira pessoa.

Ainda neste estudo, Shardong aventa o fato de as heroínas travestidas se aventurarem em uma viagem para realizar seus objetivos. Aos poucos, explorando outros territórios do travestismo feminino, perceberemos que esse motivo se apresenta, geralmente, atrelado à temática da viagem, ao refúgio do *establishment*, assim como ocorre em Shakespeare, no cenário da floresta e da Acardia. Shardong (2001, p. 543) afirma que a problemática das personagens femininas sofreu transição, já que antes eram envoltas em problemas amorosos, sentimentais, ou seja, problemas de ordem individual, passando a abordar questões de justiça humanitária. Nesse sentido, as personagens de Cervantes se destacam em relação às shakespearianas:

As personagens femininas, em diferentes medidas, configuram-se no âmbito da natureza mais elevada, enquanto seus antagonistas apresentam-se à outra margem, a da corrupção das virtudes. Para poder viver de acordo com seus princípios estas mulheres têm de confrontar-se com seu opositor e provocar-lhe uma mudança de comportamento que corresponde a abdicar de sua conduta ignóbil e comprometer-se com uma ordem superior de valores. Para executar seu intento, muitas vezes elas têm de deixar o lugar onde vivem e aventurar-se numa viagem, como faziam os cavaleiros andantes. Como eles, seu plano de ação desenvolve-se a partir de um mundo inferior de confusão e desrespeito às leis morais em direção a um mundo superior de ordem (SHARDONG, 2001, p. 543).

A mulher vestida de homem foi um motivo muito freqüente no teatro espanhol dos séculos XVI e XVII. A inclinação da época para o disfarce varonil veio de modelos italianos, como, *Orlando Innamorato* (1487), de Boiardo, no qual se travestem Marfisa e Bradamante e *Orlando Furioso* (1516), de Ariosto, que dá continuidade às aventuras das mesmas protagonistas. A temática adentrou à Espanha através do teatro de Lope de Rueda e da história de Dom Felis e Felismena, personagens do *Diana* (1559), de Jorge

de Montemayor, consagrando-se no teatro de Tirso de Molina e de Calderón (SHARDONG, 2001).

É interessante notar que Shardong (2001) aponta, ainda, outras variantes do travestismo feminino em *Dom Quixote*, presentes nas personagens Dona Rodriguez e Marcela. Dona Rodriguez substitui as roupas de dama de honra por vestidos negros, de viúva, com o objetivo de denunciar a injustiça que ela e a filha sofrem. Marcela, por sua vez, apresenta a mesma beleza e altivez de caráter para reaver injustiças que Dorotea, Claudia Jerônima e Ana Félix apresentam. O travestismo por ela escolhido não é a condição de sexo, mas a condição social da personagem. Marcela decide tornar-se pastora, vivendo de acordo com seus princípios de vida virtuosa. A veste de pastora também é um disfarce, porque não condiz com a riqueza que possui.

As personagens femininas de *Dom Quixote* são muito comunicativas e extremamente belas, vestindo-se de homens para poderem intervir no campo de ação masculino. Nesse sentido, é possível entender o travestismo, na referida obra, como prática intervencionista que visa a uma abertura social para o sujeito mulher, possibilitando-lhe expressar voz e ação.

O travestismo com a finalidade da participação feminina em lutas políticas, guerras e na vontade de ser soldado é latente na literatura canônica. Laqueur (2001, p.173) conta que na Holanda, no início do século XVII, quando o assunto do travestismo se fazia dominante, falava-se da história de Henrika Shuria, uma mulher viril que se cansa de seu sexo e alista-se no exército, assumindo uma nova identidade.

No sistema da literatura brasileira também encontramos clássicas heroínas travestidas. Uma das mais conhecidas é Maria Quitéria, personagem da curta narrativa *O soldado que não era* (1941), de Joel Rufino. Maria Quitéria travestida tornou-se a heroína da independência, não hesitando em vestir uma farda para lutar pela liberdade do Brasil. Nossa protagonista, nada voltada a questões amorosas como no modelo shakespeariano, tem interesses mais afins com aqueles presentes em Cervantes, buscando igualdade de direitos para as mulheres, numa esfera mais coletiva.

A narrativa de Rufino se passa no ano de 1822, na Bahia, quando há 322 anos Portugal explorava o Brasil. Na época os filhos dos fazendeiros estavam sendo convocados para lutar contra os lusitanos. O único irmão homem de Quitéria era ainda

menino para lutar. Quitéria, então, pega as roupas do cunhado, corta o cabelo e se oferece para lutar pelo Brasil, acabando por viver a maior aventura de sua vida.

No exército, já promovida a cadete, recebia reconhecimento dos colegas, os quais, mesmo ao descobrirem o seu verdadeiro sexo, aceitaram-na e reconheceram seu valor como soldado mulher. O reconhecimento da importância do trabalho de Quitéria se consagra ao fim da narrativa, quando o exército da libertação do Brasil, estando defasado, aceita a sugestão da heroína e utiliza mulheres no combate que seguiria. Essa estratégia acabou por deixar sem ação os portugueses despreparados para lidarem com soldados mulheres. Em decorrência de sua aventura, Quitéria torna-se uma das poucas mulheres de sua época que teve oportunidade de aprender a ler e a escrever. De volta à antiga realidade, a personagem obtém admiração das irmãs. Já seu pai desaprova inteiramente a conduta da filha.

A narrativa de Rufino consegue abarcar muito dos aspectos até então atrelados ao travestismo feminino: a conquista da liberdade das regras impostas ao gênero mulher; a busca de uma outra identidade que não aquela modelo da categoria feminina e à necessidade de fugir do seu meio social para efetivar sua estratégia de disfarce. Vale circular, também, a expressiva figura paterna apresentada no texto, representativo da cultura machista, a qual banirá a própria filha. O fato de Quitéria ter sido bem sucedida parece ser elemento agravante para a revolta do pai, já que as ações da filha evidenciam o caráter equivocado da postura assumida por ele.

Já no romance brasileiro *Grande Sertão: Veredas* (1986), de João Guimarães Rosa, o pai assume um papel diferente; é ele quem influencia a personagem Diadorim a recorrer ao travestismo. Diadorim, tendo em mente as palavras do pai, que afirmava que ela carecia ser diferente, seguiu um destino singular, coexistindo num mundo masculino e feminino, encaminhando-se, desde a infância, para uma vivência andrógina.

Diadorim traveste-se para fazer parte de um bando de jagunços, incorporando o perfil de um guerreiro do agreste, pronto para guerrear e morrer sem medo. A personagem apresenta mais vigor e força em relação à guerra do que os outros jagunços. O travestismo possibilita-lhe realizar seus dois grandes objetivos: vingar a morte do pai e eliminar o mal que ronda o sertão.

Nesse mundo viril, extremamente violento, direcionado para a batalha, a personagem transcende sua condição de mulher atuando como determina esse universo

vil e bárbaro. A máscara utilizada pela heroína é a de guerreiro, suas ações se assemelham, geralmente, às dos companheiros. O travestismo de Diadorim também envolve a encarnação da conduta, autoridade e o poder da figura paterna.

Diadorim sufocou o seu ser mulher, distanciando-se da atividade sexual, da maternidade e do casamento. Somente com Riobaldo, ela expande seu lado terno, deixando visíveis impressões de sua feminilidade. Isso se dá porque Riobaldo era diferente dos outros jagunços no modo de pensar e agir. Nessa relação, enquanto seu inconsciente deseja ser mulher, sua postura se mantém viril frente aos companheiros. Nesse sentido, não há a negação de sua feminilidade, mas uma adequação à convivência com o princípio masculino. Os próprios jagunços, que desconheciam sua natureza sexual, estranhavam os indícios de delicadeza no comportamento da personagem, interpretando tal atitude como sinal de homossexualismo.

Riobaldo por diversas vezes sente-se angustiado com as características paradoxais que se manifestam em Diadorim; não compreende como alguém que se revela tão amistoso junto a ele, à natureza, aos animais, pode ser tão duro no guerrear, manter um rosto tão distorcido e hostil na batalha. Longe da jagunçagem, a heroína por diversas vezes deixa sua feminilidade aflorar; é quando Riobaldo vislumbra nela atitudes de mulher. Riobaldo recebe infinitas pistas da verdadeira sexualidade de Diadorim: seus gestos delicados, as mãos finas e brancas, a aparência clara, os olhos verdes que o encantam, características que se contrapõem ao perfil de um guerreiro que age com frieza e racionalidade, mostrando-se sempre corajoso e valente nos brios e armas, critério de virilidade no sertão. Todas essas pistas a respeito de sua aparência e de seu comportamento feminino são perceptíveis, mas como a representação é de homem, elas geram uma profusão desnorteada de sentimentos.

Travestida, Diadorim refuta o prazer. O amor, por sua vez, toma outras conotações: de dedicação, afeição e amizade. A heroína coloca seus objetivos acima de seus anseios pessoais e por isso carece continuar travestida, não podendo manifestar um amor sensual. Mesmo mulher por dentro e homem por fora, a personagem recusa relação sexual com o sexo externamente igual. Diadorim morre travestida e Riobaldo, chocado, só então descobre que ela era na verdade Diadorina.

O recurso do travestismo, como já analisamos, aparece na literatura com diversas significações; geralmente, apontando a necessidade de libertação da mulher na

sociedade sendo *sanada* nas mais variadas esferas (desde a mais individualista até a que abrange as causas coletivas). Muitas vezes o motivo sugere um movimento pendular, em que a mulher recorre a extremismos, sendo guerreira, soldado, jagunço, para poder, mais tarde, alcançar o equilíbrio conciliando suas aspirações tidas como femininas com as práticas tipicamente masculinas. Assim, alcança uma expressão liberta de vínculos com questões ligadas a gênero, já que, na verdade, nenhuma mulher precisaria apresentar comportamentos viris para libertar-se de padrões limitadores de um modo que seria considerado radical até mesmo para os homens. Esses extremismos parecem sugerir uma total abertura dos portais antes fechados para as mulheres, para as quais, na realidade, muitas vezes uma pequena brecha seria mais do que suficiente.

Até então, a cada porta aberta, algumas companhias do motivo insistem em com ele estar, são essas; a temática da viagem, do afastamento do ambiente social em que o gênero é reconhecido e sua conduta vigiada e cobrada; a figura paterna às vezes inspiradora – como a do pai de Diadorim – outras vezes repressora a exemplo de Quitéria; ambas opostas, mas motivadoras do travestismo das filhas; a guerra, a luta feminina pela participação política; a aventura, a possibilidade de conhecer outras culturas, de correr riscos; a virilidade, a fuga do arquétipo da feminilidade; entre outros aspectos menos latentes.

2.5 O travestismo *gendrado* no discurso feminino

É impossível abordar a questão do travestismo na escrita feminina sem aventar o clássico *Orlando* (1928) de Virginia Woolf. No romance relacionado à vida real de Vita Sackville-West, Woolf apresenta a saga de um sujeito que vive 400 anos, primeiramente como um nobre homem da sociedade Elisabetana e depois como uma heroína da era Vitoriana, vivendo todas as transições culturais desse período da história, principalmente aquelas que tangem aos papéis de gênero e as práticas sociais dessa sociedade. Nessa obra, o travestismo acontece de maneira particular, ao avesso das demais obras supracitadas, visto que na metade do romance a personagem Orlando homem acorda mulher. A metamorfose fantástica se dá de forma total, em nível interno

e externo, não só na mudança das roupas como na alteração do próprio corpo. *He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! We have no other choice left but confess—he was a woman* (p. 97).

Mas, em tal sentido, não seria o travestismo em *Orlando* masculino? Uma difícil pergunta, pois, nessa obra as fronteiras entre gênero se mesclam, como bem defini Gilbert (1992, p. 38) no trocadilho em que se refere a Orlando como *womanly man and a manly woman*. Orlando homem tem força, asserção, liberdade, é sexualmente e politicamente ativo e ainda assim revela traços de feminilidade. Orlando mulher é feminina ao extremo, mas não se entrega às práticas da categoria, buscando liberdade através da escrita. Orlando não é um/uma só; conforme passam os anos, vivendo muitas eras, ele/a se descobre muitos/as. Todas as experiências que vivem os seus *eus* descobertos combinam formando a pessoa que ele/a se torna.

Contudo, no quarto capítulo, quando Orlando se torna mulher, Woolf menciona serem *as roupas um símbolo de algo profundamente escondido*. Woolf, nesta afirmativa nos dá indícios de que a Orlando não era homem por dentro. Da mesma forma, Woolf acredita que o sexo pode ser oposto àquilo que o cobre. Logo, a vestimenta é apenas uma simbologia da semiótica social, *aparato* de feminilidade e de masculinidade, visto que, para a autora todas as pessoas possuem os dois sexos em potencial.

That's the view of some philosophers, and wise ones, but on the hole, we incline to another. The difference between the sexes is, happily, one of great profundity. Clothes are but a symbol of something hid deep beneath. It was a change in Orlando herself that dictated her choice of a woman's dress and of a woman sex. And perhaps in this she was only expressing rather more openly than usual – openness indeed was the soul of her nature – something that happens the most people without being plainly expressed. For here again, we come to a dilemma. Different though the sexes are, they intermix, in every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is very opposite of what it is above. Of the complications and confusions which thus result everyone has had experience (p. 133).

Na verdade, quando Orlando se transforma, está transgredindo uma representação única que fora imposta a seu ser. Além disso, as roupas não só nos mantêm aquecidos, mas também mudam a nossa visão do mundo e a visão do mundo

sobre nós, reconhece Woolf. *She was becoming a little more modest, as women are, of her brains, and a little more vain, as women are, of her person (p. 131).*

Ademais, a mudança de sexo desenvolve a personagem; quando jovem rapaz, seus interesses eram passar seu tempo na realeza a cortejar uma senhorita da nobreza; quando vira mulher, a personagem ganha mais profundidade, tornando-se uma pessoa mais reflexiva. Além disso, ela passa a questionar a ironia das diferentes posições e experiências entre os gêneros:

Once I set foot on English soil. And I shall never be able to crack a man over the head, or tell him he lies in his teeth, or draw my sword and run him through the body, or sit among my peers or wear a coronet, or walk in procession, or sentence a man to death, or lead an army or prance down Whitehall or a charger, or wear seventy-two different medals on my breast. All I can do, once I set foot in English soil, is to put out tea and ask my lord how they like it. D'you take sugar? D'you take cream? (p. 113)

Woolf demarca as fases masculina e feminina vividas por sua heroína também em nível de escritura. Esse aspecto é patente, pois, enquanto *he*, deparamo-nos com uma romance dramático e mitológico; já na fase *she*, o texto traz traços de um poema épico. Gilbert (1992, p. 37) afirma que, *Perhaps, however, it was through the intensity of the highly metaphorical, lyrical, even incantatory language with which Orlando concludes that Woolf did begin to imagine at least the inception of a future that would be radically different from the past she had so yearningly revised.*

Orlando, defende Gilbert (1992, p. 29), é uma teoria da biografia e também um comentário da história e uma reflexão sobre tempo. Em relação à questão do gênero, assim como se desenvolve a personagem indivíduo, a autora, ao abarcar tamanho espaço temporal, consegue em instância maior mostrar como os significados de feminilidade e masculinidade podem mudar através das épocas. Woolf, de acordo com a pesquisadora, parodia a forma intrusiva e absurda daqueles *scholars* que presumem saber a verdade acerca da vida e debocha do puritanismo das biografias tradicionais.

O tempo é elemento fundamental no trabalho de Woolf. Não é à toa que os eventos se dão em um período tão longo, porque dessa forma evidenciamos serem os papéis de gênero socialmente construídos e instáveis. Do mesmo modo que desconstrói

o gênero literário biográfico, desconstrói os papéis de gênero sócio-sexual quando apresenta ambos fragmentados, não-lineares, não-coerentes, não-convencionais.

Is time what we experience or is it what we are told we experience? Do we, in other words, live primarily by personal internal clocks or are we really governed by an abstract, culturally imposed chronology (GILBERT, p. 30-31)? Gilbert pensa que Woolf em sua narrativa demonstra a arbitrariedade das eras estabelecidas pelos historiadores e da própria unidade temporal; o narrador de *Orlando* chega até a ridicularizar o calendário. Em *Orlando* temos a pauta do diálogo contemporâneo, a idéia da narrativa como instauradora de visões de mundo. No momento em que Woolf lança a questão da arbitrariedade, desestabiliza as visões predominantemente estanques de unidades temporais e de unicidade histórica. O processo de transformação de sexo e gênero sofridos por Orlando podem ser pensados como um destravestimento, o que almeja a agenda ideológica feminista: destravestir a história patriarcal, a literatura canônica tradicional, enfim, os papéis de gênero.

Orlando faz-nos repensar noções de literatura nos tópicos referentes à metabiografia e à questão da passagem do tempo; e, noções de sexualidade e gênero, nos temas da androginia e travestismo. Interligadas a essas questões, Woolf explora também, na referida obra, a dedicação artística feminina, bem como o percurso da mulher escritora através da história literária. Orlando mulher torna-se escritora, e é ao longo do manuscrito de sua autobiografia que ela critica a forma como o cânone tradicional pensava a arte literária feminina:

And when we are writing the life of a woman, we may it is agreed, waive our demand for action, and substitute love instead. Love, the poet had said, is woman whole existence. And if we look for a moment at Orlando writing at her table, we must admit that never was there a woman more fitted for the calling. Surely, since she is a woman, and a beautiful woman, and a woman in the prime of life, she will soon give over this pretence of writing and thinking and begin at to least to think of a gamekeeper (and as long as she thinks of man, nobody objects to a woman either). And then she will write him a little note (as long as she writes little notes nobody objects to a woman writing either) and make an assignation for Sunday dusk and Sunday dusk will come; and gamekeeper will whistle under the window – all of which, of course, the very stuff of life and the only possible subject for fiction (p. 187).

Mais adiante, a narradora afirma que a vida de Orlando não se enquadra nesse pensamento, que o assunto central de uma biografia feminina não precisa ser o amor, tampouco que a motivação feminina pela criação artística é efêmera. Orlando prova o contrário ao passar três séculos escrevendo, e é somente no futuro que consegue o reconhecimento e publicação de sua obra: *And once more after an interval of some three hundred years, Nicholas Greene took Orlando's poem, and laying it down among the coffee cups and liqueur glasses, began to read it. But now his verdict was different from what it had been then (p. 195).*

A oportunidade de existir como outra pessoa, de forma íntegra, vivendo de modo completamente oposto ao que sempre se evidenciou pode servir de motivação muito forte para uma pessoa se travestir. É como uma vida após a morte, desta vez com oportunidades ímpares de maturidade e conhecimento inigualáveis.

Vale lembrar que o território conquistado pelo travestismo estabelece o direito de que a mulher se expresse sem que haja necessidade de fazer uso dessa figura nos moldes de outrora. Confrontando questões constantes, o travestismo mantém validade na medida em que sempre teremos o masculino e o feminino, e a ponte do travestismo nos possibilita refletir sobre essas realidades e as relações estabelecidas entre elas.

O travestismo feminino na literatura não se dá apenas através das vestes das personagens, uma vez que a presença do feminino num texto pode estar além dessas figuras, por exemplo, em outros elementos que compõem a narrativa: narrador, autoria, marcas textuais de gênero, etc. No capítulo onze do livro *Da Fera à Loira, sobre contos de fadas e seus narradores* (1999), Marina Warner, ao comentar os contos de fadas de Marie-Jeanne L'Hétier, faz referência a *Marmoisan, ou l'innocent tromperie*. Trata-se de um conto no qual a heroína vai para a guerra no lugar de seu irmão que morre por acidente. Warner atesta a assiduidade do disfarce masculino nos contos de fadas escritos por mulheres através das possibilidades narrativas. A pesquisadora afirma que, como escritora, L'Hétier identificava-se com a Marmoisan travestida; queria provar, através de sua heroína, que podia ser um cavaleiro valente e uma mulher completamente feminina.

Mercedes Arriaga Flores (2002) em *¿Qué hace un sujeto como tú en un texto como éste? Las Memórias de la Monja-Alférez* (1974), de Catalina de Erauso, apresenta um estudo sobre o jogo de substituições do feminino pelo masculino em diferentes

níveis na obra de Erauso: as marcas de gênero, a figura da monja no lugar de Alférez e a autora pelo autor. A obra analisada é uma aventura épica autobiográfica, na qual, por excelência, deveria protagonizar um herói e não uma heroína. A personagem de Catalina fala de si mesma utilizando o masculino, porque seu mundo de valores prima os princípios épicos que estimam o herói.

Sobre Catalina de Erauso, a freira-tenente, segundo León (1998, p. 202-20), existem diversas lendas. A jovem posta num convento fugiu em 1600 para juntar-se ao sexo oposto. Não estava atrás de namorado; mas de aventura, cruzou a Espanha como espadachim, lutadora, jogadora e mercenária, acabando por ingressar o exército. Outra figura da Idade Média famosa por travestir-se, lembra León (1998, p. 152-15), é Joana d'Arc; a pastora francesa ouve vozes celestiais rogando-lhe ajudar o rei Carlos VII a lutar contra os ingleses. Joana d'Arc liderou quatro mil tropas e libertou Orleans em 1429, exigindo como recompensa a diminuição de impostos para a sua cidade natal. Não sendo bem sucedida na tomada de Paris para o rei Carlos, foi condenada a ser queimada viva, julgamento justificado pelo estranho comportamento herege, bruxo e pela vestimenta masculina. Sobre a lenda história de Joana d'Arc existem muitas releituras.¹⁰

Percebemos que várias figuras históricas travestidas incitam obras literárias como Catalina de Erauso e Joana d'Arc. Também em narrativas nas quais as travestis são puramente ficcionais, percebemos escritoras valendo-se de episódios históricos para contextualizarem a problemática. Podemos observar esse aspecto, por exemplo, em

¹⁰ Segundo Brunel (1998, p. 531), *a evolução das mentalidades, as descobertas dos historiadores, as invenções dos homens das letras moldaram dezenas de Joanas que pertencem mais a história das Idéias do que à biografia autêntica da Donzela*. O pesquisador faz menção a abundante produção literária suscitada pela lenda de Joana d'Arc através dos tempos: *Lê Dittié de Jeanne d'Arc* (1429), de Christine de Pisan; *Mistério do Cerco de Orleans* (1435) e *Ballade des Dames du Temps jadis* (1461), de François Villon; *Chronique de Lorraine* (1480), escrita pelos duques de Borgonha; *Mirouer des Femmes vertueuses* (1546), de Alain Bouchard; *De gestis Johanae virginia Franciae, egregia bellatrix libri 14* (1516), de Valeran de La Varanne; *De l'Etat et mercy des affaires de France* (1570), de Girard de Haillan; *Henrique VI* (1590), de Shakespeare; *Histoire de la Pucelle* (1625), de Edmond Richer; *Histoire de Jeanne d'Arc, vierge, heroine, et martire* (1753), de Lenglet-Dufresnoy; *La Pucelle ou la France délivrée* (1656), de Chapelain; *Pucelle d'Orléans* (1738), de Voltaire; *Joan of Arc* (1795), de Robert Southey; *Die Jungfrau von Orleans* (1800), de Schiller; *Jeanne d'Arc à Rouen* (1818), de Leuillardt d'Avrini; *Les Méssiennes* (1818), de Casimir Deavigne; *Jeanne d'Arc* (1853), de Michelet; *Processos* (1841), de Jules Quicherat; *La solidarité* (1867), de Armand Barbès; *Jeanne d'Arc* (1897), de Charles Péguy; *Jeanne d'Arc et l'Allemagne* (1915), de Léon Bloy; *Vie de Jeanne d'Arc* (1876), de Anatole France; *La Jeanne d'arc de M. Anatole France* (1909), de Andrew Lang; *Jeanne d'Arc au Bûcher* (1938), de Claudel; *Jeanne et les Juges* (1949), de Thierry Maulnier (ibid., p. 530-38). No sistema literário americano, uma releitura conhecida é a *Joana d'arc*, de Mark Twain (1985); na literatura brasileira Erico Veríssimo também buscou inspiração na figura em *A Vida de Joana d'Arc* (1935).

