



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

QUESTÕES DE *GENDER/GENRE* EM MICHÈLE ROBERTS

POLLIANA CRISTINA DE OLIVEIRA

BRASÍLIA

2010



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

QUESTÕES DE *GENDER/GENRE* EM MICHÈLE ROBERTS

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Polliana Cristina de Oliveira

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cristina Maria Teixeira Stevens

BRASÍLIA

2010

TERMO DE APROVAÇÃO

POLLIANA CRISTINA DE OLIVEIRA

QUESTÕES DE *GENDER/GENRE* EM MICHÈLE ROBERTS

Esta dissertação de mestrado foi julgada e aprovada para obtenção do grau de Mestre em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

Brasília, 16 de novembro de 2010.

Prof^a. Dr^a. Cristina Maria Teixeira Stevens (TEL/IL/UnB)

(Presidente)

Prof^a. Dr^a. Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL/IL/UnB)

(Membro efetivo)

Prof^a. Dr^a. Ana Lièsi Thurler

(Membro efetivo)

Prof. Dr. André Luiz Gomes (TEL/IL/UnB)

(Suplente)

“Eu já tive o suficiente em ‘ser mulher’, confinada em um corpo ‘faltante’, definida por homens.”

Senhora Noé.

Dedico este trabalho à minha mãe, que, com palavras doces, sempre me incentivou a continuar. Dedico a esta mulher e amiga que enxugou minhas lágrimas por diversas e esteve por perto em todos os momentos que precisei.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Professora Doutora Cristina Maria Teixeira Stevens por todo o apoio e dedicação, aos professores com os quais tive contato durante o curso de Mestrado e também na graduação de Letras, por me apresentarem novos olhares e idéias.

Ao Grupo Vozes Femininas, pelo contínuo enriquecimento.

Aos meus grandes amigos Aline Rose Inácio Pinho, Marcos Felipe Gonçalves Maia e Ricardo Soares, por todas as mágoas e inquietações ouvidas.

À minha irmã caçula e melhor amiga, Priscila Cristina Cavalcante de Oliveira, pelos abraços e palavras de conforto após longos dias de pesquisa.

À Secretaria do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, em especial, à Jaqueline e à Dora, que sempre me atenderam com imensa presteza e eficiência.

A todos os que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - AS NARRATIVAS DE MICHÈLE ROBERTS	28
CAPÍTULO II - AS EXPERIÊNCIAS DE MATERNAR EM NOAH.....	50
CAPÍTULO III - A ESTRUTURA DE NOAH.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
BIBLIOGRAFIA.....	95
ANEXO 1	104

RESUMO

As experiências da maternidade têm suscitado complexos sentimentos desde os mitos existentes nas primeiras sociedades, que comparavam a capacidade reprodutiva das mulheres às forças da natureza. Durante os séculos, tal comparação foi distorcida pela sociedade patriarcal para satisfazer seus interesses, causando a opressão e o sofrimento da maioria das mulheres. Esse processo está presente também na literatura, que é capaz de refletir e perpetuar essas distorções ou desconstruí-las, contribuindo para novas visões dessa complexa experiência. Neste trabalho, a partir, principalmente, das contribuições teóricas dos feminismos, analiso a representação da maternidade na obra da escritora inglesa contemporânea Michéle Roberts, com ênfase em seu romance *The book of Mrs. Noah*; analiso também a natureza experimental deste romance, o qual apresenta muitas inovações em sua dimensão formal.

Palavras-chave: maternidade, feminismo, mulheres, literatura e interdisciplinaridade.

ABSTRACT

The experience of motherhood has produced complex feelings since the myths existing in the first societies, which used to compare women's reproductive capability to the forces of nature. Throughout the centuries, such comparison was distorted by patriarchal society in order to satisfy its interests, causing the oppression and the suffering of the majority of women. This process is also present in literature, which is able to reflect and perpetuate these distortions or deconstruct them, contributing to new views on this complex experience. In this work I analyze the representation of motherhood, especially from some feminist contributions, in the novels of the contemporary writer Michèle Roberts, especially *The Book of Mrs. Noah*; we also emphasize this novels' innovative form.

Keywords: motherhood, feminism, women, literature and interdisciplinarity.

INTRODUÇÃO

Michèle Roberts, escritora inglesa contemporânea, tem se destacado no cenário literário por seu estilo inovador e, principalmente, pela perspectiva feminista presente em suas obras. Autora de livros polêmicos¹, Roberts questiona o poder do sistema patriarcal sobre as mulheres, por meio do revisionismo de narrativas construídas sob a ótica do falocentrismo. A autora possui uma vasta produção literária iniciada nos anos setenta, que inclui poesia, ensaios, além de doze romances até o momento. A contribuição de Roberts à literatura contemporânea de autoria feminina e aos esforços dos feminismos no sentido de repensar a sociedade patriarcal é inegável; em toda sua obra percebemos uma intensa preocupação em problematizar as narrativas patriarcais que moldam o imaginário ocidental.

Roberts é *Fellow* da *Royal Society of Literature* e detentora do grau de *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*. Ensina Escrita Criativa na Universidade de *East Anglia*, acumulando o ensino com a atividade de crítica literária e a presidência do painel consultivo de literatura do *British Council*. Seu primeiro romance foi publicado em 1978 – *A Piece of the Night* – e outros o seguiram; *The Visitation* (1983), *The Wild Girl* (1984), *The Book of Mrs. Noah* (1987), *In the Red Kitchen* (1990), *Daughters of the House* (1992), *Flesh and Blood* (1994), *Impossible Saints* (1997), *Fair Exchange* (1999), *The Looking Glass* (2000), *The Mistressclass* (2002) e *Reader, I married him* (2005).

Apesar de sua intensa produção literária, os estudos acadêmicos baseados em suas obras ainda são escassos. Realizei uma pesquisa com intuito de identificar trabalhos teórico-

¹ Referimo-nos, especialmente, à obra *The Wild Girl* (1984), que causou enorme polêmica devido a seu conteúdo considerado subversivo, pois Roberts reescreve a vida de Jesus segundo a perspectiva de Maria Madalena e tomando por base os textos apócrifos gnósticos encontrados em Nag Hammadi (RODRIGUEZ, 2003).

críticos sobre Michèle Roberts produzidos até agora², conforme a lista disponibilizada na íntegra no apêndice desse estudo. Existem cinco livros publicados, cuja temática principal são as obras de Roberts e o mesmo número de dissertações/teses. Por outro lado, há o registro na internet de dezessete artigos publicados com o foco em obras da autora. De todos os romances de Michèle Roberts, apenas dois estão traduzidos em Língua Portuguesa, *As Filhas da casa* (*Daughters of the House*) e *As Amantes* (*The Mistressclass*), pelas editoras Bertrand e Círculo dos Leitores, respectivamente. Ambas as traduções foram realizadas no início do ano de 2009 por estas editoras portuguesas.

No Brasil, Michèle Roberts ainda é pouco explorada no âmbito de pesquisas acadêmicas³. No Rio de Janeiro, *Daughters of the House* integra a fonte primária de estudo para o Processo Seletivo do Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado Acadêmico em Literatura Inglesa do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) desde 2009. Em Brasília, o grupo Vozes Femininas, registrado no diretório do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq) e alocado no site <http://sites.google.com/site/vozesfemininasunb/> – ligado à Universidade de Brasília, que objetiva, primordialmente, o estudo da Literatura produzida por mulheres a partir da perspectiva analítica dos estudos feministas e de gênero, tem analisado as obras de Roberts. Como fruto desses estudos, o grupo de pesquisa já propiciou a defesa de duas dissertações de mestrado sobre o material literário da autora, quais sejam, *A Voz Materna: Mary Wollstonecraft e Michèle Roberts* (2008) de Janaína Fontes e *A Pedra e a Torre: Narrativas sobre os Cristianismos de Pedro e Madalena* (2008) de Wiliam Alves Biserra. Portanto, cabe ressaltar que, até o momento, o grupo de pesquisa Vozes Femininas, o qual estou vinculada, é o único no país, segundo a Plataforma *Lattes*, que desenvolve debates acadêmicos com relação ao conjunto de obras dessa autora.

² A pesquisa foi realizada em diversos sites no período de agosto de 2008 a agosto de 2009, com atualizações posteriores.

³ Fonte: Plataforma *Lattes* do CNPq.

É nesse contexto que pretendemos contribuir academicamente para os estudos em Michèle Roberts, tendo em mente a carência de produção científica relacionada às obras da autora, conforme demonstrado acima, uma vez que um conjunto literário tão rico e complexo ainda é pouco discutido. Além disso, busca-se aqui, também, propiciar a merecida visibilidade desses romances, dada sua importância quanto às temáticas abordadas e às diversas reflexões conduzidas, conforme será analisado adiante.

Roberts acredita que “as mulheres, que tiveram acesso à educação pública somente nos últimos cem anos, não participavam ativamente da tradição literária. As coisas mudaram significativamente nos últimos vinte anos. Uma série de batalhas foi travada. Elas podem escrever o que quiserem”⁴ (1998:118). A autora toma essa última frase como princípio norteador em sua produção literária, pois problematiza questões ligadas às narrativas bíblicas, às sexualidades, ao processo criativo das mulheres, às dificuldades de escrita ligadas, frequentemente, a valores e conceitos patriarcais, dentre outras reflexões. Sim, elas podem escrever sobre o que quiserem e assim o fazem de forma cada vez mais confiante.

Além das reflexões sobre autoria feminina, bem como as experiências do maternar e a submissão das mulheres ao longo da história, Michèle Roberts também se preocupa com a forma de sua escrita de ficção; segundo ela

escrever ficção é, de certo modo, elucidar todos os problemas literários de forma e tentar resolvê-los escrevendo um romance ou contos. Descobindo, assim, o que se pode fazer com a forma, brincando com ela e reinventando-a em cada lapso de tempo. Parece-me muito útil olhar para essa questão em termos de perspectiva narrativa (1998:6).

A forma do romance é uma questão relevante para Roberts, no entanto, não está definitivamente separada de outras questões que a obra pode explorar. Ela acrescenta que a forma do romance deve ser descoberta, inventada de acordo com as demandas do assunto

⁴ Neste trabalho, a tradução dos textos publicados em Língua Inglesa é de minha autoria.

trabalhado (1998:197). Provavelmente, essa preocupação em unir forma à temática faz com que as obras de Roberts sejam cada vez mais experimentais. Desde a publicação de sua primeira obra, Roberts experimenta temas e formas, como ela mesma confessa em seu artigo teórico-ficcional *Mud Language*:

As crianças querem comer o mundo. É uma forma de conhecê-lo. Tocar o mundo. Elas querem lama; a coisa real. Quando eu era criança, eu fazia bolos de lama, descobrindo novos formatos, sentindo o mundo com as minhas mãos, eu assistia meu pai plantando seus vegetais; revirando a terra com sua enxada. ‘Não cave muito profundo’, ele falava comigo anos depois de descobrir que eu já falava: um golpe certo. Cada golpe em seu tempo, da esquerda para a direita, fila após fila, como escrever. As minhocas eram vírgulas contorcidas que eu esticava para o papai. Às vezes, eu as cortava pela metade com a enxada do papai para ver as metades se contorcendo. Eu sabia que isso era cruel, mas eu gosto de saber do que as coisas são feitas e como elas funcionam (2008).