Orlando, personagem que atravessa vários períodos históricos da Inglaterra compreendidos do reinado elisabetano ao vitoriano. Na contemporaneidade, o teor histórico do motivo do travestismo feminino, pode possibilitar ao ser feminino uma outra performance relevante, além daquela fora do eixo do gênero: a de agente histórico, interessado em expandir protocolos de experiência feminina.

Em *Hija de la Fortuna* (1999), de Isabel Allende, percebemos que no viés histórico da narrativa a identidade da protagonista ficcional travestida vai se desenvolvendo. Neste romance, no desenrolar histórico, Allende denuncia práticas históricas sociais machistas, ao mesmo tempo em que, transgride-as na atitude das personagens femininas. O romance toca em diversas questões imbricadas ao motivo, a história, a viagem, as formas de travestismo, entre outras.

A narrativa se passa em dois espaços principais: em Valparaíso no Chile e em São Francisco, na Califórnia, trazendo o evento histórico da Corrida do Ouro como pano de fundo. O texto é construído através da saga da protagonista Eliza Sommers, da transformação da juvenzinha de educação inglesa predestinada ao casamento em uma mulher livre, forte, senhora das suas ações. Esse processo de transformação acontece a partir do travestismo da referida personagem.

A partir da leitura do texto, infere-se que a personagem Eliza se traveste para procurar o amado Joaquim Andieta, que fora desbravar a Califórnia. O travestismo era a única maneira de uma mulher solteira adentrar o território californiano da época da descoberta do ouro, já que não era uma prostituta. No entanto, as razões do travestismo de Eliza ultrapassam o simples fato de decidir procurar Andieta. Eliza disfarça-se para fugir das conseqüências do descobrimento da sua gravidez e de um casamento arranjado pela família, ou seja, da punição e de um futuro que não almejava. A jovem vivia em Valparaíso, no Chile, e era criada por uma família inglesa de influência religiosa puritana, que tinha a seguinte idéia em relação ao destino de Eliza: *El primer paso para emancipar a Eliza sería un buen matrimonio, en vista de que la chica no contaba con un hermano mayor para servirle de pantalla* (p. 61).

Eliza foi criada e educada por Miss Rose, irmã de Jeremy e John Sommers. Miss Rose era uma mulher por volta de trinta anos, discreta, culta e refinada, só que nunca se casou por opção. Miss Rose não considerava vantajoso o casamento, mas, mesmo assim, pensava que essa seria a única maneira de Eliza, uma jovem sem fortuna, não se

sujeitar aos piores abusos. Miss Rose teve todo um trabalho de enquadrar Eliza perfeitamente dentro da tradição de seu naipe feminino: educação inglesa, preparação para o matrimônio, boas maneiras, atributos domésticos e culinários, dote e sobrenome, todas as características que sucumbissem à pele e os cabelos de índia. Por outro lado, a própria Rose expunha a jovem a seu pensamento feminista, transgressor: *Yo daría contenta la mitad de mi vida por disponer de la misma libertad de un hombre, Eliza. Pero somos mujeres y estamos fritas (p. 61)*. Eliza consegue tal liberdade masculina se travestindo.

O travestismo, enquanto referência ostensiva, indica exteriormente uma camuflagem da protagonista. Primeiro, a moça embarca como clandestina em navio com destino a São Francisco, ajudada pelo chinês Tao Chi'en. No navio ela tira as roupas femininas, colocando umas calças acolchoadas e um blusão muito gasto entregue pelo amigo Tao. O travestismo no texto significa muito mais que um disfarce, marcando um novo ciclo na vida da protagonista, como é possível observar na passagem seguinte:

Se quitó el sombrero de paja, desabotonó sus botines de cordobán y el vestido, soltó las cintas de sus enaguas y, muerta de vergüenza, le señaló al chino que la ayudara a desatar el corsé. A medida que sus atuendos de niña inglesa se amontonaban en el suelo, iba perdiendo uno a uno los contactos con la realidad conocida y entrando inexorablemente en la extraña ilusión que sería su vida en los próximos años. Tuvo claramente la sensación de empezar otra historia en la que ella era protagonista y narradora a la vez (p. 168).

O enunciado sobre o fato de Eliza tornar-se protagonista e narradora de outra história é metafórico. O narrador do romance é heterodiegético e assim permanece. Quando a personagem se traveste, torna-se narradora no sentido de que ela própria passará a ditar sua história, uma história outra, diferente daquela vivida em Valparaíso. Agora Eliza seria protagonista e narradora, não estando mais à mercê do que a história da sociedade anterior determinava. Acabaria sendo a personagem principal neste contexto porque, com a ajuda do disfarce masculino, não ficaria mais a margem como é comum à mulher.

Ainda sublinhando o mesmo ambiente textual citado acima, percebem-se outros jogos de referências ostensivas/não-ostensivas relacionadas ao sentido do travestismo na vida de Eliza. Uma referência que abre acepções metafóricas é o *corsé* – corpete, peça

do vestuário feminino que aperta e comprime o corpo. A composição da peça, as cordas que amarram o corpete conotam uma prisão e, ao serem desatadas é como se a jovem fosse libertada.

Logo no episódio da viagem de navio tem-se uma outra referência significativa: o aborto. Mais do que perder o bebê, o incidente pode ser lido como uma primeira indicação no texto de uma mudança interna na protagonista. O sentido que o travestismo vai tomando, no decorrer do texto, vai além das roupas do outro sexo, não havendo espaço para a maternidade. Além do mais, a personagem Eliza vai negando, ciclicamente, todos os papéis femininos da sociedade da época, de moça virgem, de esposa, de prostituta e também de mãe.

É relevante o fato de o travestismo de Eliza envolver uma viagem. Na Califórnia Eliza estaria distante da instituição, longe dos parâmetros de conduta puritana da família, que são desconstruídos durante a narrativa. O texto mostra a hipocrisia vivida pelos Sommers: Eliza não é adotada; na verdade, é filha de John Sommers com uma nativa, e Miss Rose também teve no passado uma grande paixão proibida.

A viagem envolve adentrar outra cultura, que, no contexto, apresenta-se em formação. O romance apresenta uma Califórnia multirracial, em que diversos grupos étnicos disputavam espaço na América do Ouro: *uropeos escapando de guerras, pestes y tiranías; yanquis ambiciosos y corajudos; negros en pos de libertad; oregoneses y rusos vestidos con pieles, como indios; mexicanos, chilenos y peruanos; bandidos australianos; hambrientos campesinos chinos* (p. 242). Na temática da viagem, o romance trata da formação identitária de um povo. Com o passar da febre do ouro, o que era um vilarejo tornou-se uma cidade com aspirações ao refinamento e à cultura.

Através da viagem, a protagonista depara-se com uma terra de um povo misto, que ainda era livre de leis, hierarquia e regras de conduta religiosas, uma vez que as tradições eram muitas. Todas aquelas pessoas deixaram uma história para trás para tentar uma nova vida com outras oportunidades. Eliza sofre um choque cultural porque se relaciona com os mais diferentes tipos de pessoas. Naquele ambiente, seus antigos valores, sua formação, sua educação inglesa não se enquadravam. A Califórnia era um território de sobrevivência, de trabalho braçal e de competição, por isso é que homens iam para lá.

Eliza assume uma identidade que compreende bem mais do que a veste do sexo oposto, que envolve também uma mudança de comportamento, de classe e de valores. Dessa forma, a viagem, o choque cultural representa um fator importante que levará a protagonista a construir um outro sujeito. Além do descobrimento de um lugar novo, a protagonista passará por um autoconhecimento relacionado à vivência de novas experiências que a levarão a se autodescobrir.

A problemática do travestismo desenvolve-se na personagem, estende-se ao nome e, aos poucos, às práticas sociais: cavalgar, juntar-se a bandos de homens obcecados pela febre do ouro, participar de apostas e fazer uso de armas. É importante salientar que tais mudanças não implicam mudança da natureza sexual da personagem. A jovem sente desejos por Tao Chi'en, contudo, não se entrega enquanto travestida. O interesse pelo sexo oposto, quando vestida de homem, passa a ser movido por um sentimento mais verdadeiro, de amor e humanismo, do que puramente uma paixão ou desejo sexual.

Eliza ficou travestida por quatro anos porque as roupas masculinas a ajudavam a libertar-se e sentia-se bem assim vestida: *la ropa de hombre le daba una libertad desconocida, nunca se había sentido tan invisible (p. 241)*. Entretanto, a personagem cometia gestos nada viris, sentava-se com as pernas juntas e sacudia o cabelo. Ela nunca se transformou em homem, e sim, em uma mulher incomum, que nada tinha a ver com a menina de antes, descobrindo-se longe dos rótulos do gênero feminino, como pessoa, como ser humano. A protagonista não perde a feminilidade mesmo travestida: *Si conseguíamos un piano, yo tocaba, pero si no era la dama joven de la compañía y todo el mundo se maravillaba de lo bien que hacía el papel de mujer (p. 295)*.

Chega a hora em que sua natureza feminina e humana se sentiu pronta a assumir o verdadeiro sexo, tornando-se uma carga vestir-se de homem. O fato é que Eliza já não precisava mais se disfarçar, já havia mulheres em São Francisco. Ademais, a jovem já era uma nova mulher, não eram mais as roupas que lhe faziam sentir-se livre, mas as suas atitudes, os seus valores.

No início da narrativa, interiormente Eliza era uma imagem de seu sujeito social. Depois do travestismo, em outra cultura, o processo de construção do sujeito se inverteu, sua essência foi se transformando até culminar na configuração exterior. Eliza travestida foi uma transgressora. Primeiramente, almejou esconder sua identidade, uma

forma de fugir da suposta realidade e encontrar Andieta. O travestismo dá outro sentido para a vida de Eliza, que não é encontrar o suposto amado, e sim, encontrar a liberdade. Na casa dos Sommers viveu sempre entre quatro paredes, crescera dentro das convenções e das boas maneiras. Na Califórnia, a jovem pôde construir seu próprio sujeito, longe dos moldes que lhe foram embutidos no Chile.

Eliza não é a única a se travestir em *Hija de la Fortuna*; na personagem Miss Rose também se encontra a problemática. Parte da renda dos Sommers é misteriosa. Aos poucos Allende deixa pistas de que Miss Rose escreve textos secretos que são vendidos e assinados com um pseudônimo masculino. A razão do travestismo se dá pelo gênero dos textos escritos por Miss Rose, o que é subentendido no final da narrativa quando Eliza, na Califórnia, escuta a leitura de livros eróticos.

El telón de fondo era una seguidilla de bacanales, pero a diferencia de otras novelitas pornográficas de diez centavos que se vendían por allí, éstas tenían argumento. Eliza leía en voz alta sin manifestar sorpresa, como si viniera de vuelta de los peores vicios, mientras a su alrededor Babalú y tres de las palomas escuchaban pasmados. Esther no participaba en esas sesiones, porque le parecía mayor pecados describir aquellos actos que cometerlos. A Eliza le ardían las orejas, pero no podía menos que reconocer la inesperada elegancia con que esas porquerías estaban escritas: algunas frases le recordaban el estilo impecable de Miss Rose (p. 321).

O travestismo de Miss Rose traz um evento comum à história da escrita feminina. A mulher sempre ficou à margem no espaço da literatura. Muitas começaram a ser lidas pelo uso de pseudônimo masculino; um exemplo é Mary Ann Evans, escritora inglesa do período vitoriano de grande expressão, que se afirmou com o pseudônimo de George Eliot. Miss Rose, por ousar escrever literatura erótica, obviamente era apenas lida pela autoria travestida.

Em *Hija de la Fortuna* conseguimos, através do viés histórico da narrativa, perceber uma mudança do papel da mulher na sociedade. Essa mudança se fez possível por se dar em uma sociedade em formação, entre um povo híbrido em termos de cultura e crenças. Foi em uma nova sociedade, como na floresta ou na Arcádia shakespeariana, que Eliza conseguiu ser a mulher que queria. A protagonista constrói a sua própria história ao invés de deixá-la ser construída. O travestismo apresenta-se como referente da mudança do ser feminino, mudança que metaforicamente é interior. Esse romance é

muito relevante, pois sua tessitura nos permite interpretar a proposta feminista hodierna. Eliza desconstrói o papel de gênero que a sociedade lhe impôs, na personagem vemos uma outra possibilidade de performance feminina: por que não cavalgar e tocar piano? Eliza teve liberdade para expressar e explorar as suas capacidades, a sua essência enquanto ser humano.

Em todas as obras visitadas verificamos que o travestismo é efetuado em viagens, cruzadas, peregrinações, na ânsia de vagar por aí, pela necessidade de mudar o endereço do gênero. Assim, o travestismo, além da troca de vestes, envolve uma conseqüente troca de cultura. Diana Brydon (2001), pesquisadora canadense, reflete essa questão do movimento geográfico cultural implicado no processo do travestismo. Em *Calçolas do império: a ilusão do transvestismo*¹¹, Brydon discorre a respeito da natureza e do significado do *transvestismo*, analisando sua construção na literatura, na história e na cultura popular, além da sua influência na manutenção da estrutura de classes e na estereotipia de gênero.

Entre as leituras citadas por Brydon (2001) de casos de *transvestismos* na literatura canadense, a que mais dá atenção é *Olho do Gato*, de Margaret Atwood na qual a personagem Elaine experiencia, além da crise da categoria de gênero através das exigências de vestimenta codificadas, uma crise de cruzamento de identidades imperialistas e nacionalistas no Canadá. Tudo isso acontece porque Elaine, que vivia feliz com a família no interior, muda-se para Toronto, passando por um doloroso processo de adaptação que envolveu a troca das calças pelas saias. Tal processo é similar àquele vivido pela protagonista de *Orlando*, de Virginia Woolf.

Brydon, valendo-se de Parker (1992, p. 5), relaciona as questões de gênero com as de nacionalidade, defende a identidade deriva de sua inerência a um sistema de diferenças. O objetivo de Brydon é entender como o canadianismo é articulado através de construções cruzadas de narrativas concorrentes de nação e gênero, que seguem o modelo das noções européias de gênero e conduta civilizada. A autora salienta a tensão

¹¹ Considerando que o termo travestismo no inglês equivale a *crossdressing*, sendo *cross* cruzar, trocar, a vestimenta – *dressing*, o *transvestismo* seria um *double-cross*, mais do que cruza, engana, transpõe e mescla. A invocação do transvestismo – em inglês, *double-crossdressing* –, para Brydon, consegue melhor atingir a hibridez inerente e as múltiplas possibilidades deste tópico. *O transvestismo é um sinal de diferentes tipos de crises de categorias, uma fronteira permeável que possibilita o cruzamento de limites de uma categoria, aparentemente distinta à outra* (GARBER, apud BRYDON, 2001, p. 53). Brydon acredita que essa terminação dá conta da precária vulnerabilidade do gênero como uma categoria cultural.

entre a vestimenta, uma representação visual da cultura e conflito cultural, e a voz, um modelo discursivo que nos permite pensar uma poética cultural, uma interação de vozes ao invés de algo estático. A autora fala do transvestismo transcultural como um processo de feminização/colonização, que marca o enfraquecimento das práticas tradicionais das mulheres nativas, e a formação do chamado povo híbrido, que merecem ter suas vozes ouvidas.

O feminismo simplesmente repete o ímpeto colonizador das práticas imperialistas a que ele deseja se opor, quando não chega a um acordo a respeito de resistências culturalmente específicas e divergentes que inevitavelmente contestam a hegemonia branca. As noções psicanalíticas de ambigüidade desempenho de gênero são testadas (e não meramente aplicadas) quando invocadas em contextos transculturais. Da mesma forma que Atwood, Crate e Mojica expõem o oneroso trabalho cultura que faz parte da construção da mulher canadense, *palidas como verdadeiras damas*, e com sua mobilidade limitada pelas saias. Mas diferentemente de Atwood, elas questionam as construções da raça pura e da miscigenação, que aplicam extraordinariamente nossa compreensão de feminismos e nacionalismos (BRYDON, 2001, p. 63).

Brydon demonstrou em seu trabalho como as relações de gênero e nação se encontram entrelaçados na história do Canadá, lançando-nos um interessante desafio: podemos ler os textos legitimadores de uma identidade nacional canadense em evolução, *nos termos etnocêntricos que eles aceitaram como naturais, ou podemos relê-los para compreender esse etnocentrismo e procurar descobrir alternativas para seu poder opressor* (2001, p. 73). O pensamento de Brydon vem ao encontro das idéias de Rosenthal (2003) sobre o poder da narrativa na construção identitária do sujeito; tal pode ser revertido em nosso benefício. Temos, assim, a possibilidade de desconstruir, ou interpelar, esses discursos que reforçam modelos etnocêntricos de identidade feminina através da mesma ferramenta: a narrativa.

3 UMA LEITURA *GENDRADA* DO TRAVESTISMO FEMININO EM *ISOBEL GUNN* DE AUDREY THOMAS

3.1 Uma paisagem discursiva, temática e crítica da obra de Audrey Thomas

Audrey Thomas nasceu em 1935, em Binghamton, no estado de Nova York, Estados Unidos. Mudou-se para o Canadá em 1959, onde vive atualmente, na costa oeste, em Galiano, British Columbia. A escritora tornou-se conhecida por seus romances e contos, nos quais explora, de maneira peculiar, a linguagem e suas relações com o subconsciente.

A primeira obra de ficção publicada por Audrey Thomas foi a coleção de contos *Ten Green Bottles* (1967). Logo a seguir, enquanto trabalhava na sua tese de doutorado, escreveu e publicou os romances *Mrs. Blood* (1970) e *Muchmeyer and Prospero on the Island* (1971). Na seqüência, escreveu os romances *Songs My Mother Taught Me* (1973) e *Blown Figures* (1974), trazendo em 1977 uma segunda coleção de contos em *Ladies and Escorts*. *Latakia* (1979) seria o romance seguinte, alternado por mais dois livros de contos: *Real Mothers* (1982) e *Two in the Bush and Other Stories* (1982). Em 1984, Thomas publicou o romance *Intertidal Life*, e, dois anos depois, os contos de *Goodbye Harold, Good Luck* (1986). Em 1990, lança outros contos em *The Wild Blue Yonder*, fazendo depois uma longa viagem ao gênero romanesco com as obras *Graven Images* (1993), *Coming Down from Wa* (1995) e *Isobel Gunn* (1999), voltando à categoria das estórias curtas com sua última publicação *The Path of Totality* (2001).

Além das mencionadas obras de ficção, Thomas publicou diversos contos infantis, peças de teatro para a *CBC Stage*, revisões de livros em periódicos, como *Canadian Literature* e *Books in Canadá*, além de contribuir com ensaios em publicações acadêmicas, focalizando assuntos como a crítica da arte e a escritura feminina. Audrey Thomas está no *top rank of Canadian novelists*, de acordo com Galloway (*apud* GODARD, 1989, p. 4). A escritora recebeu diversos prêmios artísticos/literários canadenses, entre os principais: *Ethel Wilson Award*, *B.C. Book Prize for Fiction*, por *Coming Down from Wa*, 1995, livro que também ganhou o

Governor General's Award and Commonwealth Literature Prize; Ethel Wilson Award for Fiction, B.C. Book Prize, por Wild Blue Yonder, 1991; Canada-Australia Literary Prize, 1990; Marian Engel Award, 1987; Canada-Scotland Literary Fellow, 1985-86; Ethel Wilson Award, B.C. Book Prize, por Intertidal Life, 1985.

O conteúdo da ficção de Thomas não traz influência da tradição literária canadense; foram as fontes anglo-americanas, às quais teve acesso através de estudos formais, que a inspiraram mais significativamente. As principais influências patentes na escrita de Thomas são os modernistas James Joyce, Joseph Conrad e, principalmente Henry James, sobre o qual escreveu sua tese de Mestrado *Henry James in the Palace of Art: A Survey and Evaluation of James' Aesthetic Criteria as Shown in His Criticism of Nineteenth Century Painting* (1963). Ao analisar a preocupação de James com a percepção, Thomas explora uma série de temas na obra do escritor que são também centrais em seu próprio discurso ficcional, entre esses: a viagem, o choque de civilizações e a inocência das personagens. Tanto nas inspiradoras obras de James quanto nas suas, a temática da viagem torna-se um processo de metamorfose no qual ocorre um autodescobrimento do sujeito envolto na problemática (GODARD, 1989, p. 5).

O contexto da obra de Thomas no sistema da literatura canadense é o da escritura no feminino. Seus trabalhos, em princípio, foram divulgados paralelamente ao crescimento da autoconsciência feminina dos anos setenta, ora em voga no Canadá e nos Estados Unidos. A bagagem de leitura feminina que Thomas traz em sua trajetória e que a acompanha em sua viagem pelo universo feminino, traz escritoras como: Harriet Beecher Stowe, Luisa May Allcott, Willa Carter, Emily Dickinson, Edna St. Vicent Millay, Virginia Woolf, Doris Lessing, entre outras mencionadas em seu artigo *Is there a feminine voice in literature?* (apud GODARD, 1989, p. 8).

Thomas é posicionada pelo cânone do sistema literário canadense entre escritoras como Munro, Laurence, Atwood, Marian Engel, Constance Beresford-Howe e Carol Shields, estando todas na contramão das feministas radicais e/ou lésbicas. A preocupação com o corpo faz a obra de Thomas sintonizar com o sistema da escritura feminina em francês, com os trabalhos de Hélène Cixous e Madeleine Gagnon, as quais evocam a tradução do corpo na criação de um novo discurso feminino.

Not a feminist in the strict sense of the word, Thomas nonetheless works to advance women's knowledge of themselves – she wants “to demonstrate the terrible gap between men and women” and “to give women a sense of their bodies” – and this dedication to the real is political in a broad sense (COUPEY *apud* GODARD, 1989, p. 8).

Os estudos mais recentes sobre a obra de Thomas focalizam questões relacionadas ao discurso feminino. Godard (1989) defende que a obra da escritora se atém à realidade feminina e a sua luta pela individualidade. A pesquisadora observa, nos textos de Thomas, conflitos entre o referido desejo pela individualidade feminina e as demandas maternas e maritais, bem como a complexa teia de mal-entendidos que permeia as relações convencionadas a sexos opostos. As personagens experimentam conflitos emocionais originados da expectativa social que as ameaçam.

Godard (1989, p. 10) defende que Thomas, com sua primeira narrativa *If One Green Bottle*, inaugura o que Atwood denomina de *gynecological fiction*. As primeiras críticas da autora altercam o teor feminino da narrativa de Thomas. *The New York Times Book Review*, em referência a *Ten Green Bottles* (1967) diz que a especialidade da autora não é a de retratar uma região, mas questões de gênero, mencionando que ela é particularmente brilhante ao pintar uma mulher neurótica.

Em *Latakia* (1979), Thomas explora o vazio existente entre o gênero feminino e o masculino, explorando os arquétipos femininos e a questão da voz da mulher que só teve sua experiência expressa pela descrição das palavras dos homens (COUPEY *apud* GODARD, 1989, p. 14). O artigo de Ellen Quigley, que também revisa *Latakia*, evidencia, através de uma análise literária detalhada, o quanto esse romance é um romance feminino. Evidencia-se nele uma inversão do padrão tradicional romanesco que habitualmente procuraria unir homens e mulheres. O homem é o elemento problema da trama de *Latakia*. Ao longo da narrativa, Rachel, a protagonista, confirma a definição de sua identidade feminina quando descobre amar a si própria (*apud* GODARD, 1989, p. 14).

Em leitura do romance *Latakia*, notamos que Thomas traz a questão da marginalidade da artista mulher na sociedade. Rachel, sua protagonista, é segregada por certos espaços sociais não só devido ao gênero, mas por ser diferente das demais da categoria. Na obra percebe-se cristalizada a influência de Henry James em seu trabalho, no sentido do gosto pelo estilo impressionista. A protagonista, pintora, é uma artista

inspirada pela paisagem externa : *It is very hard, with tolls a worn as words, to capture the way the streets look early morning, mid-afternoon, beneath the moon* (p. 60)

Latakia é uma longa carta de amor que Rachel escreve a Michael. Como escritora, a protagonista expressa emoções e idéias, explora verbalmente suas capacidades visuais, simulando em seu discurso técnicas de pinturas impressionistas. Esse processo de escrita é também uma fase de isolamento da personagem. O texto remete, assim, a um senso de distância entre a escritura e a realidade externa. *And also, I put my pen down and lay a big rock on the pages I have written so far (not many) and join the ladies, or go to swim, or climb the hill* (p. 30)

Por outro lado, o isolamento no romance é uma forma que Rachel encontra para afastar-se das demais do gênero, porque as mulheres da localidade tinham uma outra perspectiva de vida. Assim, ao mesmo tempo em que se auto-isola ela é isolada, tanto que se vê como uma alienígena: *I am an outsider here, passing through the lives of the people on this street. I will be, in the end, to them (if they think of me at all), a faded snap-shot* (p. 68).

A narrativa de *Latakia* nos faz lembrar do romance *Água viva* (1973) de Clarice Lispector. O romance de Thomas se faz similar à obra clariceana na medida em que ambos possuem uma postura inovadora que rompe com fronteiras discursivas entre os gêneros. Em *Água viva*, a protagonista narradora de Lispector também projeta profundas reflexões em torno da vida, da alma, valendo-se da expressão da pintura, da música, da natureza e da própria linguagem: *Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressílabas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é útero do mundo e dele vou nascer* (p. 14).

Além de refletir o processo de escritura feminina na sua própria escritura, outro viés relacionado ao feminino patente na obra de Thomas é o pensar a maternidade. Em *Real Mothers* (1982), a autora lança contos que giram em torno da questão materna e da política da família. Butling vê o trabalho como um representante do recente movimento do discurso feminista moderno ao redefinir imagens da mulher na ficção. Thomas desconstrói velhas imagens para abrir caminhos para novas. Imagens idealistas são substituídas por imagens realistas, onde se misturam sentimentos e se constroem novos ideais (*apud* GODARD, 1989, p. 15).

Intertidal Life (1984) foi uma obra importante na série literária de Audrey Thomas, pois a referida obra promoveu o aumento do número de revisões sobre seu trabalho. A natureza dessas resenhas foi resultado da tentativa de compreensão dos aspectos técnicos da obra da autora, considerada bastante complexa. Assim como as demais obras, *Intertidal Life* é descrita mais como um romance de personagens, do que como uma trama ou uma montagem de eventos. Burt Heward sumariza a profundidade e a natureza da psique feminina explorada nas personagens do romance:

the plump, passionate mother of three, in Thomas' loving hands, becomes a heroine to cherish, a heroine transcending her condition as victim ... his only goes to make her one of the most rounded, most fully explored women in Canadian fiction. Other characters, including the children, remain disembodied, but this is the artistic price paid with such an oceanic stream of consciousness. Rarely, if ever, has woman as bloody victim of biological, cultural fate been so powerfully portrayed (GODARD, 1989, p. 16).

Rosenthal (2003, p. 29-65), em análise de *Intertidal Life* (1984), diz que a protagonista do romance, Alice Hoyle, oscila entre o tradicional, as posições convencionadas às mulheres na sociedade, e as novas identidades que ela imagina para si. Hoyle vive o dilema de gostar do casamento e ao mesmo tempo questionar a instituição.

Thomas calls into question the real nature of femininity by exposing the real as an effect of representational strategies. She de-construct gender by taking apart narrative structures and social conventions that frame femininity, the female body, and the female sexuality (ROSENTHAL, 2003, p. 63).

A crítica notou uma certa ambivalência entre *Intertidal Life* e a obra subsequente *Goodbye Hadold, Good Luck* (1986), não apenas pela mudança de gênero, de romance para contos, mas pela inclusão de um novo elemento na narrativa de Thomas: o humor. *Reviewers appreciated the combination of humor with heartbreaking pathos and realism with the odd dose of whimsy.* Godard afirma que, ao engrenar o uso do humor na narrativa curta, os ventos da mudança sopraram na academia. O resultado foi um novo vendaval de artigos e revisões sobre o estilo da autora. A crítica, ao contrário do que se esperava, entusiasmou-se com o experimentalismo de Thomas. Esse entusiasmo

e receptividade pelas inovações da escritora marcavam uma mudança nos paradigmas críticos da literatura canadense, a qual estava se abrindo às tendências de análises pós-estruturalistas, semióticas, desconstrutivistas, feministas e às novas abordagens teóricas (1989, p. 18).

Outros ensaios, como de Brigitte Bossanne e Joan Coldwell (*apud* GODARD, 1989, p. 20), atêm-se à descrição da intertextualidade presente na obra de Thomas. Nesse contexto, os referidos pesquisadores notam que a paródia elucida a política textual modernista de Thomas, de cunho sexual e colonial. Para Bossane e Coldweell, os textos thomasianos transgridem o conceito de clássico ou de estória familiar. Vários de seus trabalhos trazem releituras de textos esquecidos, um exemplo é o texto foco deste estudo, *Isobel Gunn* (1999).

Muito do poder da escrita de Thomas se deve ao seu estilo denso. As ligações entre as partes deslocadas da narrativa se estabelecem através de símbolos e incidentes que funcionam como típicos motivos de sua escritura: máscaras, jogos, sangue, flores, fantasmas, a jornada, o movimento de um lugar a outro, processos de descobrimento, etc. O uso de intertextos também contribui para que tais ligações sejam atingidas pelo leitor, mesmo que estas alusões ultrapassem a fronteira do universo da narrativa e passem pela história literária. Ao contrário do que julgaram alguns críticos, os intertextos da obra de Thomas não são obscuros, concentrando-se no campo da cultura popular. Tal afirmação respalda-se nas referências de sua primeira coleção de contos *Ten Green Bottles* (1967): pintores impressionistas, quando evoca a percepção; Coleridge, quando investiga a imaginação criativa; Shakespeare, na questão romance e anti-romance; Bíblia, no que tange a seus arquétipos e as suas verdades a serem questionadas; folclore infantil, incluindo jogos, estórias e rimas; e folclore popular, nas canções e lendas (GODARD, 1989, p. 29-30).

Além da intertextualidade, outra técnica narrativa utilizada por Thomas em seus trabalhos é a meta-narrativa. Em *Mr. Blood*, a escritora utiliza a metáfora do nascimento para simbolizar o ato da escrita. Esse romance, ao abordar a maternidade, traz um dos temas centrais do *Künstlerromane* escrito por mulheres. A autora faz narrativa dos meses de uma gravidez, projetando o próprio corpo na autoria feminina. Ao sublinhar a capacidade de geração essencialmente feminina, revê um processo que credita caráter

paternal ao nascimento de textos ficcionais, processo que pode ser visto como repetição metafórica do ato da reprodução.

Na mescla de gêneros literários pelos quais Thomas vai tecendo seu discurso ficcional, o *Künstlerromane* de autoria feminina é fina matéria prima para a autora. Muitos dos seus trabalhos perpassam essa categoria literária. Em *Muchmeyer and Prospero on the Island* (1971), por exemplo, a autora desenvolve o típico retrato do artista.

However, creator and creation are given entirely separate narratives and different tenses. In the process, Thomas provides a veritable catalogue of narrative modes, ranging from jokes and anecdotes, through dreams (both day and night), hallucinations, and fantasies, to letters journals, and novels (GODARD, 1989, p. 34).

Também em *Graven Images* (1993) Thomas aproveita a técnica do *Künstlerromane*. A narrativa discorre sobre uma jovem estudante estrangeira que decide tornar-se escritora viajante em pleno inverno escocês, por volta de 1950. Charlotte, a protagonista, espera escrever um romance sobre a história de sua família, motivada por sua mãe. A autora consegue desenvolver a tipologia narrativa do gênero romance de artista em tessitura que combina: cartas, fragmentos de poemas, paródias, citações de dicionário, nostalgias e piadas.

A obra de Thomas é caracterizada por caos e inversões; parte, devido a essa mescla de gêneros literários e discursivos, e também por câmbios temporais de narratários e de espaços. Paradoxalmente, esse quadro caótico se ordena e se fecha no sentido hermenêutico. Mackendrick argumenta em favor da importância do papel do leitor em *Blown Figures* (1974):

uninterrupted by an intense imagistic or rhetorical concentration, in which the narrative makes “complete objective sense” is much more violent imposition of the hermeneutic compulsion than the feminist reading where ambiguity and process are perceived through *Blown Figures* and are themselves elements of signification. It is also a contradiction of his support for the creative participation of the reader in the process of making sense. The need to find a single key to unlock meaning has generally been abandoned by Thomas’ other critics with recognition of her deconstructionist bent for indeterminacy (MACKENDRICK, *apud* GODARD, 1989, p. 22).

Nesse romance, um aspecto intrigante na leitura é a inserção de páginas em branco ao final do livro, ou de páginas parcialmente escritas, somente com uma linha ou um fragmento. Nessas páginas, o leitor é convidado a colaborar: – *Think of something God's book tells you to do. Then, in this space, draw yourself doing it* (p. 120). Thomas reconhece a presença de nós, leitores, questionando, atentando a lermos nas entrelinhas, nos convocando ao jogo.

Em *Ladies and Escorts* (1977), o narrador comenta: *Writers are terrible liars. There are nicer names for it, of course, but liars will do. They take a small incident and blow it up, like a balloon...* (p. 88). Thomas aponta uma impossibilidade de se atingir a verdade na representação; para a autora a escrita distorce o não verbal. *Latakia* (1979) também aborda a problemática da comunicação através da linguagem, principalmente em relação ao intercuro comunicativo entre homem e mulher, devido ao estatuto paradoxal de suas relações (GODARD, 1989, p. 59).

Latakia explores the deceptions of language, the slippage which occurs when sensation is translated into speech, which is in turn betrayed by written language. This is dramatized in the wonderful moments of wordless communication between Rachel and her Cretan landlady, Heneli, and in other exchanges, at cross purposes, provoked by the foreign setting. The deceptions of language are also the focus of many comments by Rachel regarding her frustrations with the pen as recording instrument. This concern with the problematic relationship of language to reality and sound to sign is adumbrated in the epigraphs, which refer us variously to rules for making aural sounds coincide with visual signs, to the confusing and comic multiplicity of expressions which refer to a single experience (p. 60).

Godard (1989) descreve o estilo narrativo de Thomas como complexo, de uma rica tessitura, criativo e de natureza auto-reflexiva. Defende que a autora traz à superfície de seu discurso, nas relações das suas personagens, a precária relação entre a linguagem e a realidade:

The relationship between the word as a sign and what it signifies is always an arbitrary one, but in the extreme situations in which Thomas' characters find themselves – in foreign countries, in insane asylums, in sexual ghettos – the gap between their experience and the language used around them is a vast one. This problem in communication is simultaneously cause and consequence of their alienation. In her writing, Thomas explores

and explodes limits and boundaries in a perpetual search for meaning (GODARD, 1989, p. 25).

O estilo narrativo de Thomas é caracterizado por um quebra-cabeça, composto de inversões de tempo, de espaço, de vozes, de intertextos, caracterizado inicialmente pela crítica como *caótico*. Thomas, como uma escritora pós-moderna, traz uma técnica narrativa inovadora, rompendo a forma linear do romance, sempre se movendo em novas direções. A repetição funciona como *différence* no trabalho de Thomas, de acordo com Anne Archer, no ensaio *Real Mummies*. É através destas repetições que a autora explora, por exemplo, a extrema ligação entre religião e sexo. Em relação à alternância narrativa, Lorraine MacMullen comenta que Thomas, na maioria de suas tramas inclina-se ao uso de vozes duplas, estratégia que posiciona a mulher no lugar do Outro, através de falsos papéis, de falsas máscaras (*apud* GODARD, 1989, p. 14-19).

Em *Isobel Gunn* (1999), seu 14º livro, Audrey Thomas, pela primeira vez, experimenta a ficção histórica. A autora faz uma releitura de um episódio verídico da história da exploração da costa canadense, ficcionalizando o drama da mulher que se vestiu de homem no início do século XIX para obter os mesmos direitos de trabalho do gênero masculino. Para tanto, passou quatro anos pesquisando a lenda que corria a Escócia sobre Isobel Gunn. *The author was only able to recover the thinnest of details about Isobel Gunn's life – her birth certificate, some scattered log entries, a census line and Gunn's obituary – but it was enough of a frame on which to embroider her well-told tale* (RICHARDS, 2000, p. 1). (Ver ANEXOS A, B, e C, p. 118 – 120).

3.2 A construção do sujeito feminino no papel do outro: Isobel Gunn

As questões de gênero e identidade são a essência da trama de *Isobel Gunn* (1999), de Audrey Thomas. No romance, a protagonista Isobel, uma jovem mulher, assume a identidade masculina, vestindo-se e comportando-se como um homem, até ser descoberta. A heroína se traveste no ano de 1806 e embarca num navio que sai de Orkney na Escócia com destino à exploração da Baía de Hudson, na Costa Canadense (Ver ANEXOS D, E e F, p. 121-123).

A ficção historiográfica proposta por Thomas envolve o leitor desde a sua construção. A narrativa não é cronológica, apresentando avanços e retomadas temporais que levam o leitor a formar o quebra-cabeça da trama. O prefácio da obra apresenta um narrador heterodiegético que descreve uma mulher em 1810, em um porto, à espera de uma carta. A mulher tem consigo uma criança de cabelo ruivo igual ao seu, a qual diz ser sua sobrinha. Essa mulher pede notícias de seu filho ao capitão de um navio que recém atracara, mas o homem lhe nega informações. Pede, então, que ao filho seja entregue uma quantia em dinheiro e uma correspondência.

Após o prefácio, a narrativa avança vinte anos, apresentando Isobel no porto à espera de notícias do filho. Em seguida a história regride à cena em que Isobel deixa o menino e embarca num bote. Nessa despedida há um homem chamado Magnus, que segura fortemente seu braço, e uma irmã *de cor* que a considera uma mãe desnaturada por tal atitude.

Logo, o foco narrativo muda totalmente; o narrador passa a ser autodiegético; um garoto cujo pai, pastor da paróquia de Orphir, em Orkney, na Escócia, chama-se Magnus Inkster. A partir desse momento, Thomas dá vários sinais que tornam a narrativa enigmática, despista o leitor pelo passado, ao enfatizar a forte relação deste menino com seu pai. Descreve também um intrigante episódio: o filho do pastor espia o pai ajudando uma mulher em uma crise de loucura; esta, chamada Isobel, a qual, tinha uma pequena filha de cabelos ruivos. Magnus pede ao filho que não comente o ocorrido com a sua mãe. A princípio inferimos que Magnus Inkster é o mesmo homem de quem Isobel se despediu quando deixou o filho, e que a menina ruiva seria a mesma que estaria com ela no porto, e que existiria um segredo nessa relação.

Porém, quando o enredo parece se cristalizar, a autora novamente muda o enfoque da narrativa e começa a contar o nascimento de Isobel. A menina recebe o mesmo nome de sua mãe. Em seguida menciona que o narrador estivera com Isobel (filha) antes de partir para faculdade e seguir o mesmo caminho do pai apenas duas vezes. A primeira, quando do surto de loucura de Isobel (mãe), socorrida por seu pai; e a segunda, quando caminhava pelas redondezas de sua casa em Orkney. A narrativa se alterna ora nas vivências do jovem, ora em seus relatos referentes a Isobel, que reencontrará seis anos depois na Baía de Hudson, já no novo mundo.

O narrador autodiegético da trama, um jovem pastor, depois de ter terminado seus estudos chega a Hudson, no Canadá, dois anos após Isobel, quando já havia sido desmascarada, (des)travestida. Isto fora o motivo maior de falácia tanto no novo mundo quanto no velho mundo. O nome do narrador protagonista até sua chegada a Hudson não havia sido mencionado no texto. Primeiramente era chamado de Senhor Inkister, quando começa a alfabetizar e a catequizar as crianças nativas da baía, passando, então, a ter contato com Isobel, ensinando-a a ler e a escrever; a ele ela confia sua história. É nessa altura da trama que o narrador revela seu nome, Magnus Inkister. As peças, enfim, encaixam-se, tomam outro sentido. O enredo se passa entre Magnus filho e Isobel filha.

Thomas envolve o leitor com estes *flashes* temporais, espaciais e narrativos. A escritora consegue criar a atmosfera de um romance policial no sentido de que o leitor encontre as peças, monte o quebra-cabeça, seja enganado e se surpreenda. O interessante é que ela atinge tal efeito, sem os elementos básicos desse gênero literário, isto é, o crime a ser desvendado, os detetives, os bandidos e as vítimas; a não ser no sentido metafórico – dos crimes atentados contra o gênero sócio-sexual feminino.

Nas relações de gênero, Isobel é vítima. No texto percebemos que desde o nascimento a personagem começa a sofrer a condição de seu naipe feminino. Esse aspecto nos remete às concepções de Butler (1999), assim como também às de Lauretis (1992), a respeito da natureza *gendrada* do sexo.

Gender ought not be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pre-given sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or a “natural sex” is produced and established as “prediscursive”, prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts (BUTLER, 1999, p. 11).

O próprio narrador nos leva a refletir as fronteiras entre sexo e gênero: *Could her body remember what she herself could not, had been told only by her older sister (p. 19)?* Esse questionamento nos mostra claramente o gênero como uma tecnologia social. Isobel, bebê, mesmo não sendo capaz de lembrar seu nascimento, vai recebendo os *inputs* próprios da sua classe, e mesmo que não tendo maturidade para discernimento, as práticas discursivas vão gradualmente registrando esses dados naquele pequeno ser.

Ao longo do texto, podemos inferir a resposta ao questionamento do narrador, o corpo de Isobel ficaria marcado pelo primeiro contato com um universo que a desejava homem. O pai grosseiramente com sua mão imunda desfralda o bebê e, não vendo o que esperava, esbraveja e a joga brutalmente no chão.

When the drunken father came stumbling in, the child, minutes old, was lifted – no, yanked – from her mother’s arms. He opened the swaddle of clean cloths, so old they were as soft as silk, holding her up by one great dirt-encrusted hand and pulling her legs apart. Even in the dim light of the oily cruisie he could see – or not see – that what he was seeking, a small boy’s whirlygigger, wasn’t there. He gave a loud bark and threw the child down as roughly as he had drawn her up, then stumbled out into the dark night (p. 19).

Na passagem supracitada, a imagem das mãos sujas do pai de Isobel em contato com os delicados panos que a envolviam logo depois de seu nascimento é muito significativa. Os panos limpos e suaves como seda podem ser lidos no texto como um signo da pureza e inocência do bebê, tão cedo maculado pelas mãos brutas e imundas do pai. No primeiro instante de vida, Isobel começa a sofrer por ter nascido mulher: mulher em termos biológicos, com funções e características próprias de seu sexo, e mulher em termos culturais, com as devidas práticas sociais já impostas, na sua condição inferior e frágil.

A figura paterna tem um papel de peso no processo desencadeador do travestismo, tanto em *Isobel Gunn*, como em outras obras que contêm o motivo. Vale lembrar *Grande Sertão: Veredas* (1986) e *O soldado que não era* (1983). Nas referidas obras os pais de maneiras opostas levam as filhas a se travestirem, o pai de Diadorim induz a filha ao comportamento masculino, enquanto o pai de Maria Quitéria condena a atitude da descendente tão diferente das demais do gênero na família. Isobel, assim como Diadorim, é levada ao comportamento viril quando o pai a deseja homem. E, tal como Quitéria, a protagonista de Audrey Thomas se traveste para viver uma experiência que um pai só permitiria a um filho do sexo masculino.