Em *Mud Language*, Roberts compara o ato de escrever ficção a certas passagens de sua infância, principalmente, quando ajudava seu pai a cuidar do jardim e horta de sua mãe. Percebemos que encontrar a forma da narrativa é aprofundar-se no escrever ficção, é entender como cada palavra funciona. A forma do romance é o palpável, igual a seus bolos de lama. Roberts cava e molda até descobrir a forma que mais se adequa a suas narrativas. Todos seus romances possuem algum traço experimental, todavia, a própria autora diz que uma de suas narrativas atingiu o amadurecimento: trata-se de *The Book of Mrs. Noah*⁵ (RODRIGUEZ, 2007).

Este estudo priorizará a análise de *Noah* por ser o romance mais experimental de Roberts, além de revisitar, em sua temática, a grande narrativa do dilúvio, que consta no Antigo Testamento. Em *Noah*, a escritora trabalha com uma miríade de narrativas, o que torna extremamente difícil qualquer tentativa de resumir o romance. As divisões desse romance que serão realizadas neste estudo são artificiais, delimitadas apenas com o objetivo de enfatizar

⁵ Em português, *O Livro da Senhora Noé*. Doravante, será referido neste trabalho como *Noah*.

aspectos distintos da obra em capítulos separados, tendo em vista que, neste romance, as fronteiras entre o real e o imaginário – como também as estruturas de tempo e espaço – estão propositalmente pouco nítidas. *Noah* é construído em uma intrincada tessitura narrativa, na qual diversas vozes de Sibilas se articulam com inúmeras outras vozes de mulheres silenciadas a partir da metanarrativa fundadora do mundo judaico-cristão – a Bíblia, produzindo no romance um efeito pluridimensional bastante complexo. Trata-se ainda de uma obra preciosa que constitui terreno fértil para os estudos sobre a pós-modernidade, os feminismos, além de aspectos relacionados ao dialogismo, à intertextualidade e à representação. Dessa forma, a obra central deste estudo será *Noah*, a fim de desenvolvermos uma análise de alguns aspectos estruturais da narrativa, bem como das implicações dessas características no que diz respeito à experiência do maternar que o romance explora.

Para atingirmos os objetivos deste trabalho, a dissertação será dividida em três capítulos, a fim de apresentar a obra da autora e realizar a análise de *Noah* sob o ponto de vista feminista, com o intuito de analisarmos a representação da maternidade e a estrutura das narrativas contidas nessa obra.

No primeiro capítulo, desenvolveremos uma breve análise dos romances escritos por Michèle Roberts, com o objetivo de contribuir para dar maior visibilidade à obra da autora. Ademais, objetivamos também demonstrar que as temáticas trabalhadas em *Noah* não são singulares; elas são trabalhadas em diversos níveis em outros romances de Roberts. Em todos seus romances, encontramos reflexões sob a ótica dos feminismos e dos estudos de gênero, questionamentos sobre as verdades absolutas construídas pelo patriarcado, dentre outras problemáticas que serão expostas neste capítulo.

Nesta visão panorâmica dos romances de Michèle Roberts, podemos notar que a autora repensa a identidade multifacetada das mulheres em *A piece of the night* e em *The Visitation*; problematiza a narrativa sacralizada de Maria de Magdala em *The Wild Girl*; em

Impossible Saints, a escritora reinventa a vida de algumas santas, humanizando-as; em *Fair Exchange*, temos um romance metaficcional historiográfico que constrói sua trama com base nos escritores ingleses William Wordsworth e Mary Wollstonecraft; em *The Looking Glass*, a metaficção historiográfica ainda está presente na representação de Auguste Flaubert; em *Daughters of the House*, inspirado na vida de Santa Tereza do Coração do menino Jesus, há o desvelamento da relação conflituosa entre mães e filhas; em *Flesh and Blood*, temos um matricídio cometido por Freddy, o qual narra suas fantasias e percepções deslocadas; em *The Red Kitchen* também há a metaficção historiográfica ao repensar a história da *médium* vitoriana Florence Cook; já em *Reader, I Married Him* é narrada a curiosa história da viúva Aurora. Por último, em *The book of the Mrs Noah*, obra central nesta proposta de estudo, há uma intrigante, complexa e desafiadora subversão de formas e temáticas tradicionais; a intersecção de temas mitológicos e cristãos em criativos exercícios intertextuais nos convida a uma leitura polifônica, dada a complexidade da trama.

No capítulo seguinte, analisaremos a experiência do materno em *Noah*, pois ainda é uma temática pouco explorada ou até mesmo pouco amadurecida nos estudos literários. Nesse sentido, observa a pesquisadora feminista Cristina Stevens:

Até, aproximadamente, os anos 70, a maternidade como temática central não havia despertado significativo interesse para a pesquisa acadêmica; poucos estudiosos haviam analisado os aspectos opressores das representações patriarcais do maternal, ou a aceitação passiva da mãe desses ideais míticos, impossíveis de serem atingidos ao nível das formações sociais (STEVENS, 2007:40).

Pretendemos contribuir com novas reflexões sobre essa temática, a partir do estudo das maternidades construídas em *Noah*; focalizaremos a inovação, a criatividade e os mais diversos modos de problematizar este tema no romance. Ainda neste capítulo, proponho a análise de algumas narrativas contadas pelas Sibilas na arca das mulheres, com ênfase na análise dos elementos ligados à maternidade na produção literária feminina.

Com base nos estudos de gênero, sobretudo, sobre a temática da maternidade, no último capítulo, objetivamos analisar como as inúmeras narrativas de *Noah* foram construídas e as implicações da estrutura do romance. *Noah* será analisado neste capítulo tendo em mente as inúmeras estratégias narrativas experimentais que a autora utiliza, as diversas vozes que narram o romance, bem como a dimensão metaficcional da obra.

Conforme mencionamos, desenvolveremos nossas análises a partir, principalmente, das contribuições dos feminismos. Pensamos feminismos em sentido amplo, como gestos ou ações que lutam contra a opressão e a discriminação das mulheres, exigindo, pois, a ampliação ou reconhecimento de seus direitos, sem, necessariamente, estar ligado a um momento histórico particular. Agora, faremos uma breve apresentação das principais contribuições dos estudos feministas que nortearam nosso trabalho.

Considerado um texto fundante do feminismo ocidental, *A vindication of the rights of the woman* (1792), escrito por Mary Wollstonecraft, enfrenta audaciosamente as convicções de Jean-Jacques Rousseau no que diz respeito às mulheres, assim como as contribuições filosóficas que construíram bases naturais para a inferioridade da mulher. Wollstonecraft aponta ainda a “concepção errônea da perfeição feminina”, pela qual o matrimônio torna-se o único meio de ascensão social das mulheres ao preço de sua redução a “miseráveis objetos de prazer”. E indaga: “desta forma, como poderão ser boas educadoras?” (1792:34). Assim, ao afirmar que os pensadores da educação feminina contribuíram para que as mulheres se tornassem ‘débeis’ e ‘artificiais’, Mary Wollstonecraft antecipa em alguns séculos o conceito de *Tecnologias de Gênero* de Tereza de Lauretis (1994). As *Tecnologias de Gênero* são pensadas como os dispositivos sociais e institucionais dotados de poder, sobretudo no âmbito do simbólico, para controlar o espaço de significação social produzindo, promovendo e implantando, assim, as representações de gênero (LAURETIS, 1994). Essas tecnologias arquitetam uma realidade feita de representações e auto-representações por meio da

linguagem, da imagem, dos múltiplos discursos teóricos emergentes dos mais diversos campos disciplinares, de todo um aparato simbólico responsável por designar, criar e instituir o lugar, o status e o desempenho dos (as) indivíduos (as) no âmbito da sociedade.

Outra figura importante para os feminismos, especialmente para a crítica literária feminista, é Virgínia Woolf, que publicou, dentre tantas outras obras fundantes, *Um teto todo seu* (1928) – produto de duas palestras direcionadas a plateias femininas; esta obra teórico-poética busca entender as razões pelas quais não se tem uma tradição literária feminina relevante. É um livro teórico bastante inovador, pois é construído em forma de narrativa, com forte carga ficcional. A protagonista, Mary Benton, passeia por uma universidade masculina chamada Oxbrigde (junção das duas instituições Oxford e Cambridge) e faz comparações com o lugar em que estuda, uma universidade para mulheres – Fernham.

Woolf defende a tese de que “a mulher precisa de ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção” (1928:8). A ensaísta desloca-se para a discussão da dinâmica das relações sociais. A exigência de um quarto próprio e de uma renda anual emoldura a denúncia da pobreza das mulheres, de seu parco acesso à educação e ao mercado de trabalho. A mulher inglesa, aliás, as mulheres em geral estão limitadas a atuar apenas no doméstico e na procriação, alheia aos negócios e à esfera pública, elas não acumulavam bens, nem deixavam heranças. “Fazer fortuna e ter treze filhos... nenhum ser humano suportaria isso” (1928:31), pondera Woolf.

Ao enfatizar a relação estreita entre a liberdade individual e a renda, Woolf reflete sobre “o efeito que a pobreza exerce na mente”, arriscando afirmar que “não se pode pensar bem, amar bem, dormir bem, quando não se jantou bem” (1928:26). Obviamente, este ‘alimento’ tem fecundantes implicações simbólicas. A autora prossegue, ampliando os efeitos dessas circunstâncias na literatura:

Um gênio como o de Shakespeare não nasce entre pessoas trabalhadoras, sem instrução e humildes. Não nasceu na Inglaterra entre os saxões e os bretões. Não nasce hoje nas classes operárias. Como então poderia ter nascido entre mulheres, cujo trabalho começava quase antes de largarem as bonecas, que eram forçadas a ele por seus pais e presas a ele por todo o poder da lei e dos costumes? Não obstante, alguma espécie de talento deve ter existido entre as mulheres, como deve ter existido entre as classes operárias (1928: 64).

Além de refletir sobre a importância da independência financeira para que as mulheres pudessem desenvolver, com liberdade e criatividade, ficção, a escritora se questiona uma afirmação corrente proferida por um bispo de que jamais mulher alguma alcançaria o gênio de Shakespeare. E se apropria disso justamente para inverter o sentido misógino nela vigente: “Permitam-me imaginar, já que é tão difícil descobrir fatos, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente dotada, chamada, digamos, Judith” (1928:56). Woolf continua sua reflexão e descreve como seria a vida de Judith, quais seriam todos os percalços que uma mulher escritora enfrentaria naqueles tempos. Tudo isto para concluir que, se Judith tivesse existido e, como o irmão, tentado empregar seu talento para fazer teatro, terminaria seduzida e grávida. O desfecho, provavelmente, seria o suicídio.

A escrita de autoria feminina foi, quase sempre, associada à escrita intimista, pois as mulheres costumavam se expressar, principalmente, por meio de diários, cartas e confissões. Essa característica se explica pela posição que as mulheres ocupavam na sociedade, uma vez que seu universo se restringia, historicamente, à esfera privada, ao lar. Gradualmente, as mulheres foram ampliando essa condição limitada e a literatura torna-se, desse modo, um espaço para que as mulheres possam expor suas idéias, fantasias e reivindicações, exercitando seus talentos e potenciais literários nesse processo.

Analisando a produção literária de escritoras inglesas no século XIX, a teórica feminista americana Eliane Showalter identifica estágios nesse processo. Ela classifica como *feminine* a imitação dos modelos e valores tradicionais, ou seja, patriarcais. O segundo momento dessa tradição literária de autoria feminina é designado como *feminist*, fase na qual

os modelos tradicionais são questionados; é um momento caracterizado por um protesto contra os valores e padrões patriarcais vigentes na sociedade e por uma luta pelos direitos das minorias. Há ainda uma terceira fase chamada de *female*, caracterizada pela busca de uma identidade própria, de uma escrita e de uma representação mais autênticas das mulheres que seja livre dos paradigmas anteriores. Apesar da divisão em fases contribuir para uma reflexão sobre representações existentes e as transformações alcançadas, elas não foram estabelecidas como regra fixa.

A produção literária feminina é um local de conflitos, ambivalências e contradições, visto que o discurso de autoria feminina irá emergir em um campo tradicionalmente dominado pelo discurso masculino. Showalter afirma que a escrita das mulheres surge sob a orientação do discurso masculino, pois “ao estudarmos o estereótipo das mulheres, o sexismo dos críticos homens e o papel limitado das mulheres na história literária, estaremos aprendendo não o que as mulheres sentiram e vivenciaram, mas somente o que os homens pensavam que elas deveriam ser” (SHOWALTER, 1986:130).

A tarefa das mulheres era ainda mais árdua, pois elas teriam de construir suas subjetividades a partir das subjetividades femininas que sempre foram construídas pelo discurso falocêntrico. Para Sandra Gilbert e Susan Gubar, “a batalha das mulheres, entretanto, não é contra a leitura do mundo feita por seu precursor, mas contra a leitura que ele faz das mulheres. Diante disso, para se definir como autora, ela precisa redefinir, antes de tudo, os termos de sua socialização” (GILBERT & GUBAR, 1979:49). Seria necessário romper o discurso masculino com sua visão estereotipada das mulheres para, posteriormente, construir o que Showalter acredita ser ‘uma literatura toda sua’.

Gilbert e Gubar revisitam as teorias da história literária oferecida por Harold Bloom no que diz respeito ao processo pelo qual os escritores assimilam e, em seguida, consciente ou inconscientemente, afirmam ou negam as realizações de seus predecessores (GILBERT &

GUBAR, 1979:46). A ‘angústia da influência’ é "o medo de que ele [o escritor] não é seu próprio criador e que as obras de seus antecessores, assumem prioridade essencial nos seus próprios escritos" (1979:46). Gilbert e Gubar ressaltam que na teoria bloomiana um homem só pode se tornar um escritor se, de alguma forma, ‘matar’ seu pai poético, o que denota a compreensão patrilinear e até freudiana da história literária ocidental.

Segundo as autoras, a mulher que se apropria da pena para escrever está, inconscientemente, apropriando-se de um objeto tradicionalmente considerado masculino: para elas, é como se a escritora tentasse se apropriar do falo, já que, segundo o pensamento psicanalítico ortodoxo, ela não tem um órgão sexual que corresponda, simbolicamente, ao ato/poder de criar, de transcender. Isso geraria um embate psíquico inconsciente, que muitas vezes se torna consciente por meio da própria escrita das autoras, quando estas discutem o ato de escrever em suas obras. Esse embate, juntamente com a inferência dos estereótipos anjo/monstro impostos e incorporados pela mulher em razão da tradição literária patriarcal, seria o gérmen do que as autoras chamaram de angústia da autoria, a angústia da autoria feminina, o que denota, logo de início, que o tornar-se escritora seria uma experiência extremamente difícil.

A mulher que se apropria da pena para tornar-se autora tem que se deparar com a tradição autoral masculina que a precedeu. Fatalmente, essa tradição sempre pintou a mulher em cores suficientemente fortes no que tange à oposição anjo/monstro, enfatizando sempre a preferência pelo anjo e o repúdio pelo monstro e denunciando o anjo que esconde o monstro. Surge assim um dilema: a tradição autoral masculina apresenta um modelo de criação literária para as mulheres que não corresponde ao que as aspirantes a autoras vêem em si mesmas, o que gera uma tensão, o próprio cerne da angústia. Gilbert e Gubar chamarão isso de “psicologia da história literária”, ou seja, “as tensões e angústias, hostilidades e inadequações que os escritores/escritoras sentem quando confrontam não apenas as conquistas de suas

predecessoras, mas também a tradição do gênero, estilo e metáfora que herdaram destes ‘pais anteriores’” (1979:46).

Assim, em termos de tradição autoral masculina (milênar e injustificadamente e, como sabemos, bastante consolidada), a aspirante a autora talvez não encontre modelos, talvez não encontre uma tradição para se inspirar e, conseqüentemente, para romper e se auto-afirmar. Ora, o que é a angústia senão o medo da incerteza, o medo de ser uma voz única gritando na multidão silenciosa, o medo de revelar-se diferente do que o patriarcado espera de uma mulher? Se não é possível à aspirante a autora encontrar um modelo-guia na tradição literária masculina, que lhe resta então? Dizem Gilbert e Gubar que

[...] da mesma forma que o embate do artista masculino contra seu precursor assume a forma do que Bloom chama de desvios revisórios, voos, desleiturias; também a batalha da escritora pela auto-criação a envolve em um processo revisório. Com o intuito de se definir como autora de algo, a escritora deve redefinir os termos de sua socialização. Seu embate revisório, portanto, frequentemente se torna um embate pelo que Adrienne Rich chamou de ‘Revisão — o ato de olhar para trás, de olhar com novos olhos, de penetrar um velho texto a partir de um novo direcionamento crítico... um ato de sobrevivência’ (1979:49).

Portanto, o que resta à escritora, inicialmente, é procurar construir uma tradição que ainda não existe. Enfim, uma tradição autoral feminina que mostre que é possível tornar-se autora sem ser homem, que é possível insurgir-se contra a autoria/autoridade literária patriarcal.

Para nós, o texto de autoria feminina parece constituir-se em *palimpsesto*. Conceito tão caro à Teoria Literária, proposto por Gérard Genette, um dos principais nomes da Narratologia, em seu livro *Palimpsestes* (1982). Palimpsesto pressupõe marcas invisíveis deixadas na solidez de uma superfície que um dia foi escrita e, posteriormente, apagada e reescrita. As marcas deixadas tornaram-se impossíveis de apagar e um dia, quando menos se espera, elas emergem depois de se combinarem entre si numa lógica que combina arranjos

que parecem caóticos; tudo que antes parecia desaparecido; tudo que sempre esteve presente, mas de forma invisível, em um funcionamento similar ao inconsciente humano.

O conceito de palimpsesto associado ao texto feminino, nas palavras de Norma Telles, nos mostra que “o desenho de superfície esconde ou obscurece um nível de significado mais profundo, menos acessível ou menos aceitável socialmente” (1992:46) e que “a arte das mulheres contém um traço oculto e persistente de incontrolável loucura, fruto da ansiedade da autoria, da desobediência às regras e da dúvida quanto à possibilidade de se tornar criadora” (1992:56). Isso não significa que a superfície seja descartável, mas sim que esta pode ser lida como uma aceitação das leis patriarcais e, ao mesmo tempo, como um movimento de subversão a tais leis. Assim, o texto feminino seria uma espécie de inter-dito, ou seja, fica entre o dito e o não dito, portanto comporta um certo viés irônico: é um espaço de contradições e antíteses, de paradoxos e oximoros. Quando se traz à tona as marcas ocultas do palimpsesto e se começa a interpretá-las em relação à superfície que as esconde, descobre-se que o que estava oculto não se opõe ao que estava revelado: o oculto sempre esteve no revelado, o que os torna indissociáveis.

A feminista americana Nancy Miller (1986) trabalha com a catacrese do termo ‘aracnologia’, o qual está ligado à passagem mitológica de Aracne⁶; no entanto, aqui o termo é resignificado como a “busca de uma poética feminista (...) que busque na escrita uma subjetividade gendrada” (MILLER, 1986:273-274). Desse modo, Nancy propõe uma teoria

⁶ Em Teoria feminista e as Filosofias do Homem (1988:9-10), Andrea Nye inicia o livro com a história de Aracne: Atena era ciumenta da lendária perícia de Aracne (...) Certo dia, Atena, disfarçada de anciã, veio espionar Aracne. Com voz de velha, instou a que Aracne reconhecesse a superioridade de Atena. Aracne, impaciente com essa intromissão, desdenhosa replicou que a própria Atena poderia vir, se quisesse, e elas veriam quem era a melhor tecelã. Diante dessas palavras, Atena jogou fora o disfarce e aceitou o desafio de Aracne. Atena bordava os símbolos monumentais da soberania ateniense. Aracne escolheu outro tema. (...) Ela descrevia, quadro após quadro, os crimes dos deuses olímpicos contra as mulheres. Aracne não apenas mostrava os crimes de Zeus, mas também as vítimas chorosas dos lascivos Apolo e Poseidon. Sua tapeçaria descrevia sem piedade a brutalidade e trapaças dos homens e as súplicas lamentosas das mulheres, arrastadas para longe dos filhos, da família, da pátria. Atena olhou com ódio o trabalho de Aracne. Nem ela podia negar sua superioridade. Furiosa, arrancou a tapeçaria ofensiva, rasgou-a, reduzia a trapos, e pegando sua lançadeira bateu com ela repetidamente na cabeça de Aracne. Esta, atormentada, horrorizada, com a vida em perigo, pôs um laço em volta do pescoço em desespero. Logo, porém, que Aracne sentiu o laço apertando a garganta, Atena o afrouxou e a transformou numa aranha, pendurada num frágil fio por segurança (...) Renascida como a aranha, Aracne recomeçou sua tecelagem.

que ela denomina *hyphology*, que vê o texto como “a tessitura de uma nova forma de resistência” (1986:279). Além disso, ela recomenda a prática do *overreading* dos textos de autoria feminina, para que se enfatizem também os meios de produção que o texto estava envolto. A prática do *overreading* se comunica com a teoria ginocrítica de Elaine Showalter (1994), a qual ressalta o estudo da mulher como escritora, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres. Outras contribuições dos feminismos, como por exemplo, a questão da construção do “cânone ocidental”, são utilizadas em nosso trabalho; neste sentido, enfatizamos a fecundante contribuição da teórica feminista brasileira Rita Schmidt, sobretudo nos textos *Cânone contra cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro* (1996) e *Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber* (1999).