Na passagem do nascimento de Isobel vemos que as práticas sociais de gênero se sobrepõem ao instinto paternal. Antes de ser pai se é homem. Na atitude paterna vemos claramente dissipadas as divisões natureza/cultura não só na questão sexo/gênero,

usualmente questionadas na figura do bebê, e na do adulto, mas em todas as relações humanas.

Thomas constrói em seu romance uma atmosfera severa e uma sina mal-afortunada para sua heroína. A família de Isobel era pobre, totalmente desestruturada. O pai bêbado, a mãe louca, ela vivia o papel da filha mais jovem entre cinco irmãs e um irmão. Enfrenta uma dura infância ficando órfã aos quatro anos de idade.

Supostamente, Isobel deveria ser o último filho, por isso o pai fica furioso quando vê que era menina. Por ser sua família humilde, vivendo como caseiros em uma fazenda, seus pais viam nos filhos homens a única possibilidade de eles proverem o sustento dos Gunns. *It was not that the women worked less, but that they were paid less – that was the problem (p. 23)*. Além disso, como a família arrendava uma pequena fazenda, precisavam de força masculina para trabalhar na terra.

Configurado, então, o contexto em que Isobel vem ao mundo marginal se não bastasse em termos de gênero, ainda de classe econômica, dá-se início ao processo de travestimento da protagonista. Thomas não lança mão do travestimento feminino de uma hora para outra no romance. A temática acompanha o desenvolvimento da personagem, que na infância já começa a se comportar como menino.

O gênero, como já delineamos, é uma representação construída através de discursos, os quais, fora do eixo da perspectiva feminista atual, na maioria dão sustentação a regimes de poder patriarcal na história da tradição literária. Na narrativa de Thomas, a categoria de gênero feminino vai gradualmente sendo desconstruída.

Constatamos que Isobel nasceu mulher. Já no primeiro contato do narrador com Isobel criança, notamos a singularidade da personagem, causando-lhe um estranhamento revelador de um preconceito pela sua aparência que fugia a estereótipos de beleza e delicadeza. *The youngest child looked to me about three or four; she was the only one with red hair. She was sucking her fingers and staring at nothing at all. Not a pretty child and very dirty. Not the sort of little sister I dreamt of having (p. 16)*.

Apesar de *nascer mulher*, Isobel em contra-senso à visão beauvoiriana, encaminha-se ao *não se tornar mulher*. O gênero de Isobel vai se definindo na ambigüidade, não se concretiza feminino, produto comum da tecnologia de gênero efetuada na prática discursiva hegemônica. Em passagem referente ao segundo encontro

da personagem com o narrador, Isobel só é reconhecida como ser feminino porque já tinha sido vista em outro momento:

So I was surprised to see, as the face and the whole form of the roe-walker appeared at the edge and then up and over the cliffside, the eggs having been handed up first, that the boy was actually a girl, a red-headed girl whose face I thought I knew. I wasn't sure, because one side of her face had been badly disfigured by smallpox, but it had to be the same girl who had stood, sucking her fingers, as my father and the doctor led her mad mother away (p. 30-31).

A virilidade é o primeiro caminho a que Isobel se dirige na infância, estendendo-se à vestimenta e ao comportamento, como é possível notar ainda na passagem em que Magnus a encontra pela segunda vez e a descreve. *She was dressed as a boy and most of her hair was tucked under the kind of tam-o'-shanter the boys wore on Sundays, but some had come loose and she swiped at it with her free hand (...) As she dresses as a lad, refuses to learn her letters (p. 31).*

A protagonista age como um rapaz por força das circunstâncias. Seu pai, bêbado e doente, não era apto a fazer coisa alguma, e seu irmão era considerado um fraco. Ela adota o comportamento viril em benefício da família, desde então realizando atividades próprias naquele tempo à força masculina, como preparar o solo e plantar. *At first, Isobel became a boy because she had to (p. 35).*

Os pendores iniciais da protagonista para o travestimento podem ser considerados a rejeição de seu pai por seu sexo, bem como a necessidade da família por filhos varões. Naquele primeiro estágio de travestimento, ainda estaria inserida na categoria mulher, subjugada a todas as convenções jurídicas e culturais do gênero. Por se diferenciar das demais pela virilidade, por exemplo, da irmã que morava em casa, mais voltada aos atributos domésticos, de Isobel não se esperava mais do que a *solteirice* e a devoção à família. Essa condição remete a um estereótipo feminino que pode ser visto como um castigo àquelas que não se sujeitam à sina.

I suppose they'll go on living at Neverholme Farm until the landlord evicts them. George is a good lad, and with the surfeit of women around here I suspect at least one of the girls – probably Isobel – will remain a spinster and look after her father until he dies. It's George I feel most sorry for; he told me once he wanted to go to the Bay, but I

canna see that happening. Ah, well – life is hard for some and that’s the truth (p. 32).

A idéia do travestismo total ocorre quando Isobel em Orkney, Escócia, toma conhecimento das oportunidades de trabalho oferecidas pela Companhia da Baía de Hudson, no Canadá. A informação é obtida através de amigas das suas outras irmãs que trabalhavam em outra localidade, Kirkwall. Isobel fica maravilhada com as aventuras que o amigo da família, John Scarth, conta ter vivido ao ser empregado por essa empresa.

A protagonista sabia que mulheres não eram admitidas nesse tipo de companhia. Na sua mente, porém, ficaram os detalhes da paisagem e cultura canadense daquele tempo, além de bom salário, roupas, comida e aventura. Aquela oportunidade seria oferecida a seu irmão, jamais a ela. *Isobel lay sleepless beside her older sisters. No women were allowed at the factories, as he allowed these forts. It wasn’t a lace for women, he said. The life was too hard, and they’d just get in the way (p. 40).*

Isobel decide se disfarçar de homem assumindo a identidade de John Fubbister e toma como destino a Baía de Hudson. Os modos viris, então, passaram a não bastar à protagonista. O travestismo total seria sua única possibilidade de ver e viver tudo o que Scarth havia contado. Com a ajuda da irmã, conseguiu trajes masculinos, cortou o cabelo longo e ruivo, percorrendo quinze milhas durante a noite para chegar a Stromness, de onde partia o navio. A jovem consegue embarcar, enganando a todos com exceção de Scarth, que a reconhece. Isobel trabalha travestida no Forte de Albany, na Baía de Hudson, por quase um ano.

Em *Isobel Gunn* vemos que a virilidade nos modos não traz aceitação social. Pelo contrário, gera ainda um preconceito maior, de mulher diferente, de sexualidade indefinida. Isobel já teria o comportamento, a suposta força própria de homem. Nesse sentido, o traje masculino não mudaria a essência do seu sujeito. E sim, traria a ela a possibilidade de buscar uma vida melhor, de explorar todo seu potencial de trabalho com os mesmos direitos oferecidos ao gênero masculino. A protagonista não era uma mulher frágil, pelo contrário, era alta e forte como um homem, o que não significava que o era. Para poder realizar as mesmas atividades e ganhar igual salário precisou se disfarçar. Cortar árvores não condizia com um serviço que a sociedade considerava feminino. No entanto, ela o fazia bem e com disposição.

And she – he – worked willing and well. A strong young lad, I thought her – Scarth’s protégé. And Scarth had been with the Company for years. Good God! If someone is presented to you as a man, is dressed as a man, works as hard as any man, does anything what so ever to make you doubt he is a man, why on earth would you suspect he is a woman in disguise? Especially here (p. 55).

Na veia laboriosa de Isobel vemos associações com grande parte das personagens travestidas da tradição literária que, em geral, eram guerreiras. Esse despertar viril ao trabalho, a luta, colabora com a performance do travestismo. Vice-versa, o travestismo se faz complementar a atitude, que não é uma representação, é uma característica do ser que foge aos padrões de comportamento de gênero devidos.

Não diferente das demais obras que se ocupam do motivo, em *Isobel Gunn* a temática do travestismo vem acompanhada de um elemento de grande significação, a viagem, que corresponderia à fuga para a Arcádia ou para a floresta shakespeariana. A moça jamais poderia travestir-se no próprio meio social, pois seria reconhecida, punida, considerada louca como foi mãe. A viagem simboliza distanciar-se de uma realidade injusta. O Canadá era visto como um novo mundo, sobre o qual muitos viajantes criavam lendas.

The ships of the Hudson’s Bay Company were particularly fascinating to us because they went to Rupert’s Land, to the New World, where there were wild Indians and bears. None of us, although in and out of the water all summer long, had even been across the Firth to mainland Scotland, yet we talked knowledgeably of capstans and ratlines and shrouds and binnacles – boys whose biggest journey so far away as Rupert’s Land; those who had been here and returned (and there were many, from just about every parish in Orkney) seemed to us like men who had been to the moon (p. 27).

A viagem de navio é uma referência importante porque traz consigo outro elemento significativo, o mar. Esse elemento no discurso feminino sugere liberdade, pois nos remete ao horizonte, à perda do referente terrestre, ao apagamento das barreiras do continente. A viagem pelo mar também pode ser lida no contexto de *Isobel Gunn*, como um novo nascer. Nesse nascimento metafórico o sujeito se permite ser independente do gênero.

All through the Summer night she walked towards Stromness and the ship. On the hills huge bonfires made of gorse eats, like the nests of giant birds, waited for away for the celebrations tomorrow eve. She had never been so far away from home before, and, with each step she felt more and more free. John Scarth had mentioned that the agent was frantic Captain Hanwell was impatient to sail. She was confident they would hire her on the spot. And she wouldn't let them down. Hard work and full belly, she thought to herself. And trees. He had talked of trees, of forests, of forts, of forts made of wood, so much wood around they could never use it up in a million years. The men spent days chopping wood against the long, cold winter. She could do that; she could learn to chop trees as well as any man (p. 46).

Em Orkney, Isobel era uma figura anômala, uma mulher que agia como homem, excluída no/pelo gênero. Nesse sentido, a temática da viagem em *Isobel Gunn* nos lembra o motivo de Crusoe. Esse motivo é ferramenta no discurso de Thomas. Em *Intertidal Life* (1984) a autora faz uma reescrita feminina do motivo de Crusoe. O texto transgressor zomba da narrativa linear que traz o homem explorador. Como Crusoe, a protagonista Alice de *Intertidal Life*, vai refletir o passado na introspecção do exílio. Enquanto Crusoe exilado, objetiva sua integração nos códigos e normas da sociedade, Alice visa destruir as posições do sujeito feminino na família.

Lane claims that in Canadian literature *Robinson Crusoe* serves as the archetypal figure of the self-sufficient explorer who improves himself on a deserted island that he turns in to a new Eden (Lane 1992-93, 1-11). In Canadian rewriting of the Crusoe motif, the exile becomes a means of learning through self-discovery where home really is. The transformed island epitomizes the search for a place of self-realization and integration of identity. Clara Thomas has shown that Crusoe's male oriented linear narrative contrasts with cyclic and female oriented paradigms in Crusoe narratives y women (THOMAS, 1972, *apud* ROSENTHAL, 2003, p. 31).

Assim como Alice, Isobel não se encaixava no lugar em que a sociedade a assinalou. A costa canadense, com toda a natureza a ser desbravada e explorada, evoca a imagem do paraíso perfeito, da natureza primeira harmônica, na qual ela, andrógina, seria sua própria deusa. A heroína tinha até mesmo o clima em favor de sua estratégia. O inverno exigia o uso de muitas roupas para não congelar, e o verão, para não ser devorada por mosquitos.

Villaça (1999) em considerações sobre exílio e gênero diz que

na modernidade, uma política de identidade e diferença garante as margens da segurança e do perigo. O diferente precisa ser colocado fora das fronteiras: negros, estrangeiros, animais, classes inferiores, doentes e mulheres. São corpos considerados ameaças à norma, significantes transgressores (*apud* CAMPOS, 2001, p. 103).

Isobel não é expulsa de Orkney, foge por vontade própria. Contudo, pelo seu modo viril de viver, podemos notar que a jovem era exilada no gênero. Isobel ficava deslocada na sua sociedade, não era homem, mas também não portava características femininas. A fuga através da viagem é a concretização de um exílio que não foi prescrito, e sim pressentido, pela personagem.

Todavia, tal como Crusoe, Isobel pensava no regresso a Orkney, entretanto, não a fim de reintegrar-se a normas sociais contra as quais, particularmente, se posicionava. A protagonista pensava em voltar em outra posição, que pelo menos no sentido econômico não fosse tão marginal.

O travestismo para ela é uma estratégia de igualdade de direitos para seu gênero, de reverter sua posição. No seguinte excerto podemos verificar o tipo de ambição de Isobel: *She'd earn her wages and maybe in five years she'd come back, give George the money to buy a piece of land for them all. Or maybe not. Set herself up with a shop – only she'd have to learn to read and do sums. She smiled at her fancies* (p. 65).

Isobel Gunn bem faz o gênero de narrativa identitária proposto por Ricoeur, combinando *sameness* (identidade comum) e *selfhood* (identidade individual). Em Orkney, a protagonista obtém uma identidade em crise porque se diferencia das demais do seu gênero. No novo mundo, disfarçada na identidade comum, ela pode deixar aflorar seu verdadeiro eu, pois estava liberta das restrições da sua antiga identidade coletiva.

The imaginative variations generated by the *topos* 'narrative identity' and supported by the thought-experiments enhanced by literature make it possible to display a whole range of combinations between sameness and self-hood: at one end of the spectrum, we find the characters of fairy tales and of folklore with their stiffness and stability through time in between we have the complex balance of stability and change of characters in the nineteenth century novel; at the other extremity, we encounter the characters of some contemporary novels [...] whose identity seems threatened to such an extent that we are inclined to say it has been lost (RICOEUR *apud* ROSENTHAL, 2003, p. 46).

Entendemos, então, por que a temática do travestismo se mostra, em geral, relacionada a viagens, a jornadas, enfim, a mudanças espaciais. O ser feminino só consegue efetivar o objetivo do travestismo, a busca de uma expressão livre individual humana, afastado da identidade padrão. Apesar de submergir em outra esfera identitária comum, a masculina, esse outro meio é em si diferente do anterior. Nesse âmbito identitário, a mulher travestida não seria reconhecida pelo gênero devido ao disfarce; passaria despercebida, estaria assim, livre das amarras do gênero, somente Isobel saberia sobre seu *eu*.

Nos termos de Ricouer, *Isobel Gunn* é uma narrativa do *eu*, *self*, livre da *igualdade*, *sameness*. Em Orkney, Isobel estava perdida, avulsa no círculo identitário do gênero feminino coletivo. No estágio em que se disfarçou na esfera *sameness* privilegiada, quando foi trabalhar entre homens no Canadá, a personagem pôde desenvolver sua identidade individual e seus potenciais humanos criativos. Também nesse círculo comum masculino, ela era única, ficava num *entregênero*, pois não era igual aos demais.

Assim, podemos considerar a descoberta identitária feminina no travestismo como um processo totalmente solitário, interior em nível máximo, no qual a influência *sameness* é neutralizada. Quando adere a determinadas práticas do gênero masculino, é por livre arbítrio, porque quis a essas se submeter. E, para que esse processo continue se efetivando, o disfarce deveria ser preservado. Isobel não poderia confiar em ninguém, para que não houvesse cobranças quanto à identidade de gênero feminina, nem mesmo nas mulheres que habitavam a Baía de Hudson. *The women of the Home Guard would know, but she knew few words in their language, and would they keep her secret? Some of them were washerwomen for men, some country wives. It was too dangerous to reveal herself to them* (p. 78).

Isobel não é uma heroína travestida com atributos intelectuais e artísticos, uma *Orlando*, tampouco interessada por uma causa política coletiva igual a uma Quitéria, uma Diadorim, uma Joana d'Arc. Isobel, não é uma tradicional heroína épica, uma personagem complexa e profunda. Muito pelo contrário, no texto é expressa como uma simples mulher semi-analfabeta. Por outro lado, ainda na simplicidade, na ignorância, ao invés de viver a virilidade na margem social, à mercê do preconceito, ela toma uma atitude, resolve valer-se da característica em seu benefício.

A performance de Isobel em consideração à história do discurso feminino e do travestismo desse sujeito na literatura, convida-nos pensar em figuras sem significado para a história geral. Muitas figuras travestidas são simplesmente ignoradas, esquecidas, por não terem participado de uma batalha, por não terem escrito um grande livro ou pintado um lindo quadro. Essas travestis, descartadas pela história documentada, não se aliam a homens por uma causa política coletiva, como fez Diadorim e Quitéria. Isobels e podemos considerar, Elizas, *gendradas* que são, apresentam-se mais individualistas, não tentam arriscar a vida, buscam viver verdadeiramente.

A temática do travestismo no discurso feminino contemporâneo sublinha com mais intensidade a questão da busca da identidade feminina. Isobel, voluntariamente exilada de seu papel e representação de gênero, visa a autodescobrir-se, auto-explorar-se como pessoa: uma mulher vigorosa que tem capacidade de valer-se de sua força da mesma forma que um homem tem direito.

Porém, Thomas ilustra em *Isobel Gunn* uma interrupção do processo de descoberta identitária da personagem travestida. Aos poucos, a autora vai inserindo percalços que dificultam o caminho da travestida; primeiro é reconhecida por Scarth e depois acaba ficando grávida.

Thomas nos dá *foreshadowings* que indicam ameaças ao êxito da atitude travestida de Isobel. Por exemplo, há uma mudança no cenário edênico onde se traveste Isobel. Aquela natureza primogênita na qual os opostos não divergiam, conviviam em harmonia – como descreveu Kott (2003) em relação ao cenário do andrógino – estava à mercê da exploração:

The Company's servants chopped the wood that made the fires that cooked our food (most of it shot or trapped or hooked) set forth upon the table. When I think back now on the amount of fish, flesh and fowl we managed to kill, of number of beaver and marten, rabbit and lynx trapped, it is a wonder there are any living creatures, except man and the insects, still alive in Rupert's Land (p. 61).

Observamos, no uso do motivo do travestismo por Thomas, uma certa intertextualidade com a questão do disfarce na narrativa shakespeariana, na menção dos tópicos levantados por Kott (2003): a importância do cenário do travestismo, a distância do contexto social através da viagem e a questão do retorno à natureza primeira, harmônica. A paisagem natural canadense permitia a Isobel desconstruir seu gênero,

concedia-lhe estatuto de divindade sobre suas práticas. Uma vez, em processo de extinção desse paraíso para a androginia, tão depressa não haveria mais como Isobel continuar travestida. Na degradação do cenário edênico, Thomas, de certa forma, faz uso e ao mesmo tempo desconstrói o modelo shakespeariano.

Em relação à presença do erotismo na prática de se travestir, mencionado por Kott em análise dos textos de Shakespeare, percebemos em Thomas uma abordagem diferenciada.

Em todo disfarce sexual não há apenas um convite a Citera, um apelo à orgia. Ele é uma invenção diabólica num sentido bem mais profundo: a realização do sonho eterno de poder ultrapassar os limites de nosso próprio corpo, de nosso próprio sexo. O sonho de uma experiência erótica em que somos nosso próprio parceiro, no qual vemos e vivemos nosso gozo como se estivéssemos do outro lado. Somos nós mesmos e simultaneamente um outro, semelhante a nós e o entanto diferente (KOTT, 2003, p. 243).

Thomas não lança mão, em *Isobel Gunn*, do fundo erótico metafísico shakespeariano do travestismo. Em nenhuma passagem textual observamos motivação amorosa, libidinosa, ou ainda, uma inclinação transexual da personagem. Além disso, Isobel, até o final do romance não se entrega ao amor de Magnus, mesmo sendo ele um homem diferente, puro, bom, amigo e apaixonado pela mesma.

Totalmente avessa aos padrões da sociedade, casar não estava nos planos de Isobel. Diversas passagens no texto ilustram a certeza da protagonista de não querer ser esposa, mãe de família, de seguir o mesmo destino das demais Gunns:

One thing she knew for sure: she would never be a wife. There was a surplus of women in Orkney, swarms of spinsters who lived with their parents or brothers and sisters, helping the children, sitting in the coldest corners, turning into old gossips. The young ones mad up rhymes about them. Some suffered worse fates, became beggars, went from door to door with their caisies on their backs requesting a measure of meal. With the Wind in her face and her adventure just begun, she made a vow to heaven that she would never be one of those old grannies, never (p. 65).

Por outro lado, podemos inferir que o texto de Thomas, de certa forma, tem um viés erótico, diferente, porém, do shakespeariano, do sonho do amor liberto das limitações do corpo e do sexo. A autora desconstrói o erotismo de cunho amoroso e o

substitui pelo prazer sexual animalesco, brutal, que pelo disfarce a protagonista é vítima:

En cambio, aquí, para los entregados al erotismo no existe la trascendencia, el ser es “sin demoras” y únicamente importa la intensidad de la experiencia. Y porque el deseo ignora todo futuro y todas las consecuencias, no hay mirada exterior que juzgue, solo existe ese movimiento del sujeto que cae en la inmanencia y se entrega a la consumación inmediata (consumo en el instante, sin reserva ni aplazamiento) negándose a toda trascendencia, inclusive la de la reproducción de la especie; sobre todo a la reproducción (PASTERMAC, 1998, p. 218).

Isobel é passiva no momento erótico; depois de tamanha aventura, estando finalmente satisfeita com a sua identidade, não colocaria tudo em risco sem pensar no futuro e nas conseqüências de um momento de prazer. Como poderia o corpo de Isobel ter falado mais alto, quando de sua gravidez, contrariando todos seus objetivos? Contudo, no final do romance, o narrador traz indícios de que a gravidez de Isobel teria sido fruto de um estupro:

What a temptation it must have been for that strange creature, so reviled by this white man, to state the truth about one of the chief factor's men: that he raped Isobel Gunn, and that the little boy he coveted so was the result of this rape. Did he keep silent, even when grotesquely drunk, because Isobel had kept silent or because he feared he would not be believed (p. 168)?

Para Pasternac (1998, p. 218), *el erotismo está ligado a lo sagrado, a la intimidad del ser en el sacrificio y el derroche lujoso. Por eso es al mismo tiempo angustia y placer; dificultad y facilidad; herida y goce*. Audrey Thomas, no tópico do estupro, delata as duas faces do erotismo em sua narrativa, já que para o crime se concretizar são necessários dois seres, um que o cometa e o que venha a sofrê-lo. Nesse jogo, porém, o feminino é destinado ao sofrimento enquanto o masculino, ao prazer.

A gravidez, resultado do estupro, significaria o fim da liberdade de Isobel, pois ela teria que deixar de ser John homem e retomar seu papel Isobel mulher. No texto, a época em que a protagonista atendia pelo nome de Isobel é metaforizada como a morte. Nessa metáfora é possível apreender que a tecnologia de gênero tradicional sufoca o desenvolvimento identitário do sujeito feminino, pois este não pode ser o que é, nem

explorar o que pode vir a ser. *But she didn't want to die, not really. It seemed cruel that she had to punish herself for what Scarth had done. She didn't want to die, but she didn't want to go back to being Isobel Gunn. Death seemed a better way out (p. 117).*

A gravidez deu ponto final ao travestismo, acarretando o duplo homicídio: matou John Fubbister, e Isobel Gunn. A heroína foi condenada ao limbo do gênero feminino. Sucessivamente Isobel vai sendo traída, enganada, injustiçada, banida pelos homens por tê-los enganado. É forçada a desistir de seu filho, para que este seja adotado pelo chefe da Companhia, Mr. Morton. Expulsa do forte, cortam o contato da mãe com o filho. De volta à Escócia, a personagem vive uma vida miserável passando o resto de sua vida no cais de Stromness esperando saber do filho, vendendo meias de lã que fazia a ele, mandando todo seu dinheiro por navio pensando que o capitão repassava a James. A narrativa torna-se bastante dramática, o leitor compartilha a espera das notícias do filho e se compadece com o sentimento de perda sofrido por Isobel.

É relevante analisar a questão da punição no motivo do travestismo; em geral as heroínas travestidas são banidas pela atitude, exiladas, deserddadas ou assassinadas cruelmente. Galán (1998, p.117), em análise do travestismo em *Las vestiduras peligrosas* (1991), conto da escritora mexicana Silvina Ocampo, dá atenção à questão da morte da personagem transgressora Artemia.

No referido conto não há um travestismo de gênero sócio-sexual. Artemia pedia à costureira narradora, que fizesse a ela vestidos considerados obscenos, que quase nada escondiam ou que continham estampas pornográficas, tudo isso pelo fetiche, narcisismo de ser original, diferente. O comportamento transgressor de Artemia condizia com o que ela era, mas estava em desacordo com o *status quo*, colocando-a à margem da sociedade. O travestismo no texto, conforme Galán, dá-se quando a personagem se rende à vestimenta dita adequada:

Pero la paradoja mayor está en el final del relato: la noche que sale vestida decentemente, es violada y muerta. Cuando se traviste (y aquí el término nos remite semánticamente a apariencia y simulación como recursos de disfrazamiento) es cuando la violan y luego la matan, precisamente por impostora (GALÁN, 1998, p. 119).

Galán (1998, p. 121) diz que Artemia *no muere ya por lucir, sino por mentir*. Para a pesquisadora: *Libertad e identidad son el objeto del deseo y de la transgresión*,

pero la muerte los anula. De forma semelhante a Artemia, Isobel mulher viril, é original, diferente das demais mulheres de seu meio natal. Assim como estranham os vestidos de Artemia, estranham o jeito de Isobel. Artemia tenta se enquadrar travestindo-se no padrão do gênero; Isobel também o faz, porém no padrão masculino. Ambas são transgressoras em duplo nível: primeiramente pelo que são, diferentes, e em segunda instância, pela atitude que tomam, o travestismo. Assim, a morte, o banimento da personagem que se traveste é uma forma de confiscar a liberdade da transgressora. As peças que prejudicam o funcionamento da tecnologia social, que se movimenta até então, de acordo com padrões patriarcais, são simplesmente eliminadas ou obrigadas a entrar no sistema que lhes cabe.

Podemos acompanhar na leitura de *Isobel Gunn*, que no travestismo o gênero feminino sai das amarras da identidade coletiva que a tecnologia social lhe atribui. Adentra, todavia, em outra coletividade; essa, por sua vez, mais livre e privilegiada, com mais oportunidades de crescimento social e humano. O ser feminino que se traveste está jogando com papéis para poder se conhecer se explorar enquanto ser humano, não significando que venha a mudar seus pensamentos, suas crenças, de acordo com os padrões do meio em que se insere. O travestismo feminino não se torna nem igual, nem *outro*, mas único.

Na saga de Isobel, desde seu nascimento, no seu despertar viril vemos claramente como os papéis de gênero são definidos socialmente, infiltrando-se na natureza do ser. A protagonista acaba engrenando seu comportamento de forma atípica, em consequência do desejo patriarca de que fosse homem. A resposta comum de um bebê mulher, ao ser assim reconhecido, é ser mulher, garantindo um desenvolvimento nas regras da sua condição. O travestismo no discurso thomasiano frisa o poder da tecnologia social na distribuição dos papéis de gênero. Percebemos que a temática requer passagem por um difícil processo para obter êxito, como o disfarce, a viagem e o anonimato da identidade anterior. Porém, há a necessidade ainda de uma constante luta com a força da manutenção da tecnologia de gênero, cristalizada em *Isobel Gunn*, que foi (re)posicionada no gênero, e, ademais, punida sem piedade.

3.3 Travestismo vs. Maternidade

A maternidade é um tema bastante freqüente nos livros de Thomas, em *Real Mothers* (1981), por exemplo, a autora dedica todos os contos à questão. Em *Isobel Gunn*, três mulheres perdem seus filhos. Primeiramente, a mãe de Isobel mata o filho recém-nascido, depois Isobel é forçada a desistir de James para adoção, e, no epílogo, uma mãe perde o filho na guerra. Thomas traz no romance as questões do aborto, da maternidade biológica e da adoção, questões que comprometem a estratégia do travestismo, (re)posicionando a mulher no seu gênero.

Cada vez mais a oposição *natural* versus *cultural* vem sendo desmistificada. Na contemporaneidade a natureza é vista como objeto e produto da ação humana. Contudo, a anatomia, a biologia do corpo naturalmente, homem ou mulher, não podemos negar que exerce grande peso em se tratando das relações de gênero. Flax afirma:

É também verdade que fisicamente seres humanos masculinos e femininos se parecem uns com os outros de muito mais formas do que se diferenciam. Nossas semelhanças são mesmo surpreendentes se compararmos os humanos com (digamos) sapos ou árvores. Então, por que as diferenças anatômicas entre seres humanos masculinos e femininos devem assumir tamanha relevância em nosso sentimento de nós mesmos como pessoas? Porque devem tais complexos significados sociais e estruturas basear-se ou justificar-se por uma classe relativamente estreita de diferenças anatômicas? (FLAX, 1991, p. 239).

Grande parte da diferenciação de gênero nas relações sociais de dominação está ligada ao processo de reprodução física da espécie humana. Nesse processo, cada ser humano assume função atribuída a sua anatomia. Assim, o entendimento de anatomia, biologia, corporificação, sexualidade e reprodução esta arraigado a relações preexistentes de gênero, acabando por refleti-las e justificá-las.

A reprodução é uma consequência da sexualidade estabelecida nas diferenças anatômicas que tornam o acoplamento desejável e prazeroso. No romance, todavia, Isobel, não experimenta a etapa anterior, a do *enduendo* sexual, que culmina na procriação. A personagem é estuprada pela única pessoa que conhece sua identidade de gênero, John Scarth. *She hadn't told Magnus that there was more than once that Scarth*

had used her brutally and she hated him for it, was glad he had drowned. She would have loved to have seen him whirled away, beyond help (p. 156).

O coito forçado de Isobel denota uma conjunção carnal não mutuamente desejada, ressaltando padrões de força masculina e conseqüente fraqueza feminina. Todo o vigor próprio de homem para o trabalho braçal não escondia a natureza sexual da personagem aos olhos do criminoso que se passava por amigo.

À luz do discurso feminino, o estupro desencadeador da condição materna da protagonista de *Isobel Gunn*, pode ser considerado uma metáfora das relações de gênero. O estupro simboliza uma relação sexual injusta entre os gêneros, porque a conjunção carnal não foi desejada e só proporcionou prazer à parte masculina.

Foucault pensa o corpo materno como uma conseqüência do sistema da sexualidade, no qual o corpo é levado pela regra do desejo sexual a assumir a maternidade. Além disso, o teórico argumenta ser o corpo maternal uma técnica discursiva que encobre as relações de poder nas quais a maternidade se estabelece.

Foucault would doubtless argue that the discursive production of the maternal body as prediscursive is a tactic in the self-amplification and concealment of those specific power relations by which the trope of the maternal body is produced. In these terms, the maternal body would no longer be understood as the hidden group of all significations, the tacit cause of all culture. It would be understood, rather, as an effect or consequence of a system of sexuality in which the female body is required to assume maternity as the essence of its self and the law of its desire (*apud* BUTLER, 1999, p. 117-118).

Nesse sentido, a metáfora do estupro na escritura de Thomas tira o véu das relações injustas de poder entre os gêneros. Mais uma vez o discurso feminino vai se valendo dos mesmos processos discursivos instauradores das práticas sócio-sexuais, desconstruindo e delatando os mecanismos de dominação falocêntricos.

Além do estupro, a intenção de aborto por parte da protagonista também pode ser lido, no discurso feminino de *Isobel Gunn*, como uma metáfora referente à negação da concretização da maternidade, que efetiva as relações de gênero. Isobel, quando travestida, não aceita o bebê e faz de tudo para perdê-lo, *Prayed for God to take the baby (p. 79)*:

She bound her breasts and ribs with bands of flannel, saying she had strained a muscle and was more comfortable so; then, once back at the fort, she threw herself into a frenzy of activity, hewing, hauling, running, when she could have walked. When the roof of the main house needed repairing, she was the first up the ladder. And she, who had been abstemious, even indulged in quantities of “English brandy”, hoping the gin would bring baby on (p. 78-79).

Faz-se relevante frisar que, enquanto no pseudogênero masculino, Isobel não assumiu a posição estereotípica materna, não só pelo fato de inicialmente tentar abortar, mas também, por continuar trabalhando pesado. O travestismo dava suporte para que Isobel não desistisse de lutar contra o processo de tecnologia do gênero.

Isobel ate buffalo meat for the first time, and the baby, who had quickened in August – “Twas as if had swallowed a bird”– began to kick. She complained of the cold and added another layer to her clothing. One of the men said he was getting a belly on him like a pregnant woman, and although her heart seemed to stop in her chest, they all laughed and no more was made of the remark (p. 84-85).

É pertinente comparar os discursos referentes aos momentos recentes após o nascimento de James com o do próprio nascimento da mãe Isobel. Sobre James, Mr. Morton, um dos capitães da Companhia da Baía Hudson, afirma o seguinte: *The child, now, the child is another matter. A tabula rasa, Mr. Inkster, a tabula rasa on which, in spite of his unfortunate beginnings, great things might be written* (p. 80). É possível inferir a diferença do início do processo de tecnologia do gênero masculino em comparação ao do feminino. Enquanto no gênero de James aguça-se o registro de boas coisas, no gênero de Isobel, bem ao contrário, imediatamente é assinalada a sua desgraça por ter nascido mulher. Quando um homem assevera essa realidade no texto, reforça o poder do discurso masculino no regimento das tecnologias de gênero.

No texto, o pensar masculino sobre as relações de poder entre os gêneros sobrepuja os sentimentos de humanidade e compaixão. Esses sentimentos somente são cultivados por esta categoria no que tange ao elemento masculino. O filho é a única razão pela qual Isobel é tolerada algum tempo na baía. Vejamos o fragmento:

I knew that men (not the officers) were fond of Isobel and some pitied her situation. But I had heard their talk when in their cups and knew *au fond*, as Mr. Morton would say, they wondered if she hadn't got what was coming to her. She was regarded more highly by the

“country gentry” in the plantation outside the walls than she was by her countrymen within. Within, she was tolerated by all because of James; there wasn’t a man among us whose face didn’t brighten at the sight of that child (p. 95).

Na preocupação com James por parte dos chefes da companhia, percebe-se um certo paternalismo dos homens com seu gênero. Pela transgressão, Isobel não seria uma mãe adequada, tampouco poderia estruturar uma família nos padrões aceitos. Era mãe solteira e uma mulher que se negou a comportar-se dentro da sua redoma de gênero. *And suppose a good position for James came to pass? What would Isobel’s status be? Could she ever be regarded as anything but a disgraced woman (p. 95)?*

Aliás, a narrativa denuncia a cumplicidade entre o gênero masculino que se efetiva no início da vida do sujeito homem. Na relação do narrador Magnus com seu pai, notamos esse aspecto: *When I think of the word “contentment”, I think of my father. He was the most content person I have ever met. My mother was a worrier; worriers can never be completely content, because they do not live in the present (p. 12).*

Contudo, o leitor é surpreendido com a atitude da protagonista na sua condição materna. A luta pela liberdade do gênero estende-se a luta pela experiência materna. Isobel arrepende-se até de ter pensado em tirar James:

“How Could I have ever entertained the thought of doin’ away with him, Mr. Inkster? How could I?” She buried her face in her hands, and James, worried, crawled over to her, tugging at her sleeve. She wiped her eyes and smiled at him. “Nay, nay” she said. “It’s all right, darlin”, then took him in her arms and smothered him with kisses (p. 118).

Ainda que a maternidade venha, a serviço do poder masculino, colocar a mulher no seu esperado papel, Thomas sublinha nessa temática, a nobreza da sensibilidade feminina comparada à mentalidade masculina, impiedosa por tradição e vaidade, o que é evidenciado no amor que Isobel nutre por James.

A referência da sexualidade masculina do filho de Isobel é significativa no comportamento pós-materno da personagem. Homem, seu filho estava protegido e seguro. A mãe, porém, no papel também de educadora, poderia interferir na postura masculina de James. Esse aspecto se torna uma preocupação para o chefe da companhia,

Mr. Morton, manifestada quando critica Magnus de estar alfabetizando Isobel: *I think perhaps you are simply educating her above her station. She may get ideas (p. 80).*

Outrossim, em associação à referência da sexualidade do filho da protagonista e à conduta materna por ela apresentada é válido interpretar o ocorrido com a mãe da heroína. A mãe de Isobel, que no texto nos remete ao típico estereótipo literário da *mad woman in the attic*, é presa como louca por matar o filho caçula recém-nascido. Supostamente esta criança era menina, considerando que a família precisava da força masculina. Além disso, Isobel mãe, na maternidade anterior já tinha testemunhado a reação do marido. Provável atitude nos permite ler o ocorrido não exatamente na ótica do crime, como visto pela igreja e pela comunidade orkadiana, mas como um gesto de desespero e de proteção do pequeno ser das conseqüências das práticas de gênero.

O texto também nos traz referências de que a própria Isobel filha teria sido vítima de um atentado da mãe, que a queimara na infância. *Her own mother deliberately discarding her young, smothering it and throwing it in the fire. Did she see her own wild face rushing up at her, for an instant, as she hit the water? If Isobel had been a boy, would any of this have happened (p. 42)?*

O acatar de Isobel em deixar seu filho na Baía de Hudson, um gesto a princípio cruel como o da mãe, pode ser lido como uma forma de proteção. Isobel estaria poupando-o de sofrer uma condição marginal, já que a ele era oferecido um mundo de oportunidades desde que desprendido da progenitora.

A última peça do quebra-cabeça narrativo apresentado por Thomas é o epílogo. Nessa parte da narrativa não há uma única menção a Isobel Gunn. O narrador focaliza um rapaz em Winnipeg, em 1938, e recomeça um novo quebra-cabeça: *He was the youngest of four brothers, and not only the youngest, but also of a different physical type, with his mother's small frame and dark hair (p. 225).* A princípio não há nenhuma ligação entre o caso do rapaz e a história de Isobel. Aos poucos temos pistas de que o jovem é um neto distante do filho de Isobel. Observemos o teor do excerto:

‘Am I adopted?’ he asked when he was ten years old. ‘No, no. You look too much like my grandfather, rest his soul. And you look like to me as well. My grandfather said his father was adopted, but he never talked about it much, except he thought his real father was not his real father. He thought maybe he had been kidnapped by the Indians and rescued by the man who said he was his father. He remembered

an Indian woman who was kind to him, but who was sent away (p. 226).'

O jovem apresenta um comportamento que nos faz lembrar Isobel: *He wasn't sure where the idea of being a sailor had come from; he seemed to have born with it, he whose notion of the sea was got from books* (p. 227). Ele acaba forjando a identidade e abandona a família para ingressar na Marinha Real, entretanto morre em 1939, quando seu navio é atingido por um torpedo.

Esse final marca o apagamento de Isobel na vida do filho, que jamais soube sobre sua verdadeira origem. É um apagamento que se estende por gerações. Por outro lado, o anseio do rapaz de se aventurar pelo mar, pelo mundo, semelhante a ancestral mulher, efetiva a pequena influência da mãe biológica no curto tempo permitido a ela exercer seu papel materno. Além disso, no desfecho narrativo a aspiração à liberdade, ao (auto)descobrimento é colocada como um sentimento humano, não somente de gênero.

A experiência da maternidade roubada em *Isobel Gunn*, em nível metafórico pode ser lida sob a ótica da experiência da criação literária feminina. O cânone durante muito tempo repeliu a criação feminina. Em nome da manutenção de uma tradição hegemônica masculina, muitas obras escritas por mulheres morreram à mingua, sem recepção. E quantas não foram surrupiadas, apropriadas em prol de uma paternidade, como foi o filho de Isobel?

3.4 Narrativa travestida e a problemática do gênero

É relevante atentar ao fato de Audrey Thomas não dar voz à protagonista para contar a sua própria história. Thomas utiliza um narratário homodiegético intradiegético masculino chamado Magnus Inkster, o jovem pastor que testemunha momentos da saga da mesma. Thomas combina em seu texto passagens em primeira pessoa contadas por este narratário, Magnus Inkster, com passagens em itálico contadas por um outro narrador onisciente em terceira pessoa. A narrativa apresenta constantes analepses e prolepses, que se alternam em mudanças temporais. A princípio, na narrativa o leitor se

depara com um quebra-cabeça, uma certa confusão de vozes, gradualmente conseguimos identificar os narradores e os períodos a que eles se referem.

A escolha da autora pelo narratário Magnus Inkster, que conhece Isobel na Escócia e a reencontra na Baía de Hudson, pode se justificar pela falta de instrução da mesma, pois, naqueles tempos, não era comum freqüentar escolas, especialmente nas ilhas Orkney. Algumas passagens no texto que introduzem a voz do narratário Inkster, supostamente escritas por Isobel a seu filho, podem justificar a hipótese devido aos erros ortográficos contidos nos enunciados: *DERE SONE I thot of you on your birth day* (p. 114)/ *O MY DEARE O MY DARLING I wish we ware to ger wane deay; it makes my hart to bet and my eay to wepe when i think on you* (p. 128).

A figura do pastor Magnus Inkster na instância narrativa se faz coerente por ter ele conhecimento da palavra escrita reconhecido como superior e atuar como professor no Canadá, alfabetizando até Isobel. Além disso, Magnus Inkster encontra Isobel em diferentes momentos de sua vida, primeiro como criança, depois quando ela é descoberta trabalhando no Canadá e, finalmente, quando ela retorna a Orkney, tornando-se, no desenrolar da narrativa, professor e amigo de Isobel.

I waited – and not in vain – for her to tell me her story herself. I did not come out as a continuous narrative, but in short bursts, or “scenes”, which I had to fit together later. These confessions occurred after her lesson, while James played on the floor with one or another of his toys. After an hour of watching her struggle to read the simplest sentence, it was almost a shock to realize how fluent she was when talking (p. 131).

Ao pensar a narrativa de *Isobel Gunn* em relação à história e à política do discurso feminino atual, inferimos que, quando Thomas escolhe um narrador masculino, a escritora se vale de uma máscara. Mesmo sendo uma figura masculina, é relevante atentar que esta é uma pessoa culta, letrada, sensível e um pastor, características que concedem uma certa neutralidade ao narrador no que tange às relações de gênero. O uso da máscara na narrativa faz parte do estilo thomasiano. Assim está registrado:

Lorraine McMullen’s “The Divided Self”, consisting mostly of plot summary, places Thomas’ penchant for double narrative voices within a tradition of female characterization which reflects the position of woman as Other, trapped in false roles, behind false masks (*apud* GODARD, 1989, p. 10).

Outro índice que desmascara o travestismo na instância narrativa são as diversas passagens em que este demarca uma posição de indignação em relação à situação de Isobel. Nesses enunciados é possível reconhecer uma *intentio operis gendrada* no feminino, que nos compadece com o infortúnio de Isobel. Por exemplo, retomando a referência do episódio do nascimento de Isobel, notamos, na voz do narrador, um certo tom de indignação na atitude do pai: *Had he done it to her then? Willed her, by his rough contempt in the first hour of her life, to wish she were a boy (p. 19)?*

A presença do narrador homem em *Isobel Gunn*, a princípio, causa certo estranhamento já que o texto reconstrói a história das mulheres, até mesmo porque, paralela e em igual medida, Inkster narra tanto a saga de Isobel quanto a sua. Porém, este o homem não apresenta nenhum ato de coragem, segue a profissão do pai, o sacerdócio, mesmo depois de passar a desacreditar nos preceitos cristãos. Além disso, acata sem maiores objeções a decisão do Senhor Morton, que lhe pede que se retire da Baía de Hudson, deixando o trabalho de alfabetização das crianças nativas que desenvolvia com tanto amor e progresso, além de afastar-se do filho de Isobel por quem tinha imenso carinho. Apesar de sensível, era um homem comum, fracassado até por Isobel não ter aceitado seu pedido de casamento.

Em geral, os homens apresentados no romance são fracos ou de caráter duvidosos: o pai de Isobel, por exemplo, era um bêbado; o Capitão Hanwell nunca entregou a quantia em dinheiro enviada a James pela mãe; o Mr. Morton abusava de seu poder político; e, ainda, John Scarth praticava a violência sexual contra a protagonista. O ato de coragem, de força física e emocional é atribuído a Isobel, heroína do livro. Essas características das personagens masculinas reforçam a idéia da narrativa travestida *gendrada* no feminino, pois desnudam estereótipos falocêntricos de força e virtude. Ao mesmo tempo, reforçam a realidade da experiência feminina apresentada no romance, pois as mulheres não tinham igualdade de direitos, muito menos de direito de voz.