Ressalta-se que neste estudo outras contribuições que se articulam com a perspectiva feminista estarão presentes em minha análise como, por exemplo, as implicações da pós-modernidade na literatura de autoria feminina, bem como o gênero de metaficção historiográfica.

Claude-Gilbert Dubois comenta que “o real é o imaginário que se impõe como tal, que apaga todas as possibilidades de existência fora de seus limites” (1985:30). Junto a isso, a pós-modernidade caracteriza-se justamente pela descrença nos chamados ‘metarrelatos’, relacionados aos grandes paradigmas, à metafísica e à universalidade e legitimados pela produção acadêmica e filosófica tradicional. A verdade é apenas linguagem, que, como tal, pode ser reconstruída, pois não tem um fundamento universal. Nas palavras de Lyotard:

Considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos ‘metarrelatos’. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde, sobretudo, à crise da filosofia metafísica e à da instituição universitária que dela dependia (LYOTARD, 1993:3).

O pós-modernismo tenta reavaliar a relação passado/presente, defendendo a presença do presente no passado, mas questionando-se acerca da possibilidade de se conhecer esse passado para além dos seus vestígios textualizados. O pós-modernismo é, assim, caracterizado por um confronto que atinge mesmo a forma como alguns escritores encaram o mundo.

Nosso conhecimento do passado é textualizado e construído discursivamente; perde-se a ilusão da transparência da escrita histórica, isto é, não temos os acontecimentos em si, mas uma narrativa do que aconteceu; há uma transposição do acontecimento em si para um texto através da linguagem. Hayden White define linguagem como “o instrumento de mediação entre a consciência e o mundo. A linguagem é, por natureza, subjetiva, o que proporciona várias interpretações a um mesmo discurso”. Como White defende no mesmo artigo anteriormente citado, “a linguagem é politicamente contaminada” (1976:29), razão pela qual será impossível a mediação imparcial das experiências. O fato de se questionar a escrita histórica não significa que se negue o seu valor; entretanto, é importante estarmos conscientes de que a história não pode ser mais entendida como ciência neutra, que transmite verdades transparentes, monolíticas e definitivas. É desse modo que a metaficção historiográfica promove o confronto entre ficção e história.

Segundo o historiador Hayden White, “tem havido uma relutância em considerar as narrativas históricas como o que elas mais manifestamente são – ficções verbais, cujos conteúdos são tão inventados como achados e cujas formas têm mais em comum com a literatura do que com a ciência.” (WHITE, 1978: 42). Para White, a história difere da ciência no ponto em que não é capaz de dar origem às leis universais que tenta produzir. Ao mesmo tempo, seria diferente da literatura à medida que se interessa em retratar o “real” e não o “possível”, considerado o objeto da ficção. Entretanto, ele deixa bem claro que a suposta concretude dos textos históricos é produto da própria capacidade ficcional do historiador. Elisabeth Badinter também atenta para a inevitável parcialidade dos historiadores:

Há muito tempo foi reconhecida a impossibilidade de um observador, por mais circunspeto e cauteloso que seja, despojar-se de suas paixões para ver os outros com toda a objetividade. Georges Duby lembrou recentemente esta verdade essencial aos seus colegas historiadores. O desenvolvimento da história quantitativa e a utilização da informática, diz ele, permite ter materiais mais precisos, mas o historiador os utiliza a serviço de suas paixões e da ideologia que o domina. (BADINTER, 1985: 12)

Sob tal lógica, a história é discurso, uma forma cultural como qualquer outra. É um discurso fortemente imbuído do sistema simbólico do imaginário social, a qual, como observa a historiadora Tania Navarro Swain, em *Você disse imaginário?*, encontra-se em toda formação social. O controle do imaginário, assim, acaba sendo fonte de poder: “A posse do controle do imaginário é (...) uma peça essencial do dispositivo do poder” (SWAIN, 1993: 49) e, portanto, os paradigmas criados pelo imaginário são manipulados de forma a dominar e organizar a sociedade de acordo com os interesses dos que detêm o poder.

Nas palavras de Linda Hutcheon, “metaficção historiográfica trabalha para situar-se no discurso histórico, no entanto, sem abrir mão de sua autonomia de ficção” (1980:4). Os autores elaboram o seu discurso de forma a possibilitar que o leitor descubra como a história está construída, com o objetivo de mostrar como a própria forma da narrativa histórica é parcial, servindo, quase sempre, aos interesses do poder e da dominação. E essa característica, chamada por Hutcheon como a “narrativa narcisista”, pode ser tematizada por meio da perspectiva em abismo, a narrativa em *mise en abyme*. A perspectiva em abismo é “representação especular, espelhamento autorreflexivo interno, encaixe, molduras, desdobramento” (HUTCHEON, 1980:67) das narrativas. Hutcheon (1984) expõe, ainda, que a metaficção elucida não só o *status* ontológico da ficção, mas também a complexa natureza da escrita e acrescenta que a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a autorreflexão e o processo de espelhamento infinito são frequentes.

Patrícia Waugh (2003:6) acrescenta que os romances tendem a ser construídos sobre o princípio fundamental do paradoxo da ilusão. Ao mesmo tempo em que constroem um universo ficcional ilusório, há a desconstrução desse universo por incursões sobre o discurso ficcional que desenvolve reflexões sobre o processo de escrever. Na conclusão do Prefácio da obra *Narrativa Narcisista: O Paradoxo Metaficcional*⁷, Hutcheon esclarece que não devemos nos esquecer que a metaficção não é um fenômeno literário novo, nem esteticamente melhor do que outros. É um fenômeno que data de outras épocas; pode-se facilmente verificar a metaficção em *Hamlet* de Shakespeare – a peça dentro da peça, em *As mil e uma noites* – em que há a ocorrência de narrativas encaixadas, bem como nos *Contos da Cantuária* de Chaucer ou *Dom Quixote* de Cervantes, entre tantas outras obras de nossa tradição literária.

Ligada à metaficção historiográfica atua a paródia. Para Linda Hutcheon, a paródia, tal como a metaficção historiográfica, é simultaneamente um questionamento do passado, do poder, mas também uma maneira de se atentar para esse passado e não para sua destruição. No romance pós-moderno as divisões não são claras – a inclusão, a pluralidade são características que promovem a subversão e negação da tradição ficcional.

A paródia, enquanto instância que abre o texto a outros textos e intertextos, é importante, visto que a intertextualidade pós-moderna desafia a ideia de auto-suficiência de sua narrativa, um significado uno e centralizado, e se alia à pluralidade, à natureza palimpsesta. Esta intertextualidade é igualmente importante para a metaficção historiográfica na medida em que exige que o leitor reconheça os traços textualizados desse passado histórico e literário, assim como aquilo que lhe foi feito, isto é, aquilo que o escritor fez com o material de que dispunha através do uso da ironia, da paródia. Deste modo, o leitor confronta-se com a natureza textual do nosso conhecimento do passado, mas também toma consciência da inevitável limitação desse conhecimento.

⁷ Título em Língua Inglesa – *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*.

Tendo como base teórica os estudos de gênero e a metaficção historiográfica, além de outras contribuições teóricas, analisaremos experiências de maternar que são representadas em *Noah*. A maternidade foi escolhida como tema central de nosso estudo por ser um tema que ainda não é amplamente discutido academicamente sob a perspectiva dos estudos de gênero e feminismos. Cristina Stevens, no livro *Maternidade e Feminismo – Diálogos interdisciplinares* (2008), enfatiza que até aproximadamente os anos setenta houve escassas tentativas de retratar a maternidade como tema central e de analisar as distorções criadas pelo patriarcado sobre essa complexa experiência. Nessa época, intensificou-se a produção teórica sobre a maternidade sob a ótica das mulheres. As produções teóricas dessa fase são bastante ricas, com estudos nas áreas de psicanálise, sociologia, antropologia, dentre outras.

Parece-nos não ser uma questão que se esgota, ao contrário, é um questionamento cheio de desdobramentos e que não precisa ser respondido. Ora, não há uma nova mãe, mas sim, novas mães que fogem do padrão de procreto, imposto pelo imaginário patriarcal. Em *Noah*, a protagonista segue seu devaneio em uma Arca de Mulheres que é, antes de tudo, uma Arca de Mães singulares em suas experiências como mães e mulheres.

CAPÍTULO I

AS NARRATIVAS DE MICHÈLE ROBERTS

Michèle Roberts é uma das escritoras que compõe um grupo de romancistas britânicas e feministas que surgiu na década de 1970⁸, reconhecido por discutir, por meio da escrita e da produção literária, assuntos relativos à representação do corpo feminino, silenciamento das mulheres, dentre outros assuntos ligados às questões feministas. Esse grupo era constituído por Zoe Fairbairns, Valerie Miner, Sara Maitland e Michelene Wandor. Como resultado dessas discussões, essas mulheres publicaram algumas coletâneas de contos, como é o caso de *Tales I Tell My Mother* (1978) e *More Tales I Tell My Mother* (1986). Michèle Roberts destaca que seus primeiros romances foram frutos das discussões que mantinha nesse grupo. A escritora acredita na força dos grupos, especialmente nos grupos de mulheres, formando espécies de *sisterhoods*, estratégias que unem as mulheres, tornando-as mais fortes na luta de seus direitos (RODRIGUEZ, 2003); esta característica esteve sempre presente em sua obra, como veremos a seguir.

Como a própria escritora confessa em seu livro não-ficcional *Food, sex and God* (1998), um dos seus objetivos ao escrever é problematizar, de maneira realista ou não, questões que a incomodam (ROBERTS, 1998:4). Seus romances promovem a perspectiva gendrada⁹ de suas personagens, bem como de problemáticas de interesses para as mulheres, tais como a maternidade, o processo da criação literária feminina, dentre outras tantas questões relacionadas às mulheres que ela aborda em suas obras.