É interessante notar que a narrativa travestida em *Isobel Gunn* lembra o modelo shakespeariano, no qual os atores homens do palco elisabetano vestiam-se de mulher porque a elas não era permitido atuar, sendo que ainda tinham o duplo trabalho de se destravestir para representar o próprio travestismo feminino; se faziam nesse processo auto-suficientes. No contexto discursivo feminino podemos observar, em relação à

narrativa travestida, um engajamento com a proposta dessa modalidade literária. Quando a artista escritora se disfarça de homem na instância narrativa reforça a realidade da experiência feminina marcada pelo silenciamento.

O processo de travestir a narrativa se faz similar ao processo de travestismo autoral, lembrando Vivien Haigh Eliot, Laure Surville e as irmãs Brontë, mencionadas no capítulo anterior, já que suas vozes não eram consideradas pelo cânone elas, assim, o burlavam, não pelo mérito já que não eram reconhecidas, mas pela possibilidade de exercer sua capacidade criativa.

A narrativa travestida é, também, recorrente no discurso feminino através dos tempos. Seu caráter ideologicamente *gendrado* vem sido reconhecido em romances de George Eliot, Mary Shelley e Charlotte Brontë. Em estudo sobre o uso do narrador masculino no romance *The Professor* (1857), de Charlotte Brontë, Annete (1994) sugere que a autora, consciente da autoridade dada à voz masculina na era vitoriana, vale-se da técnica para reforçar como o discurso é definido pelo gênero. A feminização do narrador masculino é vista à luz da própria experiência da mulher subordinada, traduzida em uma pseudo voz masculina.

Para Annete (1994), se a voz narrativa é um local de tensão ideológica, esta é ainda mais difícil de ser construída quando uma voz masculina é adaptada para expressar uma consciência feminina. É interessante que as mulheres, além de mostrarem através desta voz relações de gênero, reproduzem a masculinidade. Dessa idéia, podemos inferir no tratamento das personagens masculinas em *Isobel Gunn*, que independentemente do tratar verossímil da realidade da condição inferior da mulher, intentado em seu discurso, esta pode, ainda, manipular estereótipos de masculinidade, mostrando, como Thomas faz, faces masculinas que o discurso tradicional muitas vezes esconde.

A escrita da mulher vitoriana sob a luz de um narratário masculino tinha a difícil tarefa de reproduzir a voz que subestimava a experiência feminina. Por outro lado, essa escrita, mantinha uma prerrogativa, o conhecimento do eu autoral da condição da vida feminina. A mulher de classe média dessa era vivia sob mores patriarcais, de uma sociedade capitalista, parte de uma cultura dominante e ocupava um lugar inferior. Brontë, assim, escolhe *The Professor* para negociar, ignorar esses valores, abre olhos para o reconhecimento da natureza *gendrada* de todo discurso (ANNETE, 1994).

Pensar a inserção do narrador masculino em *Isobel Gunn*, merece, também, que aludamos ao narrador de *A hora da estrela* (1999), de Clarice Lispector. A posição de Inkster nos faz recordar Rodrigo S.M., o narrador atormentado que escreve o romance sobre Macabéa, uma jovem nordestina que vai para o Rio de Janeiro. O narrador faz questionamentos, revelando-se incomodado com a extração sociocultural inferior da moça. Rodrigo S.M., na escritura de Lispector, também é uma espécie de máscara de um discurso *gendrado* no feminino; seu relato nos passa o sofrimento e a angústia das experiências da protagonista miserável. Macabéa, tal como Isobel, não tinha grandes conhecimentos da palavra escrita. Embora fosse datilógrafa, datilografava as palavras todas erradas, da maneira como eram pronunciadas, tinha apenas o terceiro ano do primário.

Sobre o narratário masculino, foi possível vê-lo como uma técnica valiosa para o discurso *gendrado* no feminino da atualidade. A estratégia remete a um discurso astuto, no qual o foco no feminino é disfarçado. Esse viés narrativo impede que o discurso seja de imediato tachado feminista, uma tarja que muitas vezes contribui para a exclusão do cânone. Thomas traz todo um estilo discursivo que primeiro atíça o leitor até pescá-lo, uma vez físgado ela o imerge no universo feminino.

É importante retomar que em *Isobel Gunn* o narrador marcado no masculino não obtém exclusividade de voz. Inkster só relata os fatos presenciados e aqueles que Isobel lhe confia. Já nas passagens em itálico em terceira pessoa, o narratário onisciente, de identidade desconhecida, informa-nos sobre pensamentos de Isobel; diálogos que ela tinha com Mr. Morton que Inkster não testemunhava; passagens em que ela se encontrava sofrendo pela falta de notícias do filho no cais de Stromness, em Orkney, longe também do amigo narrador. É primeiro esse narrador onisciente quem nos revela o fato de Isobel ter sido estuprada: *She hadn't told Magnus that there was more than once, that Scarth had used her brutally* (p. 156).

O referido narratário onisciente, assim, atém-se apenas à história de Isobel enquanto Inkster desvia o foco da protagonista para si próprio. Thomas não prestigia somente a voz mascarada masculina; oferece-nos um olhar mais amplo, porém centrado, engajado. Mesmo não tendo esta voz assinada, no contexto do trabalho é inevitável cogitar o feminino.

Em tempos de resgate da voz da mulher no cânone, tempos em que os pseudônimos caíram em desuso, a narrativa travestida torna-se uma estratégia que bem supre os anseios hodiernos feministas. A escritora se faz igual, travestindo sua voz, infiltrando-se no cânone através de mecanismo falo discursivo da tradição literária. Ao mesmo tempo, marca presença *gendrada* no feminino, vale-se da posição para reaver a sua experiência.

3.5 Gênero, narrativa, história e travestismo

A temática do travestismo na literatura, muitas vezes, ocorre em releituras de episódios históricos nos quais as heroínas se travestem, como é o caso de *Isobel Gunn* (1999). Na alta modernidade, a qual extingue o paradigma único da verdade e abre os paradigmas discursivos das (des)construções históricas, o discurso feminino encontra uma fenda para instaurar a sua versão, resgatando, relendo ou criando suas próprias travestis.

Thomas, com *Isobel Gunn*, passeia pela primeira vez pelos territórios do gênero do romance histórico. A história geral é parada obrigatória, a casa dos documentos históricos, de literatura sobre o ocorrido, enfim, a vizinhança não era numerosa, mas fazia muito barulho. Digamos que a autora, intrigada pelo ruído do lugar, resolve falar mais alto.

O episódio de Isobel era um rumor que corria a Escócia, chegando aos ouvidos de Thomas, que se fascinou pela história e começou a pesquisá-la. Pouco se sabia sobre o fato, assim como poucos eram os documentos que permitiam Thomas juntar as peças da história de Isobel.

Os fragmentos da história de Isobel remontam a saga de uma corajosa mulher nativa de Orkney que nos primeiros anos do século XIX, mais precisamente no verão de 1806, disfarçou-se de homem para assumir um posto na Companhia da Baía de Hudson. A imaginação popular espalha que Isobel empreendeu tal aventura motivada pela pobreza e por uma suposta paixão. *'Nobody knows the real story, there's no*

*documentation whatsoever. In her obituary it says she fallowed her lover to the bay. I don't think she necessarily fallowed John Smith,' Thomas says.*¹²

No comentário de Thomas é patente a inclinação da autora à desconstrução de um discurso histórico tendencioso a distorcer a experiência feminina. A autora cristaliza sua descrença nesse discurso estanque reduzido a uma visão romântica do ser feminino, colocando-se na linha de uma versão revisionista, a que o discurso contemporâneo feminino se propõe neste gênero literário.

Para la teoría en general, y la teoría feminista en particular, la literatura se presenta como una práctica discursiva privilegiada en tanto ofrece un ámbito donde ajustar cuentas y desajustar las relaciones entre los múltiples discursos del poder y de los márgenes y entre los modelos de sujetos que ellos resultan. Como espacio donde ensayar los límites entre prescripción y transgresión, entre canon y ruptura, la literatura se permite postular aún la imposibilidad del sujeto de constituirse como tal en su intento de decirse operando en la complejidad de los procesos de representación y de significación. Los textos literarios pueden enfrentar los mandatos de la no contradicción y las razones de la identidad, imaginar y crear otras formas de ser en el discurso diferentes de los modelos hegemónicos, sociales y literarios, del yo sexuado (DASZUK, 1998, p. 309).

Diz a lenda que Isobel dribla as normas da Companhia da Baía de Hudson, já que mulheres brancas não podiam viajar para noroeste. Esta mulher se inscreve para trabalhar sob a identidade masculina de John Fubbister e, inacreditavelmente, desenvolve com êxito seu trabalho na empresa, sendo desmascarada somente às vésperas de dar à luz. Conta-se que Isobel trabalhou durante toda sua gravidez e até fez parte de uma viagem de canoa percorrendo mil e oitocentas milhas, do Forte de Albany com destino à Dakota do Norte, aos quatro meses de gestação. Nessa época sua barriga já se destacava, mas ela só foi descoberta quando entrou em trabalho de parto.

Na manhã de vinte e nove de dezembro de mil oitocentos e sete, Isobel pediu abrigo na casa do chefe da companhia, Mr. Alexander Henry, que, intrigado pelo pedido do empregado, concorda em deixá-lo sentar-se junto ao fogo. Em seu diário Henry registra:

¹² *Loading the Gunn*. Disponível em: <http://www.canoe.ca/JamBooksReviewsI/isobellgunn_thomas.html> Acesso em: 25 de abr. 2004.

I returned to my room, where I had not been long before he sent one of my own people, requesting the favor of speaking with me. Accordingly, I stepped down to him, and was much surprised to find him extended on the hearth, uttering dreadful lamentations; he stretched out his hands towards me, and in piteous tones begged me to be kind to a poor, helpless, abandoned wretch, who was not of the sex I had supposed, but an unfortunate Orkney girl, pregnant and actually in childbirth.¹³

A identidade do pai da criança não é clara, acredita-se que seja de um conhecido de Orkney, de nome John Scarth. O filho batizado James Gunn acompanha a mãe para o Forte de Albany na primavera de 1808, onde ela se torna uma lavadeira. Aos vinte dias do mês de setembro do ano de mil oitocentos e nove, Isobel e o filho deixam o Forte de Albany e navegam para Orkney, e dos dois mais nada se sabe.

A título de informação histórica que nos permita viajar ao tempo de Isobel, é interessante saber que a Companhia da Baía de Hudson foi inaugurada em 1670, fundada pelo príncipe Rupert (primo do rei Charles II) e por outros 17 cavalheiros da nobreza, detinha um monopólio situado no território da Baía de Hudson, no Canadá. Conhecida como *a companhia das aventuras*, tinha licença real concedida por Charles II, de exclusividade comercial pela entrada do Estreito de Hudson. No vasto território canadense também conhecido como *Rupert's Land*, a companhia detinha livre poder para instituir leis, construir fortes, obter navios de guerra e estabelecer a paz com os nativos.

A conquista do Canadá em 1763 pelos ingleses resolveu o conflito do comércio francês de pele e tornou os territórios da companhia acessíveis pelo sul, assim como pelo mar. Em 1783 um grupo de especuladores criou a Companhia de Pele do Noroeste de Montreal (North West Fur Company of Montreal), tentando acirradamente competir com a Companhia da Baía de Hudson. Em 1821 as duas empresas se associaram dividindo o território, que se estende do norte do Oceano Ártico ao oeste do Oceano Pacífico. No entanto, em 1859 o monopólio é extinto.

As ilhas de Orkney, onde vivia Isobel Gunn, tinham uma grande ligação com o comércio da Companhia da Baía de Hudson. Nos primeiros anos da empresa, seus navios regularmente atracavam em Stromness para abastecer e para contratar mão-de-

¹³ *Orkneyjar, the heritage of the Orkney Islands*. Disponível em: <<http://www.orkneyjar.com/history/historicalfigures/isobelgunn.htm>> Acesso em: 15 abr. 2004.

obra. Uma importante fonte de emprego dos ilhéus era a *Nor-Wast*, como era chamada a empresa na localidade, e, a partir de 1702, a companhia começou o recrutamento em Stromness. Stromness fica cerca de dezesseis milhas náuticas (cerca de 29 km) de Kirkwall. Ao final do século XVIII, três quartos da mão-de-obra da Companhia da Baía de Hudson no Canadá era de cidadãos de Orkney. De acordo com registros históricos sobre a *Nor-Wast*, nem todos os cidadãos de Orkney eram bem-vistos por trabalharem na companhia. Isso é constatado no comentário do Reverendo Francis Liddell nos registros *Old Statistical Account for Orphir*:

Instead of offering an honourable service to their King and country, or staying at home to cultivate their lands, and protect their wives, their children, and their parents, for the sum of £6 per annum hire themselves out for slaves in a savage land.¹⁴

Os navios que demandavam à Baía de Hudson eram abastecidos em Stromness até o início do século XX. Também a guerra entre os ingleses e franceses, que tornou o Canal Inglês perigoso, fez com que os navios atravessassem pelo norte da Escócia e usassem Stromness como uma parada obrigatória. Os navios da Baía de Hudson de frotas baleeiras também se tornaram visitantes costumeiros da cidade, tornando-a um importante centro de recrutamento de tripulação.

Após esse breve passeio histórico-geográfico pelo universo indutor do travestismo de Isobel, percebemos que a construção narrativa de Audrey Thomas em *Isobel Gunn*, os vaivéns, de tempo, espaço e vozes, assemelham-se à fragmentação discursiva que dá conta da história *história* da travestida. Contudo, o romance de Audrey Thomas baseado na figura histórica diferencia-se da lenda, em aspectos interessantes no que tange ao discurso feminino.

Bolanõs diz que *la historia oficial, consagrada por la razón totalizante, ha quebrado. Se abre paso la búsqueda de otra historia, desmitificada, desacralizada, secularizada, despojada de las aureolas nada sagradas del poder (p. 18)*. A pesquisadora argumenta que, nas narrativas das últimas décadas que se apropriam da história, são dominantes os efeitos de fragmentação. Essa fragmentação é vista como

¹⁴ *Orkneyjar, the heritage of the Orney Islands*. Disponível em: <<http://www.orkneyjar.com/orkney/stromness/hbs.htm>> Acesso em: 15 abr. 2004.

um processo de *desdefinición*, abrindo portas para uma nova concepção dialógica da história, que não é mais vista como ascendente, unitária e retilínea:

Comprender la historia en sus fracturas y discontinuidades, ir más allá de lo irrefutable, instaurar nuevos modos de ver, motivar la reflexión y el autocuestionamiento, recuperar el pasado histórico recodificando los estereotipos y simulacros, son pretensiones de la narrativa actual de mayor repercusión en el sistema de la cultura, en considerable medida superadoras de la apología irracional del fin de la historia como un arribo a un estado terminal de paz y prosperidad, seudoutopía neoconservadora o metarrelato totalizante que ninguna novela “seria” de nuestro tiempo ha intentado glorificar (BOLANÓS, 2002, p. 20).

As considerações de Bolaños (2002) a respeito da abordagem histórica da narrativa pós-moderna, associadas ao fato de que as práticas discursivas estabelecem representações de gênero e instituem identidades, recordando Lauretis (1992) e Rosenthal (2003) levam-nos a vislumbrar o valor do romance histórico para o discurso feminino. O romance histórico, em aproveitamento à deixa do caráter mitológico da veracidade histórica, atua nessa forte mantenedora de subjetividades – a história geral – e se torna uma ferramenta capaz de reparar, denunciar, contestar, enfim, interpelar, as configurações tradicionais dos papéis de gênero.

Percebemos no enfoque thomasiano um aproveitamento do caráter lendário do fato histórico. Também é possível notarmos associações entre os processos discursivos da lenda e do romance. O discurso popular, imbuído nas relações de poder entre os gêneros, preenche os vazios da história de Isobel Gunn de acordo com as práticas sociais que regem essas relações. Da mesma forma, Thomas substitui tais espaços fantasiosos e tendenciosos, trazendo uma outra versão aos aspectos que reforçam os papéis de gênero.

No romance, a heroína não é motivada a travestir-se devido ao fato de estar apaixonada, como é divulgado na lenda. Thomas, entretanto, não distorce totalmente os fatos para que sua história não perca a suposta credibilidade histórica; assim, conserva a situação marginal da figura, pobre e mulher, como fatores decisivos no processo de travestimento. Ao enfatizar esses fatores, a autora abre a narrativa às questões de gênero. Ademais, sutilmente, o texto de Thomas transgride modelos canônicos de narrativas que se valem do motivo do travestimento. Shakespeare é um exemplo; mesmo que suas

personagens *mulheres* travestidas assumam papéis sociais permitidos somente a homens, a paixão era sempre a desencadeadora do projeto.

É oportuno apontar uma outra textualização da lenda de *Isobel Gunn* de autoria masculina bem mais fiel à suposta *história real*:

The ballad of Isabel Gunn de Stephen Scobie, reconta a história de uma mulher em Orkney, que trabalhava como homem na Hudson's Bay Company até ser descoberta, quando deu à luz. Seu amante, a quem ela tinha seguido desde a Escócia e por quem havia adotado o disfarce, abandona-a no Canadá por sua mulher nativa. Eles permanecem no país quando ela é deportada (BRYDON, 2001, p. 65).

Na versão supracitada, a paixão motiva o travestismo, contudo o desfecho é a desilusão amorosa, bem ao clássico gosto da tradição literária falocêntrica; a mulher e suas preocupações sentimentais. Thomas, na sua escritura opta pelo desenlace mãe e filhos separados, pelo retorno solitário da protagonista a Orkney. Na lenda, Isobel simplesmente é, digamos, levada a se retirar da baía. Quando Isobel no texto de Thomas é induzida a deixar o filho, a narrativa reforça as práticas sociais da época e a realidade da experiência feminina.

O contexto histórico selecionado por Thomas, associado à temática do travestismo, atrelados a tópicos como a viagem, a fuga a emigração, por envolverem um movimento geográfico considerável da personagem, deslocando-se de um continente a outro, toca em um tropo altamente significativo para o discurso feminino: o mapeamento. Em *Isobel Gunn*, seu plano histórico-geográfico e a própria contextualização fragmentada do romance são cartográficos:

In Contemporary Canadian literature, map making has been used to go beneath surfaces to reveal underlying cultural patterns in text. Mapping in this understanding captures de reinvention of structures within a given territory which is undoubtedly what Thomas does in recharging discursive territory and traditional gender patterns. The topos of mapping allows for tracing the contradictory movements in Thomas' narrative because the map is understood as *a shifting ground* between alternative metaphors rather than [...] the approximate representation of a "literal truth" (Huggan 1995, 409). In this sense, mapping reverses the original sense of cartography, namely to fix things and to make a territory reliable and familiar. Mapping denies stability by stressing the subjective, culturally constructed, transient, polyvalent, arbitrary, and imaginative aspect of maps (ROSENTHAL, 2003, p. 53).

O mapeamento textual, ao qual o leitor vai associando espaços e temporalidades para entender a narrativa, e o mapeamento territorial, que marca a passagem do travestismo da personagem, podem ser lidos como metáforas da constituição do sujeito feminino, em termos de história e identidade. Nesse mapeamento a narrativa consegue explorar padrões de gênero na história e, principalmente, fazer possível a mudança desses, através de técnicas de diferentes performances de gênero, a exemplo do travestismo. Em Orkney, Isobel não existia como sujeito, estava morta, como é referenciado no outro território em que ela pode se permitir renascer.

Mapping is ironically reinterpreted as the epitome of the inflexibility of colonial attitudes, but is also celebrated as an agent of cultural transformation and as a medium for imaginative revisiting of cultural history (HUGGAN, 1995, conforme ROSENTHAL, 2003, p. 53). É interessante observar a conotação colonialista do mapeamento em *Isobel Gunn*. A heroína adentra um território predominantemente *colonizado* – mesmo que para fins exploratórios – pela casta masculina da igual sociedade a que fugiu, já que a Companhia da Baía de Hudson se valia da mão de obra orkadiana. Nesse sentido, o meio em que Isobel adentrou não foi propício para seu desenvolvimento identitário via travestismo, uma vez que aquela sociedade herdava as práticas sociais do colonizador.

Em *Hija de la Fortuna*, de Isabel Allende, há também a questão do mapeamento, pois a protagonista Eliza se traveste e sai de Valparaíso no Chile com destino à Califórnia. A heroína acaba desenvolvendo sua identidade como sujeito livre dos papéis de gênero paralelamente a formação da cidade de São Francisco. Entretanto, o colonialismo originário da sociedade na qual o sujeito Eliza renasce é mais privilegiado do que o de Isobel, pois é de uma cultura mista: europeia, yankee, negra, mexicana, chilena, australiana e chinesa. Tal cultura se mesclava também em termos de gênero sócio-sexual, mulheres também tentavam lá ganhar a vida, no entanto, a maioria com a prostituição. Além disso, na corrida do ouro o garimpo era livre, a oportunidade de enriquecer era maior, não existia uma relação de subordinação obrigatória como a daqueles que trabalhavam para a Companhia da Baía de Hudson.

O mapa pode simbolizar fronteiras, ao trafegar por este tópico na narrativa, seja através de sua linguagem, de sua tessitura, ou mesmo de seu conteúdo histórico, podemos metaforicamente repensar tais fronteiras, expô-las como construtos político-

culturais. A inserção do mapeamento em *Isobel Gunn*, na questão do adentrar um novo território, reverte o padrão clássico das narrativas em que o homem tinha o papel de explorador, e a mulher, nesse tradicional contexto, estava associada à paisagem, à terra a ser conquistada. Isobel assume o papel de exploradora e a conquista relacionada à terra a que se dirige, o Canadá, é a liberdade.

Linda Hutcheon (1991, p. 157-158), em consideração sobre a linguagem da metaficção historiográfica, presume que os referentes da história são reais, mas o mesmo não ocorre com os da ficção. De acordo com essa teórica, nos romances pós-modernos, os referentes históricos, em primeiro nível, realmente se referem a outros textos, pois conhecemos o passado por meio de seus vestígios textualizados. Porém, quando atrelada à ficção, a referência histórica torna-se problematizada e ocorre uma perda da fé, não da realidade externa significativa, mas da capacidade de conhecimento, não é a negação que o passado *real* tenha existido, porém um condicionamento de nossa forma de conhecer o passado.