Neste capítulo, proponho realizar uma breve análise dos romances de Michèle Roberts, com o intuito de visibilizar a obra de uma autora que tanto contribui para os estudos de gênero e os feminismos. Dessa forma, buscarei desenvolver uma visão panorâmica das

⁸ Informação disponível no sítio <http://biography.jrank.org/pages/4689/Roberts-Mich-le-Brigitte.html>, acesso dia 20 de agosto de 2009.

⁹ Neologismo baseado na tradução da palavra *gender*, que significa gênero, em português.

principais problemáticas trabalhadas por Roberts, com base na fundamentação teórica brevemente apresentada no capítulo anterior. As obras serão apresentadas em ordem cronológica de publicação, sobre as quais ofereci um breve resumo da trama, acompanhada de uma análise concisa com as principais temáticas problematizadas pela escritora. É interessante notar que algumas temáticas são recorrentes nos romances de Roberts, mas não tratadas de forma idêntica; os temas são sempre tratados sobre as mais diferentes perspectivas. Ressalto, ainda, que a única obra que não será contemplada nesse capítulo panorâmico é *Noah*, pois esse romance será objeto de um estudo mais minucioso nos capítulos subsequentes desse estudo.

Por último, destaco que as sinopses aqui realizadas foram feitas apenas com objetivo de visibilizar todo seu conjunto de romances, os quais fornecem elementos para melhor entender a riqueza da produção literária de Roberts, como também a antecipação de umas problemáticas trabalhadas em *Noah*. Dessa forma, por óbvio, não houve a possibilidade de aprofundar em nossa análise aspectos de estrutura e de outras temáticas privilegiadas por Michèle Roberts. Buscaremos demonstrar que *Noah* não é um exemplo único na carreira de escritora de Roberts; as discussões que ela provoca no leitor deste romance, foram antes trabalhadas em outras obras anteriores e também outras posteriormente escritas por ela, mas sempre sob novas perspectivas.

A Piece of the Night (1978) foi o primeiro romance publicado de Michèle Roberts, produzido na ocasião em que ela participava do grupo de escritoras feministas, conforme mencionado. Possivelmente, em função disso, podemos dizer que o romance reflete, de certa maneira, questões pensadas pelo movimento feminista das décadas de 1970 e 1980. Essa obra foi premiada com o *The Gay News Book Award* no ano seguinte à sua publicação. *A Piece of the Night* é a narrativa confessional de Julie Fanchot, uma mulher católica francesa que supera a dominação de seus pais e marido e se torna feminista, além de se envolver em uma relação

homoafetiva. Julie narra sua vida em *flashbacks*, alternando passado e presente, para que ela se reconstrua diante das inúmeras mudanças em sua vida, começando pelo seu nome, que denota características tradicionalmente ligadas à mulher:

Julie Winterman é uma Fanchot novamente, nome do marido substituído pelo nome do pai. Qual a diferença? Por um momento, ela imagina como seria escolher um nome completamente novo. Julie Desolada, Julie Desejada, Julie Péssimamãe. Julie Guerreira, Julie Bruxa, Julie Terra, Julie Sacerdotisa (ROBERTS, 1978:15).

Julie Fanchot se muda para Inglaterra para estudar; nessa mesma época também se casa e tem uma filha, Bertha. Por meio de uma narração vacilante – ora em terceira pessoa, ora Julie mesmo narra – conhecemos sua insegurança nos primeiros anos de juventude, a sua dependência no matrimônio e, posteriormente, a autonomia alcançada pela protagonista com sua volta à França. A viagem de Julie à França é, primordialmente, para cuidar de sua mãe que se recuperava de uma cirurgia; no entanto, esta viagem, que contém óbvias conotações simbólicas, está igualmente ligada ao reencontro da protagonista com o passado de sua família tradicional francesa. A narradora, onisciente nessa passagem do romance, descreve com sarcasmo a ida de Julie a um lugar de seu passado tão cheio de conflitos e dor: “Ela voltará para França, onde memórias agradáveis do passado estão organizadas em fotografias e filmes caseiros. Ela entrará novamente na casa da família, um mundo perfeito de relações feudais, um prospecto de herança, segurança e prosperidade” (ROBERTS, 1978:20).

Ademais, encontramos em *A Piece of the Night* alguns temas que serão trabalhados por Roberts na maioria de suas obras posteriores: a crítica à educação católica, a reivindicação da autonomia do corpo e da sexualidade femininos e a relação conflituosa de mães e filhas. Nesta obra, o conflito entre mães e filhas se desenvolve em dois planos; entre Julie e sua mãe distante: “Eu queria que minha mãe me contasse histórias, que enxugasse meu vômito, me

beijasse carinhosamente, me encantasse com seu cheiro. Meus desejos não são satisfeitos” (ROBERTS, 1978:105). E entre Julie e sua filha, Berta:

Filhos. Minha filha. Estou em competição com Bertha ultimamente, na necessidade de conforto, de consolo, tal qual uma criança que se rasteja ou caminha no escuro. Ser mãe para mim faz com que eu cancele minhas necessidades. Irei abandonar Bertha, voltarei para minha mãe e reclamarei meu lugar nela, serei criança de novo. (ROBERTS, 1978:16)

O biculturalismo é outro traço importante na escrita de Michèle Roberts, presente em todas as suas obras subsequentes. No livro autobiográfico *Glossaire/A Glossary* (1988), como o próprio nome indica, a autora propõe uma espécie de dicionário de vocábulos franceses ligados à sua infância, evocando o valor emocional que todas essas palavras possuem para ela. Por exemplo, na palavra *ausência*, que inaugura o glossário, Roberts declara a intenção de construir e organizar suas lembranças de infância, tendo em vista a morte de seu avô e de sua tia, bem como a venda da casa da família:

No passado, quando eu escrevia sobre minha infância, uma das irmãs de minha mãe reclamava: “Isso não é verdade, não aconteceu dessa forma; você inventou tudo isso”. Sim, eu havia inventado tudo isso, eu estava reorganizando tudo. Eu estava andando na praia, encarando a cena da morte do meu avô e de minha tia que tanto amo; da ausência final deles; da minha completa separação da casa onde passei minha infância. Frente a essa ausência, eu arremesso minhas palavras, seixos atirados ao mar. Irei escrever uma espécie de geografia para recuperar o passado. As ondas passam por entre meus dedos e não consigo segurá-las. Eu lambo o sal em minhas mãos para me recordar (ROBERTS, 94: 132-133).

Por meio de um criativo jogo de palavras, Roberts une o corpo feminino à linguagem – imanência e transcendência – tradicionalmente separados e atribuídos, respectivamente, às mulheres e aos homens. Desse modo, a língua francesa representa uma conexão à figura materna, que a transmite através do amamentar (metáfora citada por Roberts em todos seus

romances), gerando o jogo de palavras “my mother’s tongue” (a língua da minha mãe) e “my mother-tongue” (minha língua materna)¹⁰:

Francês. A língua francesa. A Língua da minha mãe. Minha língua materna que eu tomei com seu leite. A língua da minha infância na França. Minha língua se enrolando de prazer. Ouvir francês em alguma rua de Londres ou no ônibus me faz vibrar com aquele prazer novamente (ROBERTS, 1997: 157)

Julie acredita que apenas com essa viagem à casa em que ela passou a infância, ela poderá reconstruir sua identidade e, conseqüentemente, se libertar dos papéis femininos construídos pelo sistema patriarcal. Roberts, em uma entrevista, diz que *A piece of the night* é sobre fragmentação, tanto da narrativa quanto da personagem (RODRIGUEZ, 2003). O romance se desenvolve nesse sentido, com fragmentos de memórias e os questionamentos de Julie sobre sua vida e seus conflitos com sua mãe, sua filha e uma antiga amante, Jenny, que a abandonou em sua adolescência. A própria Julie sente-se fragmentada:

Ela era um pedaço da noite, fragmentada, um fragmento, parte da escuridão; deitada em seu leito conjugal, as mãos e o membro de seu marido curam sua abertura com a noite, deslizando nela pela noite, em silêncio (ROBERTS, 1978:84).

Retornando da viagem, Julie decide morar com sua filha, sua companheira e com outras mulheres em uma espécie de comunidade. As mulheres se ajudariam, construiriam histórias juntas, carregariam consigo suas memórias. E são as memórias, suas e das outras mulheres com as quais ela está vivendo, que motivam Julie a começar a escrever um livro. A narradora finaliza o romance de maneira esperançosa, “essas mulheres não mais serão cadáveres na igreja e na boca dos homens” (ROBERTS, 1978:186).

¹⁰ A identificação entre a mãe e a língua francesa é reiterada em alguns de seus textos teóricos, como em *The woman who wanted to be a hero* (1983), onde o binômio acrescenta um terceiro elemento, o catolicismo, que também é fornecido com a língua através do leite materno.

The Visitation, de acordo com Roberts, foi uma tentativa de “imaginar uma alternativa em que o amor pelos homens não excluísse o amor e a amizade entre mulheres” (ROBERTS, 1985: 61). *The Visitation* nasce como um projeto de Roberts de reescrever a amizade de duas figuras católico-cristãs (RODRIGUEZ, 2003), Maria – mãe de Jesus e Isabel, prima de Maria e mãe de João Batista, ambas do Novo Testamento. No romance, as personagens são Beth e Helen.

Helen evita o destino tradicionalmente ligado às mulheres, principalmente no que diz respeito à maternidade. Helen se imagina como uma exploradora que possui “um lugar seguro, distante, agradável e fértil, habitado por um bando de garotas com peles cobertas de pêlo, que elegerão Helen para ser sua rainha” (ROBERTS, 1983:22). No entanto, ainda nesse capítulo, Helen sente o sangue de sua primeira menstruação, um prenúncio de que não será fácil escapar desse destino: a menstruação a diferencia dos homens e a marca como uma mãe em potencial.

A trama do *The Visitation* enfatiza o caminho de questionamentos e descobertas ligadas, principalmente, à vida amorosa da escritora Helen. O relacionamento de Helen com George, seu primeiro esposo, por exemplo, demonstra a dependência de Helen, bem como a necessidade de George de vê-la independente e sexualmente liberada (ROBERTS, 1983:50). Todavia, o relacionamento de Helen com seu amante, Stephen, é marcado por um forte sentimento de insegurança por parte dela e de seus questionamentos sobre o que ela mesma sente. Por meio de fragmentos, conhecemos outro lado de Helen; uma mulher que deseja agradar seu amante, nem que para isso ela tenha de cortar seus cabelos e se vestir com roupas masculinas. Helen ainda sonha por várias vezes sendo uma prostituta chamada Helena e que tem como cliente seu irmão, Félix. São várias as mulheres que habitam em seu corpo; a esposa dependente, a amante que veste de menino para agradar seu parceiro e a mulher que deseja um incesto. Com Robert, outro relacionamento de Helen, a turbulência não vai embora;

Helen “está convencida de que é uma pecadora, não quer se lembrar, não quer saber. Mas agora há palavras e palavras, que aparecem na escuridão de sua mente” (ROBERTS, 1983:74). A heterossexualidade, ironiza Helen, é um presente para as mulheres adquirirem a satisfação sexual, somente se elas estiverem dispostas a se libertarem de suas fantasias e necessidades. Nesse ponto, Helen e Julie, de *A Piece of the night*, concordam: a heterossexualidade compulsória representa o aprisionamento dos desejos femininos.

Esses dois primeiros romances de Michèle Roberts mostram os conflitos enfrentados pelas protagonistas, que encontram conforto e autonomia nos relacionamentos apenas com outras mulheres. Assim como o título do romance sugere, *The Visitation* se baseia na passagem bíblica em que Maria, a mãe de Jesus, visita Isabel, que já estava grávida de João Batista; uma imagem de força e solidariedade femininas. Roberts utiliza essa grande metanarrativa – a Bíblia, com o intuito de repensar a história de força dessas duas mulheres, transmutadas neste relato contemporâneo em Helen e Beth. Os capítulos ganham nomes de estações do ano, reforçando o aspecto cíclico da narrativa, bem como o caráter constante no relacionamento das duas personagens, tendo em vista que cada capítulo começa com uma visita que Helen fez a Beth.

Tal qual Julie, de *A Piece of the night*, Helen quer uma casa; espaço e tempo só seus, para que ela possa satisfazer seus desejos e necessidades, bem como conquistar sua autonomia. As duas protagonistas vivem em casas pertencentes a homens; a comunidade feminina de Julie está na casa de seu ex-marido e Helen vive com seu irmão Félix. Muitas vezes, as casas são, metaforicamente, corpos femininos, na obra de Roberts. Apenas possuindo a autonomia de seus corpos novamente, ou seja, com casas que pertençam a elas mesmas, elas poderão se libertar da heterossexualidade compulsória.

Helen revisita seus antigos diários, em busca de um encontro consigo mesma: “ela se transformou em uma palavra lutando para ser falada, ser ouvida, entendida. Ela não sabia,

apenas, que palavra seria” (ROBERTS, 1978:102). A procura por essa palavra é o grande desafio de Helen durante todo o romance, no entanto, cada vez fica mais aparente que ela nunca a encontrará. Descobrir que palavra é essa implica em conhecer-se, o que culmina nas visitas que ela fará à Beth, jovem grávida e sua companheira; nessas visitas, Beth guiará Helen em seu caminho fragmentado, durante o qual ocorrerá a dupla anunciação: a gravidez de Beth e o início da produção literária de Helen.

Helen se torna uma mitóloga, mas ao contrário do que esperamos, ela subverte as narrativas mitológicas. Ela compreende que seu trabalho é ambivalente, inacabado e, portanto, contínuo, sua narrativa não é linear. No capítulo em que Beth e Helen exploram um jardim esquecido, *The Visitation* desenvolve uma associação muito clara com o episódio da anunciação no mito cristão; entretanto, dessa vez, cada mulher traz à outra o nascimento das suas palavras. Beth atua como uma espécie de parteira espiritual de Helen, estimulando-a: “Cante para sua redenção, sua vida, sua fala, sua escrita. Ela [Beth] ordena: agora, defina você, defina mulher. O centro de um labirinto não é o fim, mas sim outro começo. Comece a escrever” (ROBERTS, 1983: 173).

O próximo romance de Roberts, *The Wild Girl* (1984), também ligado às metanarrativas cristãs, narra a história de Maria Madalena; escrito na forma de um evangelho, a narrativa desconstrói a representação tradicional do início dos primeiros grupos cristãos. A autora buscou questionar e problematizar as concepções históricas e cristãs tradicionais, mostrando uma Madalena forte, inteligente e audaciosa, líder e apóstola nas primeiras comunidades cristãs. Michèle Roberts se baseou, em grande parte, nos textos gnósticos e apócrifos encontrados em Nag Hammadi em 1945. Esses manuscritos são datados entre os séculos 3 e 4 a.C e são polêmicos, pois subvertem alguns princípios cristãos. Roberts utilizou especialmente o Evangelho de Felipe e de Maria Madalena para compor sua obra, como ela mesma descreve na nota da autora. Michèle Roberts não só se baseia nesses dois Evangelhos

para escrever *The Wild Girl*, como também contextualiza cada cena descrita nesses dois manuscritos apócrifos.

O romance está estruturado em primeira pessoa; acompanhamos a vida de Maria Madalena, desde sua infância, sua rebeldia contra a misoginia judaica, sua fuga de casa, sua prostituição (sem vitimização), seu encontro e relacionamento amoroso com Cristo, sua luta contra Pedro para se tornar uma apóstola e, por fim, seu silenciamento (forçado) e exílio. No início do romance Madalena nos relata suas angústias, sua fé, e revela, de forma íntima e não doutrinária, seu Deus, que é diferente do Deus dos ensinamentos cristãos:

Quando minhas regras chegaram e eu me tornei uma mulher aos olhos de minha família, estas visões acabaram. Nada mais de dormir no teto, vendo a noite. Meus olhos tinham de ficar baixos. Meu irmão, Lázaro, foi incentivado a estudar os livros de nossa fé, eu não. Eu aprendi sobre nossa religião pela boca dos homens, Deus foi mediado para mim... eu fiquei em silêncio, eu preferia meu Deus secreto, o Deus que eu conhecia à noite. Eu era uma judia, sim, e fiquei quieta. (ROBERTS; 1984: 15).

Nessa passagem, podemos perceber o que é o ‘tornar-se mulher’ para a protagonista desse romance. Sua ‘regras’ marcam o ritual que oficializa sua entrada no mundo feminino adulto, no qual papéis tradicionais – centrados no seu útero – devem ser assumidos: esposa e mãe. Agora, o silêncio seria a nova regra a ser seguida, olhos baixos e submissão. O conhecimento adquirido sistematicamente por meio de uma educação formal é ofertado apenas ao seu irmão, transmissor do legado masculino. Às mulheres, resta tão-somente a tradição oral; os ensinamentos dos valores universais masculinos, a transmissão dos valores dogmáticos ortodoxos é mediada pelos homens, portadores de verdades misóginas.

Madalena foge de casa aos quinze anos, após a morte de sua mãe. Entretanto, toda esta audácia mostrou-se inútil: “eu fugi da autoridade dos homens de minha vila, só para encontrar aquela dos homens da estrada” (ROBERTS, 1984:20). Ela é estuprada por todo um grupo de

mercadores que a levam a Alexandria para vendê-la em um bordel. “Assim eu fui iniciada no que minha mãe chamava ‘os sagrados mistérios da feminilidade’, eu fui brutalizada, mas estava livre” (ROBERTS, 1999:21).

Madalena passa a viver com sua mestra, uma hetaira mais velha, chamada Sybilla¹¹. Nos quatro anos em que vivem juntas, Sybilla ensina medicina, arte, história, magia e sedução à jovem Madalena. Elas começam a se relacionar amorosamente, uma relação vista por Madalena como um complemento à amizade e solidariedade que tinham uma com a outra. A autora desconstrói a idéia disseminada pelo patriarcado de que o único caminho para a satisfação sexual das mulheres seria a heteronormatividade, discussão iniciada por Roberts em seus romances anteriores.

Após a convivência com Sybilla, Madalena decide voltar para Betânia, o lugar em que nasceu. É neste momento, quando também seu pai já havia morrido, que ela tem um encontro transformador, que modificará completamente sua vida, que é nos relatado por ela própria. Seu irmão, Lázaro, traz para casa um amigo, um pregador itinerante: Jesus. Madalena se torna sua discípula e amante. *The Wild Girl* questiona a autoridade da história tradicional e da linguagem, ilustrando as lutas de poder e as dificuldades em narrar o passado. No romance, depois da morte de Jesus, a luta se intensifica. A batalha entre Maria e Pedro é para reconhecer quem possui a autoridade da fala. A fé de Maria é fragmentada, admite dúvidas, incertezas e imaginação; ela não acredita em verdades absolutas: “Eu estou falando a verdade, minha verdade. Não é simples e não é um ato único, contar a minha verdade, me modifica e a modifica também” (ROBERTS, 1984:70). Obviamente, isso não é algo ligado apenas à narrativa de Maria Madalena e sim à autoridade das outras narrativas que a silenciam.

A Madalena de Roberts rejeita a tradição masculina dominadora, ela é símbolo da resistência feminina. Apesar do exílio, sua voz é perpetuada com seus relatos que formam seu

¹¹ O nome da personagem é inspirado nas sacerdotisas de Apolo; responsáveis pelo oráculo de Delfos, as sibilas tinham o dom da profecia, bem como papel político significativo. No próximo capítulo desse estudo abordaremos com maiores detalhes as sibilas, pois elas são personagens de muita importância em *Noah*.

evangelho, agora ficcionalizados por meio da escrita de Roberts. Além disso, nasce uma filha entre ela e Jesus Cristo, uma filha, símbolo de sua história, Zoé, que significa vida, em grego.

Em 1990, Michèle Roberts publica *In the red kitchen*, romance que retrata três gerações de mulheres particularmente interligadas pela temática do espiritismo e da dominação das mulheres na sociedade patriarcal. A obra se centra, primordialmente, na casa em que vive Hattie, uma escritora contemporânea de livros de receitas, que começa a ouvir vozes de Flora Milk, antiga moradora dessa casa. A personagem de Flora Milk é baseada na história da famosa *médium* vitoriana Florence Cook, que possui Hat, uma princesa egípcia, como seu espírito guia. Essas três mulheres, em suas diferentes dimensões de tempo e espaço, habitarão a trama de Michèle Roberts, apresentando opiniões variadas sobre feminilidade e empoderamento das mulheres.

Hat é a sucessora de Tutakhamum. Viveu no começo do século XV a.C. Seu reinado, que durou cerca de vinte e dois anos, corresponde a uma era de prosperidade econômica e relativo clima de paz. Há várias versões sobre sua subida ao poder; a mais aceita, conta que Hat-shepsut roubou o trono de seu jovem enteado, vestida como um homem – usou até uma barba falsa – e não se auto-nomeou “rainha”, mas “Faraó”. Após sua morte, os vestígios de sua existência foram eliminados, seu nome foi apagado dos registros, seus monumentos foram derrubados e até seu corpo sumiu, sendo encontrado apenas no século XIX por alguns escavadores. Michèle Roberts recria a história dessa mulher que foi silenciada pela sociedade patriarcal; no romance, ela mantém um relacionamento incestuoso com seu pai, que passou para ela o poder:

Hat-Shepsut alega que seu pai a declarou sua co-regente na presença de todo seu reino, tornando-a sua sucessora. É geralmente aceito por estudiosos da cultura egípcia que essa justificativa é estritamente ficcional. Ela evidentemente pensou que ele aclamaria seu enteado e, dessa forma, ela seria representada por uma figura masculina ligada ao faraó. Vinte anos após a sua morte, Tuthmosis III fez de tudo para apagar cada vestígio da rainha e alterar monumentos ligados a ela, a fim de suprimir seu nome. Afinal, não era

apropriado que a figura de uma mulher no poder se preservasse assim, embora muitas rainhas egípcias tentaram usurpar a prerrogativa de ocupar o trono masculino (ROBERTS, 1990:40).