A história de Isobel tal como a cultura popular a concebe não será apagada, entretanto os apêndices a ela atribuídos, conseqüentes da mentalidade machista que rege as formações discursivas são postos em dúvida por esses novos referentes. Conforme ilustrado, *Isobel Gunn*, apresenta ótica contemporânea ao fato histórico, não que Thomas sozinho venha desconstruir as estruturas do discurso falocêntrico, mas vem aliar-se a outras vozes femininas preocupadas com a reavaliação de seu papel na história. Vejamos o que é referido abaixo:

Na maioria das vezes, a mulher que é personagem principal e narradora da história, adquire um papel preponderante, uma função específica na narrativa: o de escritora. Ela através da palavra oral ou escrita reescreve – literalmente – a história. Não importa que espécie de escritura ela produz, pode ser escritora a partir da experiência pessoal que se abre ao social e do jornalismo como a Cristina de *Más allá de las máscaras* de Luca Guerra e de Irene em *De amor e de sobras* de Isabel Allende; romancista como a Alba ou escritora do diário como Clara, ambas em *A casa dos espíritos*; historiadora/biógrafa como Breta em *A república dos sonhos* de Nérida Piñon; ou até mesmo autora de telenovelas como Eva Luna (...). São livros tão importantes nesta nova tomada de consciência da importância da mulher na história como os que mencionei acima (NAVARRO, 1995, p. 15).

A autora traz uma reescritura do episódio através de referentes históricos e legendários a partir de uma visão *gendrada* no feminino. Seu texto se insere em uma nova linha de romance histórico, caracterizada pela desconstrução da visão tradicional de gênero nos dois sentidos, a do gênero sócio-sexual via travestismo e a do gênero literário, pela recriação ficcional de acordo com padrões mais livres.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado o fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera,, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Esa mezcla, ostentada sólo en cierto tipo de ficciones hasta convertirse en un aspecto determinante de su organización, como podría ser el caso de algunos cuentos de Borges o de algunas novelas de Thomas Bernhard, está sin embargo presente en mayor o menor medida en toda ficción, de Homero a Beckett. La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. La masa fangosa de lo empírico y de lo imaginario, que otros tienen la ilusión de fraccionar *a piacere* en rebanadas de verdad y falsedad, no le deja, al autor de ficciones, más que una posibilidad: sumergirse en ella. De ahí tal vez la frase de Wolfgang Kayser: 'No basta con sentirse atraído por ese acto; también hay que tener el coraje de llevarlo a cabo' (SAER, 1997).

Ao adentrar a esfera do romance histórico, o discurso feminino acaba tocando na complexa relação entre os conceitos de falso e verdadeiro. Sabemos que o conceito de verdade é incerto e que integra elementos díspares, mas, ainda assim, supostamente teria mais positividade do que o falso, pois é atribuído ao campo da realidade objetiva (SAER, 1997). Thomas mescla o empírico com o imaginário para aumentar a credibilidade de suas ideologias femininas. Ao mesmo tempo, traz à tona o caráter contraditório do referencial dito real, quando mexe na exata peça do mecanismo sustentáculo de tratamento específico de mundo falo centrado.

A temática do travestismo feminino junto à modalidade do romance histórico abre não apenas possibilidades de performances do gênero feminino liberto das amarras das práticas sociais guiadas por mores patriarcais. A aliança faz-se ferramenta de justiça, pois podemos voltar ao tempo em que as tecnologias de gênero ganhavam força através de discursos que subestimavam a experiência feminina e, com o mesmo instrumento – a retórica – reaver nossa história.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notório ser o travestismo feminino um motivo comum para o discurso literário através dos tempos, com raízes mitológicas e folclóricas. Outro fato patente é que a temática em si independe do discurso no que tange focalizar o feminino de forma diferente, transgressora. Seja por amor em Shakespeare, pela justiça em Cervantes, pelo sertão em Rosa ou pela nação em Rufino, toda travesti, a sua maneira, busca concretizar objetivos fora do papel do gênero que a sociedade lhe impõe desde o primeiro respiro.

Assim como acompanha a tradição literária ocidental, o travestismo é presença marcante na história do discurso feminino. Desde que as artistas das letras resolveram desbravar o cânone, até os dias atuais, a estratégia é lançada na autoria, no narratário, na personagem, dentre outros jogos de substituição aludidos ao longo desse trabalho. Percebemos que a temática não só ganha uma especial abordagem no discurso *gendrado* no feminino, mas se faz altamente significativa em uma nova tomada de rumo por parte da perspectiva feminina discursiva da contemporaneidade.

Hoje, a escritura *gendrada* no feminino volta olhares à tecnologia sexual produto da tecnologia social que é movida pelo combustível dos discursos institucionalizados por mecanismos patriarcais. Entretanto, a postura assumida por essa modalidade discursiva não é o bater de frente com tais tecnologias, como outrora fazia a CLF, mas instalar-se ao lado dos discursos que a fortalecem; disfarçar-se no processo para sutilmente acrescentar diferença e, então, de forma gradual, modificar uma sistemática que funciona em detrimento do feminino.

Nesse sentido, o travestismo se faz altamente relevante para a proposta feminista, em primeiro lugar por não ser atípico ao discurso canônico que colabora com a tecnologia de gênero, camuflando, assim, o discurso *gendrado* no feminino; em segundo lugar, e principalmente, por afastar o indivíduo mulher do seu lugar no gênero. No discurso feminino o travestismo não faz com que a mulher assumo o outro lado do gênero e, sim, que conheça os dois, para então, como Orlando, escolher ser feminina. A escritora amplia os horizontes do tratamento da temática pelo cânone. Por que não uma mulher valente e feminina como as travestis dos contos de fadas de L'Hétier? Allende, por exemplo, segue um padrão canônico de motivação para o travestismo e depois faz

sua personagem travestida descobrir um outro sentido na atitude, o desenvolvimento identitário. É possível visualizar que a problemática das personagens mulheres travestidas no seu deslocar tradição/discurso *gendrado* no feminino, sofre uma transição: da envoltura amorosa, à problemática individual, à questão humanitária, à busca identitária.

Audrey Thomas em *Isobel Gunn*, também bate em teclas comuns ao motivo do travestismo na tradição literária, como a questão da viagem/fuga e da personagem histórica. No compasso que toma emprestado da tradição esses tópicos, a autora entoa o próprio ritmo discursivo no estilo narrativo fragmentado, *gendrado* no feminino, aliando ao travestismo outros temas correntes no conjunto da sua obra: a maternidade, a jornada e o autodescobrimento.

Na leitura de *Isobel Gunn* tivemos a possibilidade de ver representadas tecnologias de gênero. O mais interessante é que nessa representação o texto nos leva a perceber a iniquidade desse procedimento. Thomas aborda na narrativa a marginalização sofrida pelo sujeito feminino no seu vir ao mundo. Todavia, a autora, aos poucos, encaminha sua protagonista para uma existência ambígua no gênero. Uma dubiedade – mulher viril – coerente, visto o contexto sócio-econômico da personagem, pois seu comportamento beneficiaria toda família. Assim, a não aceitação da conduta de Isobel pela sociedade prova o quanto incoerentes são os processos que definem o gênero.

A protagonista vive um dilema de representações diante da exigência social para que assuma uma postura de gênero. Qualquer que seja a prática no gênero ela será uma máscara. A feminina não condiz com as inquietações de Isobel. A masculina, apesar de transgressora, oferece privilégios que a tornam uma escolha tentadora. O disfarce no masculino é uma forma astuta de burlar a representação de gênero que a tecnologia sexual imbui nos seres humanos. A partir da leitura do romance percebemos que, exilado, longe do contexto social que reconhece o indivíduo pelo feminino desde o nascimento, o ser pode existir na ambigüidade do gênero. É nessa ambigüidade que o indivíduo desenvolve sua identidade. No Canadá, Isobel travestida não era marcada como mulher, dissimular ser homem outorgava-lhe o poder de por em prática suas capacidades inatas de indivíduo feminino. A aparência externa serviu de passaporte para liberdade de ações e das cobranças de gênero.

Thomas ilustra como o desenvolvimento identitário de Isobel via travestismo é confiscado. No texto, a maternidade dá um ponto final à construção identitária do sujeito via travestismo, o que remete a uma fachada natural de um papel feminino de gênero. Entretanto, a abordagem da questão junto à prática do travestismo não funciona como um chamamento biológico para o desempenho feminino. Na metáfora do estupro vemos que a identidade de Isobel é confiscada em função das opressivas relações de gênero.

É interessante a protagonista encontrar o sentido de legitimidade no viver por meio de uma suposta farsa, através da qual a mesma encontra liberdade, igualdade de oportunidades, sendo o seu desmascarar metaforizado como a morte. No entanto, ampliamos nossa leitura do processo do travestismo, quando, depois do temor de tornar-se mãe, a personagem passa a lutar pela experiência materna. Uma contradição que enobrece a personagem, colocando-a acima de um desejo de desprendimento das amarras do gênero, mas na aspiração da total experiência humana que a natureza lhe concede.

Vemos, dessa forma, que Thomas insere em seu texto elementos semelhantes aos discursos fundadores das relações de gênero – a inferioridade, a maternidade e o silenciamento da mulher – os quais nessas vozes ratificam papéis estanques da mulher na sociedade. Ocorre que, em *Isobel Gunn*, no toque feminino ao avesso, a autora reverte o significado desses elementos a favor de um ponto de vista *gendrado* no feminino.

A relevância da representação do travestismo da mulher em romance de escrita feminina da alta modernidade se encontra além da carga de significados em prol do feminino que a figura em si carrega. O travestismo no discurso feminino, não apenas pelo fato de ser um motivo canônico, pode funcionar como mecanismo de aceitação em outros níveis. Na narrativa travestida, por exemplo, a autoria feminina obtém certa invisibilidade aos olhos do cânone ao passo que delata uma tradição de apagamento da voz da mulher.

Nesse contexto, a *intentio lectoris gendrada* é essencial, porque tem a perspicácia de reconhecer as marcas autorais na narrativa produzida por mulher, trazendo à superfície seus significados e relevância para os estudos femininos. No horizonte da leitura é que se efetiva o significado textual, é nesse patamar que se

concretiza o projeto discursivo feminino moderno. Histórias e discursos informam a vida e vice-versa. Ao abriremos brechas para novas posições de gênero, novas experiências, novas identidades femininas na narrativa, quando do ato da leitura, vamos remodelando nossa vida a partir de outras possibilidades, diferentes daquelas gerenciadas pelos discursos hegemônicos.

Defendemos nesse trabalho que a identidade de gênero é informada pela narrativa que esconde os impetuosos e ideológicos mecanismos que a constroem. Partindo destas idéias, inferimos que a tradição literária divulga padrões que modelam nossa vida. Assim, renovar esta tradição, revelando sua estrutura de poder, torna possível que remodelemos a noção de gênero. Ou seja, ao invés de aceitarmos como naturais os processos que reforçam a concepção tradicional, podemos fornecer (re)leituras alternativas – a partir da posição de criadoras e/ou críticas literárias – que viabilizem uma conscientização em relação aos mecanismos a que somos submetidos.

Thomas com *Isobel Gunn* se enquadra em um movimento de renovação de uma tradição literária, no sentido de nos fornecer outros parâmetros de gênero e outra visão da tecnologia que o movimenta. Além disso, promove também uma reavaliação, releitura da história, quando se inspira na figura da protagonista título do romance. A narrativa interpela discursos documentais e legendários, desconstrói a versão romântica do fato, de forma tão verossímil quanto, já que há poucos registros sobre o episódio. Um aspecto tocante é que Thomas não recorre a uma personagem de grande expressão na história. Ao levar em conta que nosso padrão de vida é informado por discursos, o fato de ser Isobel uma mulher comum, nos aproxima dela, de seus anseios, aflições e sentimentos, todos profundamente femininos.

O movimento de desconstrução/construção de gênero a que o discurso feminino atual se propõe, constatamos, é gradual e perspicaz. Enxergamos no travestismo uma técnica que permite *levar a cabo* esse projeto, desestabilizando a noção de gênero e denunciando mecanismos falocêntricos da tecnologia sexual e social. Existem outros mecanismos esperando reparo, atenção, fica o convite.

Nesse estudo, metaforizando a saga de Isobel, tivemos a ousadia de sair do nosso ambiente para experienciar, em termos de leitura, outro sistema literário. Ao considerarmos que a identidade deriva de sua inerência a um sistema de diferenças, sendo a máscara dispensada no contexto, acreditamos ter contribuído com a identidade

dos estudos femininos no Brasil, ao abrir um debate sobre a obra de Audrey Thomas e ao circular a cumplicidade entre o travestismo feminino e a agenda ideológica dos estudos femininos da atualidade. Apesar do deslocamento entre sistemas literários – Brasil Canadá – no que tange ao sujeito feminino os anseios são comuns, vivemos no compasso de iguais relógios internos governados por uma cronologia culturalmente abstrata. Bem assim, ao promovermos esse debate crítico entre as esferas, estamos cruzando leituras, nos aliando para informar ao tempo nossa experiência de seres femininos com potenciais humanos e não de gênero; ao contrário de deixarmos o tempo nos informar.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos ficcionais

ALLENDE, Isabel. *Hija de la Fortuna*. New York: Harper Libros, 1999.

BOLAÑOS, Aimée. *El Libro de Maat*. Rio Grande: Editora da Furg, 2002.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quixote de la Mancha*. Trad. de Vizconde Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

ERAUSO, Catalina. *História de la monja alférez escrita por ella misma*. Madrid: Hiperión, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RUFINO, Joel. *O soldado que não era*. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

SHAKESPEARE, William. *Comédias*. Brasília: Melhoramentos, 1897.

SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice*. Washington: Washington Square Press, 1992.

THOMAS, Audrey. *Isobel Gunn*. Ontario: Penguin Books, 1999.

_____. *Real Mothers*. Vancouver: Talonbooks, 1981.

_____. *Ten Green Bottles*. 1967; rpt. Ottawa: Oberon, 1977.

_____. *Mrs. Blood*. Vancouver: Talonbooks, 1975.

_____. *Munchmeyer and Prospero on the Island*. New York: Bobbs-Merril, 1971.

_____. *Songs My Mother Taught Me*. Vancouver: Talonbooks, 1973.

_____. *Blown Figures*. Vancouver: Talonbooks, 1974.

_____. *Ladies and Escorts*. Ottawa: Oberon, 1977.

_____. *Latakia*. Vancouver: Talonbooks, 1979.

_____. *Real Mothers*. Vancouver: Talonbooks, 1981.

_____. *Two in the Bush and Other Stories*. New Canadian Library, No. 163. Toronto: McClelland and Stewart, 1981.

_____. *Intertidal Life*. Toronto: Stoddart, 1984.

_____. *Goodbye Harold, Good Luck*. Toronto: Viking, 1986.

_____. *The Wild Blue Yonder*. Toronto: Penguin, 1990.

_____. *Graven Images*. Toronto: Penguin, 1993.

_____. *Coming Down From Wa*. Toronto: Viking, 1995.

_____. *The Path of Totality*. Toronto: Penguin, 2001.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. London: Penguin, 1993.

Textos teórico-críticos

ANNETE, Frederico. *The other case: gender and narration in Charlotte Bronte's The Professor*. *Papers on Language & Literature, Southern Illinois University*, 1994. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/library/doc3.asp?DOCCID=1G1:15897100&num=5&ctrlInf o =Round5%3AProd%3ASR%3AResult&ao=>>> Acesso em: 2 jul. 2004.

BEDASEE, Raimunda. *A violência do universo feminino na visão de Marie-Claire Blais*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2003.

BIRKENMAIER, Anke. *Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy*. Disponível em: <<http://members.fortunecity.es/robertexto/archivo11/travestismo.htm>> Acesso em: 12 set. 2003.

BOLAÑOS, Aimée G. *Pensar la narrativa*. Rio grande: Editora da Furg, 2002.

BORDO, Susan. A feminista como o Outro. In: REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS. Florianópolis, v.8, n.1, 2000, p. 10-29.

BUTLER, Judith. *Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-moderno*. Trad. [s. n.] Cadernos Pagu, n.11, 1998. p. 11-42.

_____. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity*. New York & London: Routledge, 1999.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BRYDON, Diana. Calças do Império: A Ilusão do Transvestismo. Trad. de Alice Rache Fonseca. In: HANCIAU, Núbia; CAMPELLO, Eliane e SANTOS, Eloína. *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Editora da Furg, 2001.

CAMPELO, Cleide. *Um estudo semiótico do corpo e seus códigos*. São Paulo: Annablume, 1996.

CAMPELLO, Eliane. *O Künstlerroman de autoria feminina, a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.

CAMPOS, Maria Consuelo. Gender e Literatura. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Pallotti, 1997. p. 127-135.

_____. *De Frankenstein ao transgênero: modernidades, trânsitos e gêneros*. Rio de Janeiro: Editora Agora da Ilha, 2001.

CAMPUZANO, Luisa (org.). *Mujeres latinoamericanas Del siglo XX. História y cultura*. Cuba: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1998.

CASER, Maria Mirtis. Las mujeres en la narrativa hispanoamericana: Isabel Allende y Laura Esquivel. In: TROUCHE, André Luiz e REIS, Livia de Freitas (orgs.). *Hispanismo 2000*, vol. 1. Brasília: Associação Brasileira de Hispanistas, 2001. p. 897.

CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín*. México: Letras Mexicanas, 1997.

CITELI, Maria Teresa. Fazendo diferenças: teorias sobre gênero, corpo e comportamento. In: REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS. Florianópolis: UFSC, v.9, n. 1, 2001. p. 131-145.

COELHO, Nelly. A literatura feminina no Brasil das origens medievais ao século XX. In: DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Kátia da Costa (orgs.). *Gênero e representação: teoria história e crítica*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002.

COSTA, Claudia de Lima. Situando o sujeito do feminismo: o lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar. REVISTA TRAVESSIA. Florianópolis: UFSC, ago. 1994/jul. 1995, 1997. p. 123-160.

CUNHA, Helena Parente. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico, aspectos da literatura de autoria feminina na ficção e na poesia dos anos 70 e 80 no Brasil. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 151-171.

DASZUC, Silvana. Entre ella y yo, la escritura. In: CAMPUZANO, Luisa (org.). *Mujeres latinoamericanas del siglo XX, Historia y cultura*, tomo I. Iztapalapa & Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998. p. 309-318.

DIAZ-DIOCARETZ, M. Arqueología de la imaginación. Erotismo, transgresión y pornografía. In: ZAVALA (ed.) *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular siglos XI al XX*. Madri: Tuero, 1992.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.) *Mulher e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Pallti, 1997. p. 53-60.

DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Kátia da Costa (orgs.). *Gênero e representação: teoria história e crítica*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FLAX, Jane. Pós-Modernismo e relações de gênero na teoria feminista. Trad. de Carlos Moreno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Feminismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 217-250.

FLORES, Mercedes. *¿Qué hace un sujeto como tú en un texto como éste? Las memorias de la Monja-alférez Catalina de Erauso*. Disponível em: <<http://www.us.es/bibemp/ulises/ulises2/arriaga.htm>> Acesso em: 18 out. 2003.

FONTENELE, Laéria. *A máscara e o Véu, o discurso feminino e a escritura de Adélia Prado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Modos de Homem & Modas de Mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

FUNCK, Susana Bórneo. Da questão da mulher à questão de gênero. In: _____ (org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 17-22.

GALÁN, Ana. “Las vestiduras peligrosas” de Silvina Ocampo, El descubrimiento de una identidad. In: CAMPUZANO, Luisa (org.). *Mujeres latinoamericanas del siglo XX, Historia y cultura*, tomo I. Iztapalapa & Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998. p. 213-219.

GILBERT, Sandra M. Introducing Orlando: Virginia Woolf's Vita Nuova. In: WOOLF, Virginia. *Orlando*. London: Penguin Books, 1993. p. 11-44.

GODARD, Bárbara. *Audrey Thomas and Her Works*. Toronto: ECW Press, 1989.

GOTLIB, Nádia. *A literatura feita por mulheres no Brasil*. Disponível em: <<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/index1.htm>> Acesso em: 11 ago. 2003.

GRAGOATÁ, REVISTA DO INSTITUTO DE LETRAS. *Figurações do gênero e da identidade*. Niterói, EDUFF, 1997.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. de Tomaz Silva e Guaracira Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HANCIAU, N; CAMPELO, E.; SANTOS, E. *A voz da crítica canadense no feminino* (orgs.). Rio Grande: Editora da Furg, 2001.

HELENA, Lucia. *Nem Musa nem Medusa, Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. p. 54-92.

_____. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. *Nuevo texto crítico*, vol. VII, n^{os} 14-15, jul. 1994 a jun, 1995. p. 259-269.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado. In: _____. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KAISER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. São Paulo: Armênio Amado, 1976.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o Sexo, Corpo e gênero dos gregos a Freud*. Trad. de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. Trad. de Suzana Bornéo Funck. In: BOLETIM DO GT: A MULHER NA LITERATURA, n. 4. Florianópolis: UFSC, 1992.

LEÓN, Vicki. *Mulheres audaciosas da Antigüidade*. Trad. de Miriam Groeger. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

_____. *Mulheres audaciosas da Idade Média*. Trad. de Maria Magalhães. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. A dimensão histórica do feminismo atual. In: RAMALHO, Christina. *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 40-51.

Loading the Gunn. Disponível em: <http://www.canoe.ca/JamBooksReviewsI/isobellgnn_thomas.html> Acesso em: 25 de abr. 2004.

MARINO, Paula. *Antecedentes del travestismo femenino y masculino en el cine*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/paulamarino.htm>> Acesso em: 15 ago. 2003.

MARTINEZ, Adelaide. *Feminismo y Literatura en Latino América*. Disponível em: <<http://ekeko.rcp.net.pe/Cemhal/articulos.htm>> Acesso em: 12 mar. 2003.

MUZART, Zaidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.) *Mulher e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Pallti, 1997. p 79-89.

NAVARRO, Márcia (org.). *Rompendo o silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

_____, Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: _____ (org.). *Rompendo o silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS. Florianópolis: UFSC, v. 8, n. 2, 2000. p. 9-41.

Orkneyjar, the heritage of the Orney Islands. Disponível em: <<http://www.orkneyjar.com/history/historicalfigures/isobelgunn.htm>> Acesso em: 15 abr. 2004.

PALMERO, Natália. *Mujer y literatura en el teatro de Shakespeare: los origenes del largo camino recorrido*. Disponível em: <http://www.baquiana.com/NumeroXIII_XIV/EnsayoI.htm> Acesso em: 15 mai. 2003.

PASTERMAC, Norma. El caso Margo Glantz. In: CAMPUZANO, Luisa (org.). *Mujeres latinoamericanas del siglo XX, Historia y cultura*, tomo I. Iztapalapa & Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998. p. 213-219.