Em outra dimensão do romance, Flora (século XIX) se envolve no casamento de Minnie e William – casal que a contratou para ser uma espécie de dama de companhia de sua esposa – e na morte misteriosa da filha dos dois. William, a sóbria voz da ciência, fica intrigado com a ligação de Flora com o espírito de Hat e tenta explicar esses eventos, culminando na visita ao Doutor Charcot¹², outro personagem histórico que habita este romance metaficcional historiográfico de Roberts.

Flora Milk produz uma falsa fragilidade ligada à feminilidade, manipulando esses papéis tradicionais para seus próprios interesses; quando vai a uma consulta com Doutor Charcot, Flora – que não entende uma só palavra de francês – vê as fotografias das mulheres diagnosticadas como histéricas pelo promissor psicanalista; ela observa suas poses e entende que tudo aquilo era um espetáculo. Em seu transe de mediunidade, Flora performatiza uma histérica para Charcot, copiando as poses de Augustine, a paciente famosa do psicanalista, cujas fotografias estavam em seu escritório:

Sob a luz amarela, eu vejo a mobília marrom, depois, os quadro pintados à óleo. É uma pintura de seu teatro. Há alguns estudantes, algumas mulheres arrebatadas, todos em seus lugares, outros médicos barbudos com seus jalecos e enfermeiras vestidas de azul. Há, também, doutor Charcot segurando em seus braços uma moça seminua. Não estou na fotografia, é óbvio. [...] Eu estou aguardando a chegada da platéia para que a *performance* possa começar sob as luzes. Não sei qual será a peça a ser atuada. Ninguém me deu o roteiro, supondo que eu não entenda nada de Francês. (ROBERTS, 1990:23-24)

¹² Jean-Martin Charcot (Paris, 1825 — Morvan, 1893) foi um médico e cientista francês; alcançou fama no terreno da psiquiatria na segunda metade do século XIX. Durante as suas investigações, Charcot concluiu que a hipnose era um método que permitia tratar diversas perturbações psíquicas, em especial a histeria. Foi professor de Sigmund Freud.

Podemos considerar que a forma desse romance nos faz lembrar do conceito de palimpsesto já abordado. As várias narrativas, que ocorrem em tempos e espaços diferentes, estão todas sobrepostas. Essas três mulheres relatam diversas experiências ligadas à dominação das mulheres pelo sistema patriarcal e à espiritualidade. Hat reage contra os papéis de gênero a ela destinados e tenta incorporar valores e comportamentos masculinos:

Terei as melhores chances na vida, ele me diz, quando eu for a um templo e me tornar um escriba. [...] Escrever é entrar no mundo misterioso e poderoso das palavras, compartilhar do poder delas, aproveitar-se desse poder. Escrever é negar o poder da morte, é triunfar (ROBERTS, 1990:23-24).

É o poder de permanecer na história por meio das palavras que fascina Hat, é também através das palavras que se dá o ponto de encontro dessas três personagens femininas. Escrever é a única forma de não ser silenciada; Flora também acredita nisso, ao manter seus diários e cartas guardados no sótão de sua casa, que serão descobertos mais tarde por Hattie, após esta ouvir os pedidos do espírito de Flora. Hattie King é uma mulher que existe fora das definições patriarcais de gênero. Ela reconhece essas definições e as manipula com o intuito de atingir seus objetivos, dentre os quais, o maior deles é ter sua própria casa. Contrariamente às suas predecessoras – Hat e Flora, Hattie King viaja através de culturas e países, recriando-se como *chauffeur*, cozinheira, escritora e prostituta.

Neste romance, como em vários outros romances de Roberts, a casa é um *leitmotiv*. É nesse espaço que ecoam as identidades dessas mulheres, os questionamentos das protagonistas: Flora, Hat e Hattie e identifica uma ancestralidade entre ela e as outras duas personagens femininas. É a casa que personifica os corpos e as identidades dessas mulheres. Hattie King se reconhece como parte dessa casa, seu corpo é extensão da construção onde viveram Flora e o espírito de Hat. A conquista da casa representa a busca pela autonomia feminina, autonomia de seu corpo.

Ainda no âmbito da espiritualidade, há o premiado¹³ *Daughters of the house*, no qual a trama se desenrola por meio de fragmentos desconexos memória; o romance é rico em imagens ligadas ao cristianismo e à feminilidade, além de apresentar uma linguagem poética rica em imagens. Vê-se não somente a relação conflituosa entre mães e filhas, como também, principalmente, a presença das inseparáveis heroínas, Léonie e Thérèse. Após tantos anos, Léonie e Thérèse Martin se reencontram já mulheres maduras, ambas com aproximadamente quarenta anos. Thérèse é uma freira que acabara de se ausentar temporariamente do convento, retornando à mansão da família de onde partira há mais de vinte anos, e onde vive Léonie, com o marido Baptiste e as três filhas. A primeira parte do romance consiste na narração dos eventos ocorridos nos vinte e cinco anos que antecedem o encontro entre as duas mulheres. Em *flashbacks*, elas recordam passagens de vários verões, que culminam num verão, quando, aos treze anos, elas embarcaram nas suas respectivas viagens em direção à vida adulta. Até esse momento, Léonie vivia na Inglaterra com a mãe Madeleine, indo à França apenas nas férias de verão, que passava na mansão da família Martin.

O sentido de deslocamento para Léonie vem, mais tarde, refletir-se na sua própria noção de identidade híbrida. Ela sentia-se como se faltasse parte dela, tendo crescido na Inglaterra com um pai-herói morto e uma mãe que procurava passar por inglesa. Na França, a sua tia Antoinette e o marido Louis têm uma filha, Thérèse, da sua idade. Como a tia encontra-se à beira da morte, as primas são deixadas de lado, tendo como companhia a governanta Victorine. Dessa forma, sem os cuidados maternos ou paternos, as heroínas exploram a casa e buscam aventuras na floresta, onde têm visões espirituais.

A incerteza sobre a origem da verdadeira mãe de Thérèse torna-se o foco problematizador da narrativa, a partir da localização que se inicia numa fotografia antiga, pouco nítida, em que "[Léonie e Thérèse] pareciam mais irmãs do que primas [...]. O rosto das

¹³ O livro ganhou o prêmio *WH Smith Literary Award* e foi listado para o *Booker Prize*.

crianças era um sorriso obscurecido. Não se podia, ao certo, dizer quem era quem" (ROBERTS, 1992: 29). Observa-se, dessa forma, o caráter dualístico da narrativa, que se move entre passado e presente, alternando também a perspectiva das heroínas. A casa como imagem central está embutida na teia intrincada de temas e imagens.

Daughters of the House engendra várias relações intertextuais. A mais óbvia se dá com a autobiografia de Thérèse Martin (*The story of a soul*, mencionada pela própria Roberts na *Author's note*), figura histórica que, após ter tido a visão da Virgem Maria, junta-se às Carmelitas de Lisieux, em 1873, quando tinha apenas quinze anos, tornando-se conhecida como Santa Teresa do Coração de Jesus. Com efeito, a personagem Thérèse tem visões semelhantes às de Thérèse Martin, e carrega consigo um caderno onde escreve sua biografia, também intitulada *The story of a soul*.

Em *Flesh and Blood*, as personagens vivem experiências desafiadoras, sobretudo no que diz respeito a outras perspectivas de papéis gênero. Neste romance, temos narrador@s andrógino@s – Fred, que pode ou não ter se transformado em Freddy ou Frederica; George – um pintor inglês – que será, mais tarde, Georgina. No primeiro capítulo, somos apresentados a Fred que, posteriormente, se transforma em Freddy; ambos irão compor a personagem Frederica. Fred está foragido por ter assassinado sua mãe, ele se vê “igual àqueles homens, cheios de sombras, na prisão” (ROBERTS, 1994:1). Em sua fuga, ele entra em uma loja de roupas. Sem tempo a perder, ele se disfarça de mulher; Madame Lesley assim o reconhece, como uma mulher. Essa ambiguidade é proposital, segundo Roberts: “a ideia de troca de sexo como parte da estratégia narrativa, da mudança da personagem faz com que o leitor repense essas noções” (ROBERTS, 1998:204). Até porque apenas faremos a ligação entre Fred e Frederica no fim do romance; até lá, entenderemos as duas personagens como duplos, mas seres independentes.

Frederica sempre foi chamada de Freddy quando era criança, era motivada por sua tutora, Miss D'Arcy, a representar diferentes papéis de gênero. Em várias peças infantis, Miss D'Arcy faz com que os meninos ajam como meninas e vice-versa. Mais tarde, Freddy é forçada a integrar o modelo de feminilidade consolidado pela Igreja Católica. A 'saudável brincadeira' de Miss D'Arcy teria de parar. Freddy possui uma posição crítica quanto à fé católica: "A religião católica seria uma boa medicação, para me tornar normal, regular. Para acabar com minhas dores crescentes" (ROBERTS, 1994:12).

Freddy começa, então, a ser chamada de Frederica, e isto indica a aceitação de sua identidade feminina, na verdade, *performance* feminina. Por meio das revistas da sua mãe, ela aprende "como uma verdadeira mulher tem de ser" (ROBERTS, 1994:16); elas devem se vestir para agradar os homens ou mesmo aparecerem nuas, como nas revistas que seu pai mantinha escondidas.

Temos ainda nesse romance, a história de Eugénie, que mostra como o poder patriarcal pode separar mãe e filha. Após ter vários meninos, Madame Dureville tem uma filha, Eugénie. O marido de Madame Dureville considera sua esposa uma espécie de mártir e, com o intuito de perpetuar a ideia da fé religiosa, ele a convence a mandar a menina para ser educada em um convento. Eugénie, por sua vez, deseja escapar do convento, nem que para isso tenha de aceitar a alternativa proposta por seu pai: o casamento com o sádico Monsieur Frottecoeur, que a estupra. A partir daí, Eugénie repensa sobre seus ideais de fé e decide pela erotização.