PRATT, Annis V. *The New Feminist Criticism, Beyond Intellectual Sexism: A New Woman, A New Reality*. Ed. Joan I. Roberts. New York: David Mackay, 1976, p. 175-195.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.

_____, *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

REVISTA ILHA DO DESTERRO. *Gender Studies and Feminist Perspectives*, n. 42, jan/jun 2002. Florianópolis: UFSC, 2002.

REVISTA TRAVESSIA. Florianópolis, UFSC, n. 29/30, ago. 1994/ jul. 1995, 1997. p. 123-160,

RIBEIRO, José. *Magia do Candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas, 1994.

RICHARDS, Linda. *January Magazine, setembro, 2000*. Disponível em: <<http://www.januarymagazine.com/profiles/athomas.html>> Acesso em: 15 mar. 2004.

RICOUER, Paul. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

ROSENTHAL, Caroline. *Narrative Deconstructions of Gender in Works by Audrey Thomas, Daphne Marlatt, and Louise Erdrich*. New York: Carden House, 2003.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. 1997. Disponível em: <http://www.literatura.org/Saer/jsTexto6.html> Acesso em: 15 jun. 2004.

SCHARDONG, Rosangela. O Travestismo Feminino em Dom Quixote: Considerações sobre Conceitos que Confluem na Representação da Mulher Varonil. In: TROUCHE, André Luiz e REIS, Lívia de Freitas (orgs.). *Hispanismo 2000*, vol. 1. Brasília: Associação Brasileira de Hispanistas, 2001. p. 541.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer saber. In: RAMALHO, Christina. *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

_____. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bórneo (org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis, SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 23-32.

_____. Mulher e Literatura. In: SCHÜLER, Donald et al. *Mulher em prosa e verso*. Porto Alegre: Movimento, 1988. p. 117-145.

_____. Mulheres reescrevendo a nação. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, vol 8,n 1, 2000. p. 84-97.

_____. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia (org.). *Rompendo o silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Barque de (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

STEVENS, Bonnie. *A guide to literary criticism and research*. Fort Worth: Holt, Rinehart & Winston, 1987. p. 75-82.

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, Mulheres. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritas e Escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

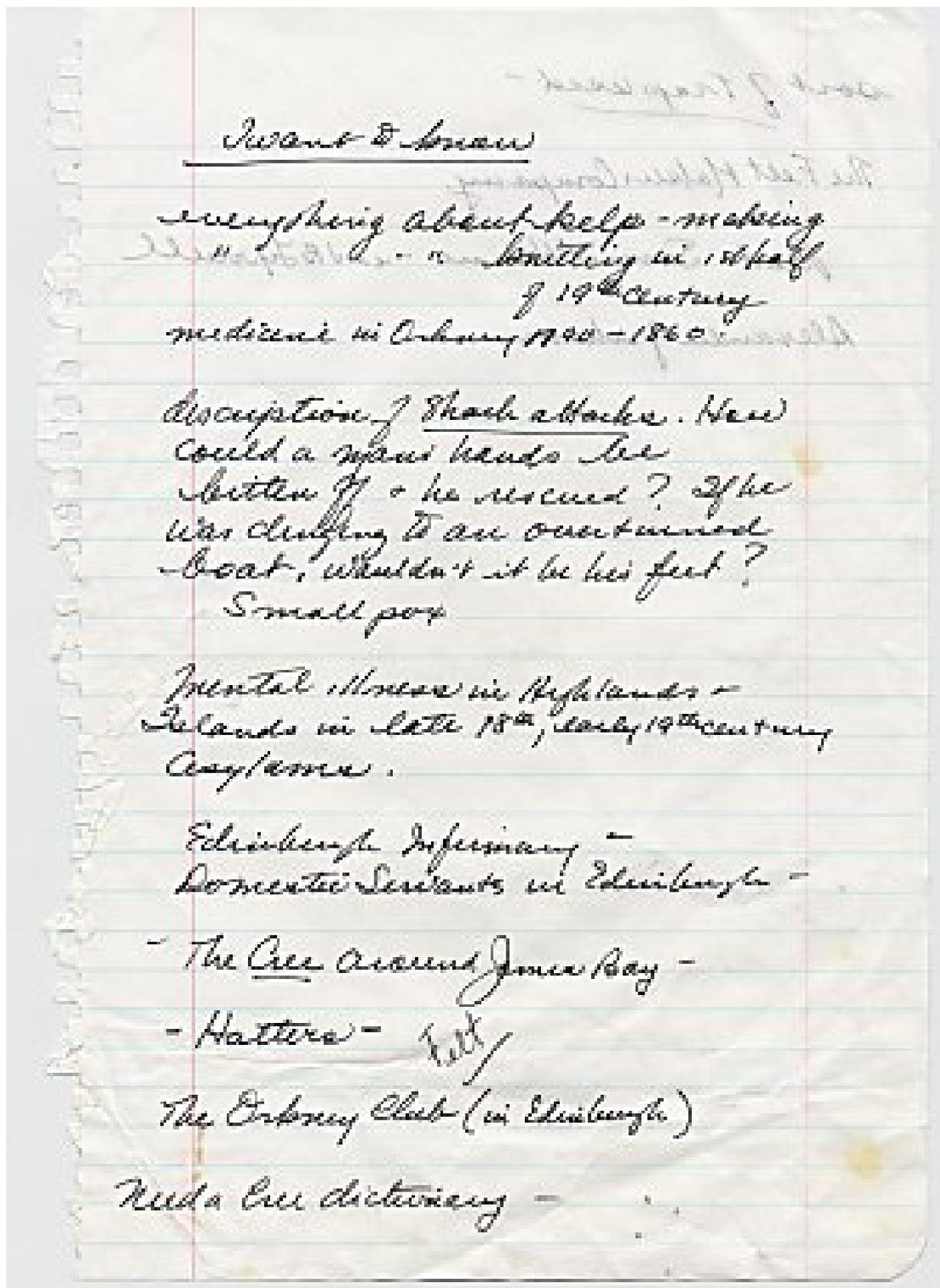
Travestismo: Compreensões psicossociais. Disponível em: <http://www.oswrod.psc.br/saib_travest.php> Acesso em: 10 jan. 2004.

Una Fiesta a Santa Bárbara Bendita. Disponível em: <http://www.lajiribilla.cu/2002/n55mayo/fuenteviva.html>> e <http://www.jovenclub.cu/cf_g/jc/palmira/cultura/sb.htm>. Acesso em: 14 jul. 2004.

VENEGAS, Haidee. *Arte puertorriqueño de cara al milenio: identidad, alteridad y travestismo*. Disponible em: <<http://www.eap.edu.pr/solotexto/venegas.htm>> Acesso em: 17 set. 2003.

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira, sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ANEXO A – Anotações de Audrey Thomas em pesquisa sobre Isobel Gunn.



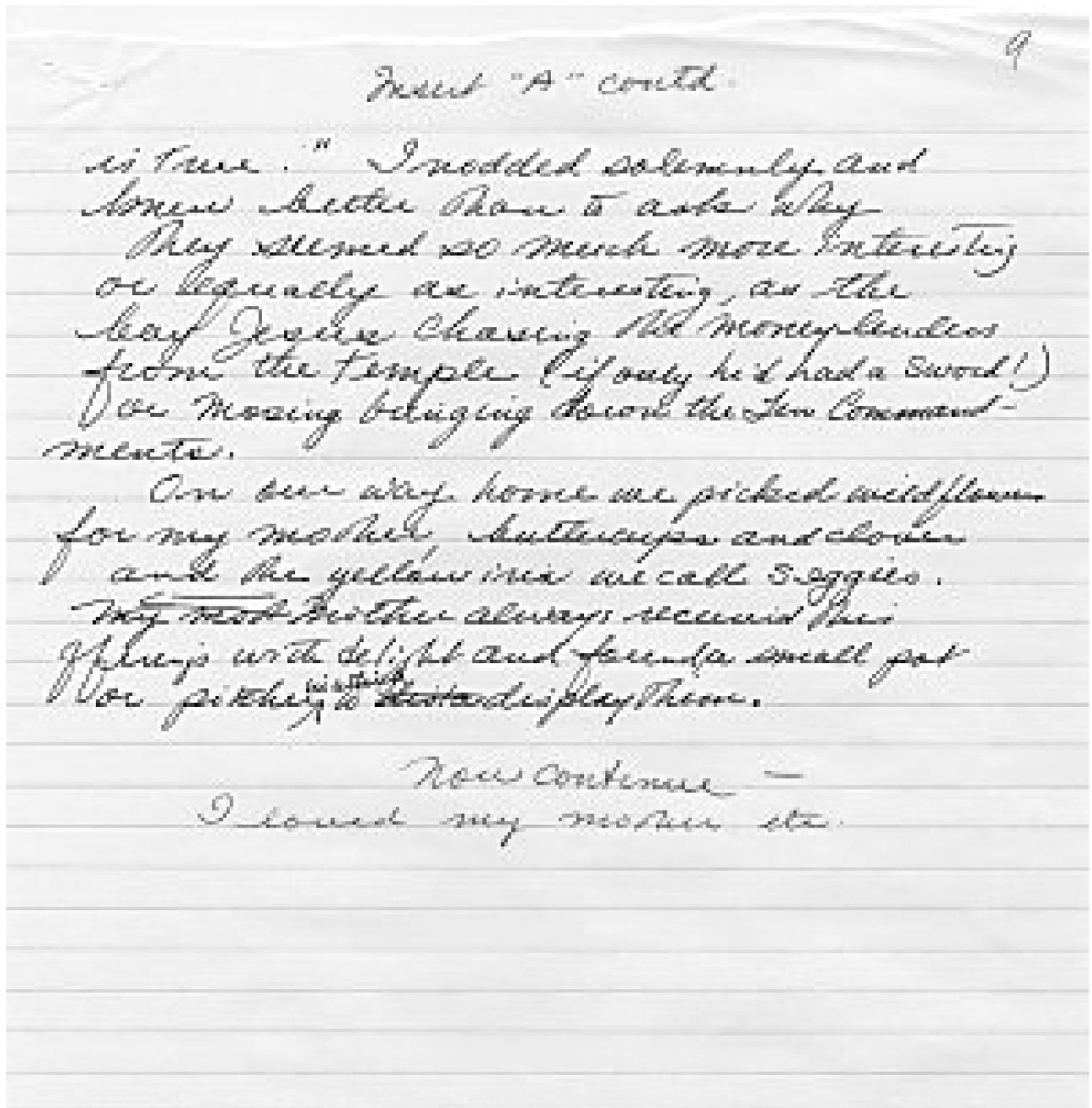
ANEXO B – Rascunho manuscrito do romance *Isobel Gunn* de Audrey Thomas.

Insert 'A'

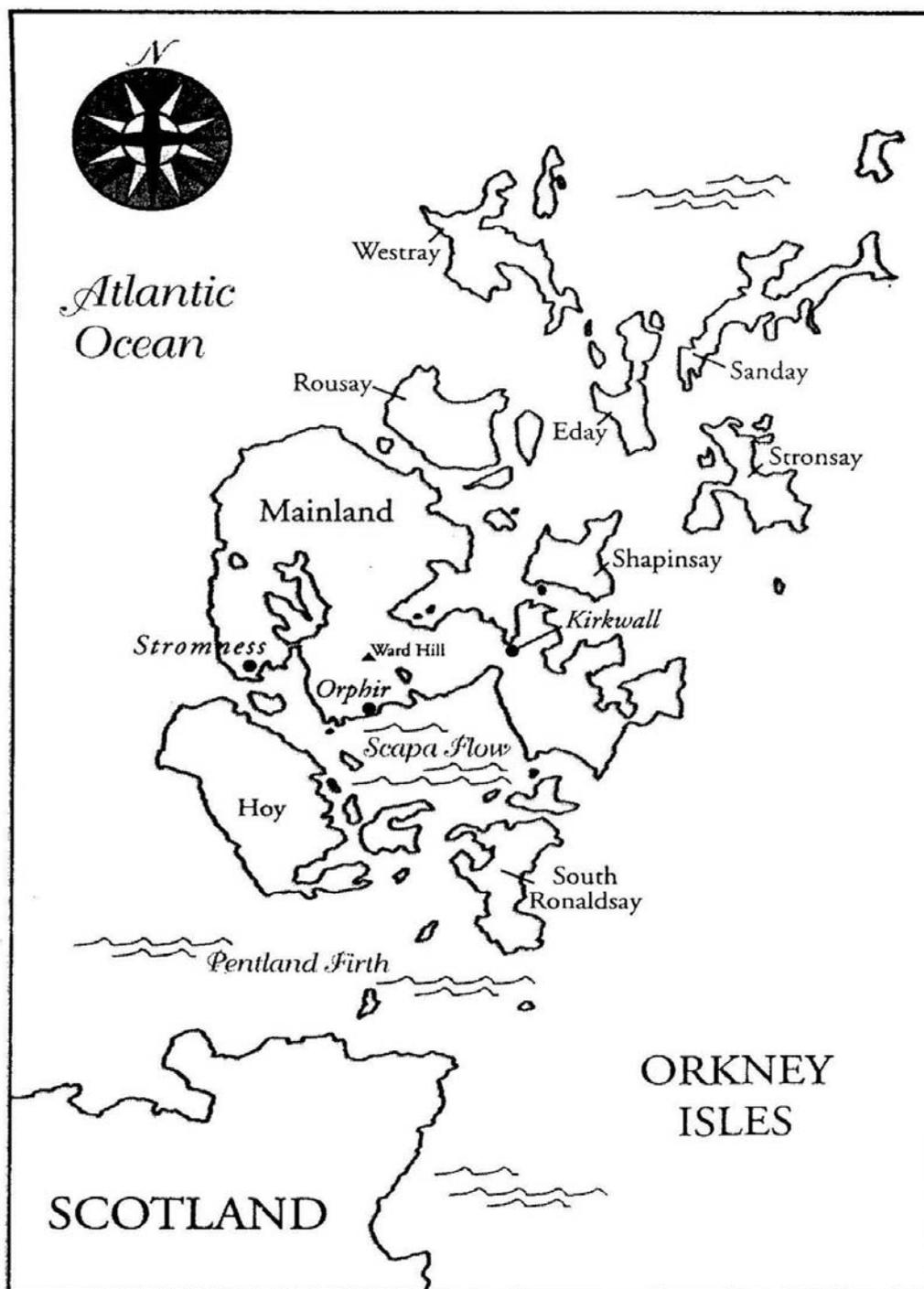
We often climbed Ward Hill, the highest point in Orphir, and as he waited for me to catch my breath (he was never breathless), and stood staring out towards the Bay of Howton and the great in/and sea called Scapa Flow, he would begin his tales of the intrepid men who came to these islands a thousand years ago in their great dragon-prowed ships, how he and Iwen descended from these men. They were pagans to be sure, at least until Earl Magnus, who was killed through treachery but later honoured by the great rose-coloured cathedral in Kirkwall that bears his name.

He told me of Odin and Thor, of Brazi, of Baldr and Tyr, the god of war, one-handed because he had helped to chain up the wolf Fenrir, who, if he got loose, would bring about the end of the world.

I never tried these stories and he never tried telling them, although he was careful to add, each time, in a firm tone "these are only fables, you know. none of this

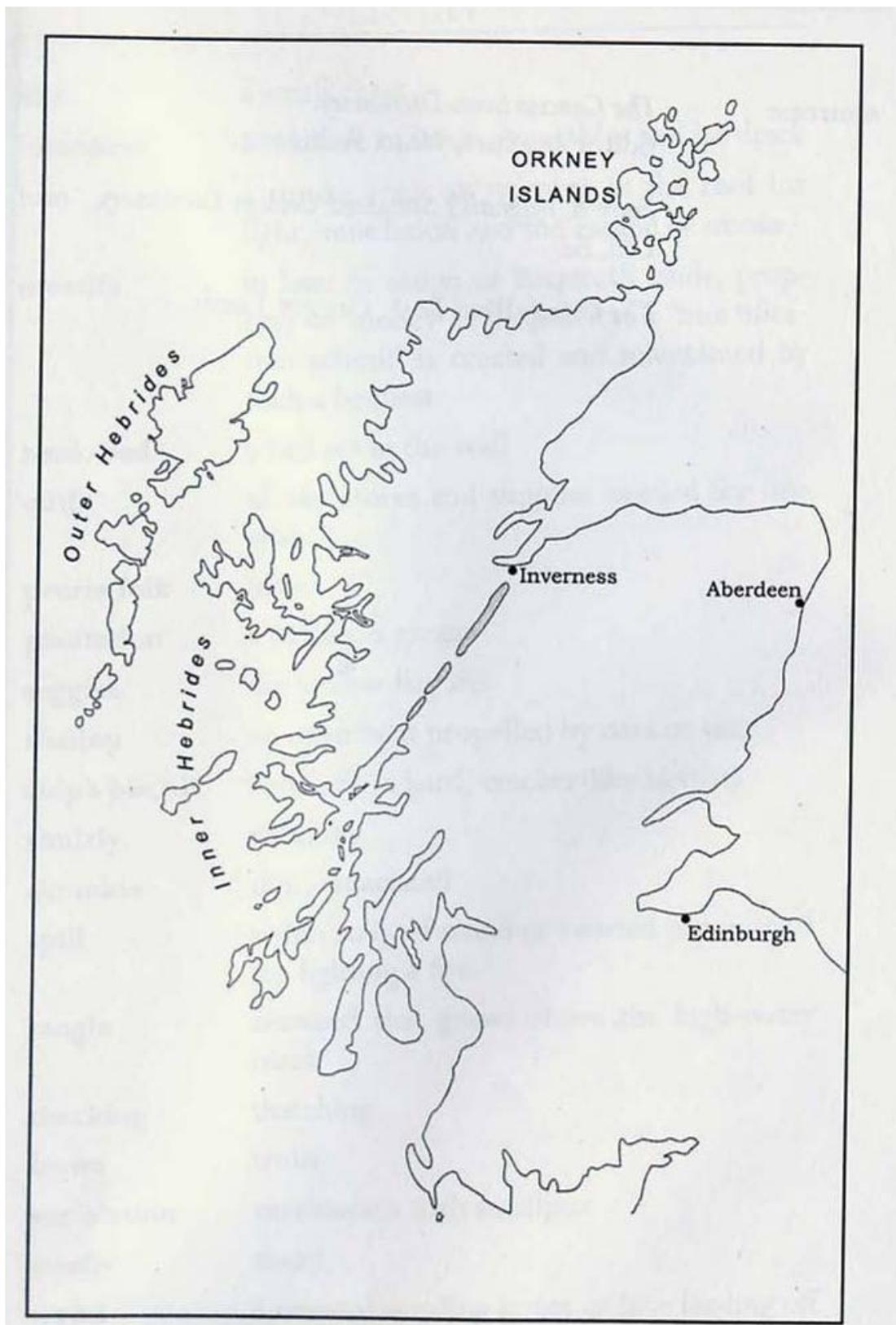
ANEXO C – Rascunho manuscrito do romance *Isobel Gunn* de Audrey Thomas.

ANEXO D – Mapa das Ilhas Orkney, Escócia.



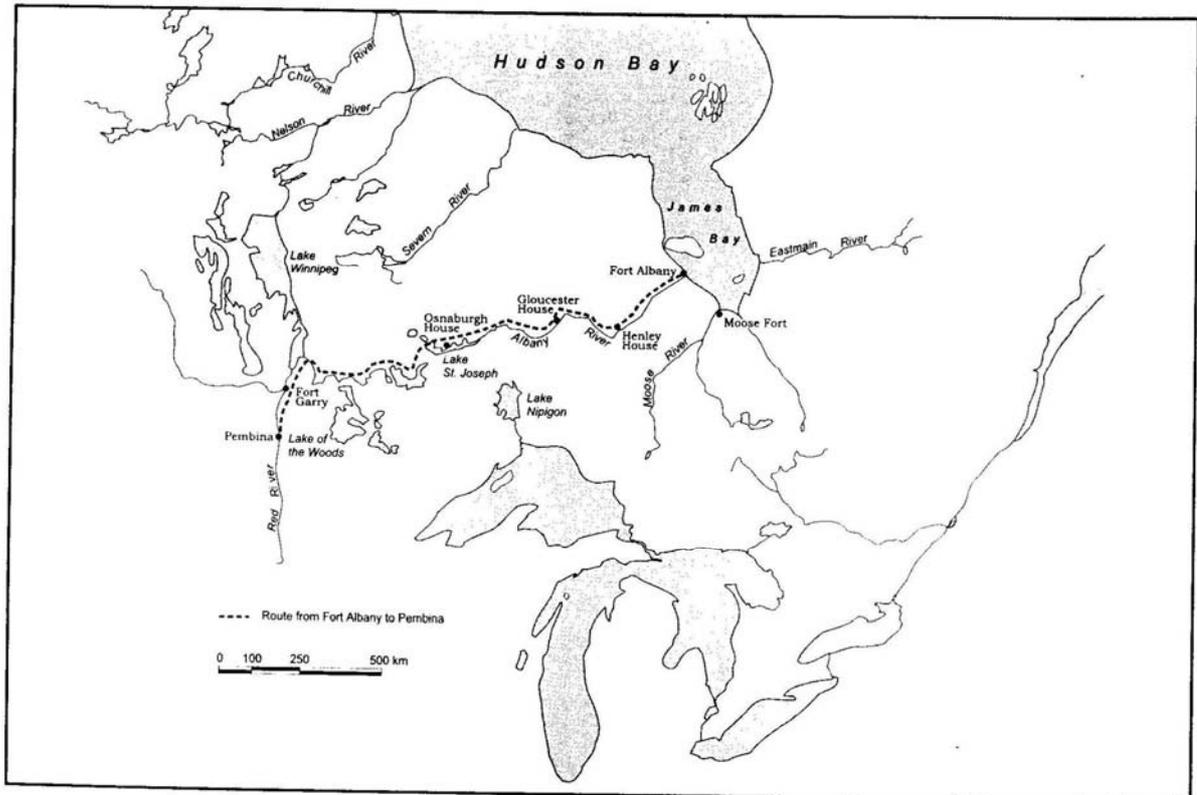
In: THOMAS, Audrey. *Isobel Gunn*. Ontario: Penguin Books, 1999.

ANEXO E – Mapa da Escócia.



In: THOMAS, Audrey. *Isobel Gunn*. Ontario: Penguin Books, 1999.

ANEXO F – Mapa da Baía de Hudson, Canadá.



In: THOMAS, Audrey. *Isobel Gunn*. Ontario: Penguin Books, 1999.