Frederica/Freddy narra inúmeras histórias nesse romance, além da narrativa central, e vê nesse exercício uma forma de se unir à sua mãe novamente. O romance termina com a descoberta da gravidez de Frederica; a partir dessa gravidez, uma nova relação entre mãe e filha será formada. Outras histórias irão surgir de outras narradoras, assim como novas contadoras de histórias que foram silenciadas ao longo dos tempos.

Ainda dentro dessa tendência da metaficção historiográfica, Michèle Roberts escreve *Impossible Saints*. A autora se baseia na personagem histórica de Teresa D'Ávila; no romance, ela é Josephine, uma freira que escreve sua autobiografia artificialmente construída e manipulada para apaziguar os inquisidores. Todavia, suas visões e reflexões sobre sua nova ordem religiosa continuam secretas. Depois da morte de Josephine, sua sobrinha Isabel começa a colecionar fragmentos de bilhetes escritos por Josephine, os quais ela chama 'reliquias'. Dessa forma, Isabel organiza uma nova versão da vida de Josephine, que contradiz a narrativa sacralizada pela igreja. Em meio a essa nova biografia que vai surgindo através das descobertas de Isabel, outras histórias são intercaladas, relatando as vidas de algumas místicas e outras santas da tradição católico-cristã. No entanto, Roberts se utiliza desses dois gêneros textuais – (auto)biografia e hagiografia – para problematizar a história dessas mulheres sob a perspectiva feminista, que altera radicalmente a hagiografia tradicional.

Tal qual Thérèse, de *Daughters of the House*, Josephine também tem dúvidas e medos quanto à religiosidade. Depois da morte de Josephine, Isabel tenta remontar a vida de sua tia e, para isto, ela procura evidências. No último capítulo do romance, Isabel confessa seu papel como narradora do projeto (auto)biográfico de Josephine, que, como vemos na citação abaixo, tem forte natureza metaficcional historiográfica:

Eu, Isabel, escrevo esse relato da vida da minha tia. Não disfarçarei nada, nem mesmo pretenderei ser uma testemunha imparcial, quando nunca fui e nunca assim o serei. Como posso recontar a história de Josephine e não admitir que eu a estou transformando? Antes de tudo, eu não estava lá na maior parte de sua vida. Eu estou confiando em boatos, histórias que ela mesma me contava, pedaços que juntei. (ROBERTS, 1997:261)

Interligada a fragmentos da vida de Josephine, a quem vamos conhecendo aos poucos, estão as pequenas biografias de outras mulheres, místicas e santas. No entanto, aqui a hagiografia não é escrita da maneira tradicional, elas retratam momentos importantes na vida dessas mulheres, narrativas que se perderam no silêncio. Essas narrativas realçam,

principalmente, os conflitos sexuais e políticos, bem como a resistência de todas elas frente à dominação masculina. A narradora do romance parece nos convencer de que a canonização dessas mulheres não passa de uma estratégia da sociedade patriarcal para promover as tais ‘virtudes femininas’, o ideal inatingível:

Uma santa é: o que eu não sou. Uma santa é: lá. Não aqui. Uma santa é indivisível, eu não posso vê-la, ela fugiu para longe, ela desapareceu. Ela é uma mulher, eu a desejo, mas não posso alcançá-la, não consigo encontrá-la. Ela é a mulher que está morta. Uma santa é a ausência. Sempre em algum lugar, não aqui (ROBERTS, 1997:273).

De maneira geral, as santas e místicas escolhidas por Roberts estão todas inscritas na construção de gênero do patriarcado, todas sofreram as mesmas limitações impostas ao resto das mulheres. O primeiro grupo de mulheres santas que Roberts cria neste romance tem em comum a cega obediência ao código de valores masculinos; nesse sentido, Santa Paula incorpora a imagem da mulher que acredita nos papéis impostos às mulheres pela sociedade. No seu caso, ela internalizou todos os ensinamentos de Jerônimo para transcender seu corpo, o que resultou em tragédia. As quatro outras narrativas que se seguem – Santa Agnes, Santa Thais, Santa Dymrna e Santa Uncumber – falam do martírio de mulheres que aconteceu das mais diversas formas, sendo o abuso patriarcal, por meio da pederastia, o mais recorrente.

Em *Impossible Saints*, a revisão histórica provoca a desmistificação do processo de construção e textualização da história construída no masculino. Além disso, as santas de Roberts, tanto nesse romance como em *Daughters of the House*, possuem os mesmos conflitos que as outras mulheres, passam pelas mesmas imposições do patriarcado. São mulheres, antes de mais nada, antes de serem meras construções do discurso religioso.

A próxima obra de Roberts, *Fair Exchange*, recria ficcionalmente a figura de Mary Wollstonecraft e o poeta inglês William Wordsworth, em duas narrativas diferentes que vão convergir em uma discussão comum: a relação de mães e filhas. O enredo gira em torno de duas mulheres que viveram na passagem dos séculos XVIII e XIX – a inglesa Jemina Boote, a

qual representa Mary Wollstonecraft e a francesa Anette, a amante de William Wordsworth, Anette Vallon. A história é narrada no leito de morte de Louise Daudry, uma camponesa francesa serva de Anette. Jemima e Anette se tornaram amigas íntimas e passaram a morar juntas, quando ambas se refugiam num pequeno vilarejo da cidade, por razões diversas, para esconder uma gravidez que a sociedade tradicional não aceitaria, pois nenhuma das duas são casadas.

Mesmo sendo tão próximas, Jemima e Anette possuíam ideais bem diferentes. Anette esperava William Saygood e mantinha o sonho romântico de se casar e formar uma família com ele. Jemima esperava por Paul Gilbert, homem que amava, mas com o qual queria se unir com objetivos diferentes, que não interferissem em sua independência: “Eu acho que não quero me casar. Nossa união é livre, baseada no amor. Isto me faz feliz. O casamento iria estragar tudo” (ROBERTS, 1999:111).

As duas acabam por ter as crianças no mesmo dia, ocasião em que Paul e William se encontram e enquanto essas novas mães dormiam, eles tomam a decisão de trocar as crianças. William defendia a importância das mães na criação dos filhos e para a nação, enquanto Paul Gilbert apresentava uma total aversão às mães, culpando-as por tudo de ruim que acontecia na sociedade: “são as mães que colocam todas as idéias erradas nas cabeças dos filhos” (ROBERTS, 1999:125). O absurdo de seus argumentos era tamanho que chegou a comentar: “Remova todos os bebês [de suas mães], eu digo! Vamos abrir fábricas de bebês, dirigidas pelos princípios da razão e da sanidade” (ROBERTS, 1999:125).

Uma das características da produção ficcional de Roberts é a sua capacidade de inovação na forma, em função do tema principal de cada romance. Para a autora, *Fair Exchange* parece seguir o formato tradicional do romance histórico, no entanto, usado com propósitos feministas. Ela utiliza personagens históricas femininas para ficcionalizar a história

e, assim, “desconstruir a oposição entre história e ficção” (RODRÍGUEZ, 1999: 98), como ela própria explica.

Conforme é esclarecido pela escritora na nota da autora, *The Looking Glass* (2000) é também embasado em dois personagens históricos: Mallarmé e Flaubert. A obra conta a história de um poeta, Gérard, pelos olhos de cinco mulheres próximas a ele: Geneviève, Millicent, Isabelle, Marie-Louise e Yvonne. Gérard é amplamente baseado em Flaubert e Mallarmé que, de acordo com a biografia desses escritores franceses, viveram com suas mães e consideravam a arte como vocação. Nesse romance, o homem é o objeto – e não o sujeito – da narrativa. Conhecemos desse escritor ficcionalmente construído apenas através dos relatos das mulheres que convivem com ele.

“Os poetas sempre foram figuras centrais, mas agora eles são como musas” (ROBERTS, 1998:52). Assim, Roberts bem resume o cerne do romance. O objeto falado é o poeta, ele é ‘a musa’¹⁴ dessas mulheres. A estrutura narrativa de *The Looking Glass* demonstra o processo de construção de uma personagem. A obra é composta por cinco capítulos, que versam sobre um acontecimento específico. Todos contados sob a perspectiva de diferentes narradoras, sendo que Geneviève relata seu ponto de vista no primeiro e no último capítulos do romance. Entrelaçada a essa narrativa, surgem as histórias de Millicent, Isabelle, Marie-Louise e Yvonne.

Em 2002, é publicado *The Mistressclass*. Parte da obra se ambienta nos dias atuais e parte na década de 1970. Além disso, a atmosfera do romance é guiada por temas de romances do século XIX, principalmente, com a história da escritora inglesa Charlotte Brönte, intercalada ao longo de toda narrativa com uma história contemporânea. Catherine, Adam e Vinny são escritores visitados por fantasmas do passado, mais especificamente, por acontecimentos do verão de 1970, no qual Catherine seduz Adam, namorado de sua irmã,

¹⁴ Mais um indicador do sexismo na Língua Portuguesa; sendo que sempre o objeto da narrativa masculina, a mulher não tem um ‘muso’ para suas narrativas.

Vinny, na época. “Cada um de nós anda em meio a uma multidão de mortos, assemelhando-se ora como arbustos, ora como balões invisíveis”, explica Vinny (ROBERTS, 2002:25). De forma similar, a noção de passado intruso se expande pelo romance, com a inserção de possíveis cartas de Charlotte Brontë a seu tutor, Monsieur Heger, pelo o qual ela era apaixonada, como presumem os biógrafos dessa conhecida escritora inglesa, apesar de ser casado.

O diálogo entre essas duas histórias é realizado de forma a quebrar fronteiras temporais, pois Vinny, que é professora de Literatura, promove a problematização e lança possíveis caminhos para Charlotte Brönte: “às vezes fico pensando o que teria acontecido se Charlotte não tivesse morrido durante a gravidez. Se o Sr. Heger tivesse de alguma forma voltado a fazer parte de sua vida. Talvez eles até tivessem tido um caso amoroso” (1998:67).

Apesar de grandes temas como culpa, prazer e traição, amplamente presentes nas duas histórias principais que movem o romance, a relação entre Brönte e as irmãs que amam Adam demonstra, também, a relação das mulheres com a escrita. Na passagem a seguir a Charlotte Brönte ficcionalizada reflete sobre a escrita, um dos inúmeros exemplos da natureza metaficcional historiográfica desta obra:

Inventei minha própria máscara apenas quando escrevia romances. Falar mentiras sancionadas, escrever ficção: só assim eu poderia voar livremente para longe da agradável Charlotte, a boa filha. Eu poderia escrever sobre raiva e dor. Escrevi sobre dentes ralando sobre pedras, sobre escorpiões agarrados na palma da mão. Ensaiei vidas diferentes. Imaginei ‘eus’ alternativos. Descobri como era sentir-se uma outra pessoa (2002: 265)

A voz narrativa que, autoconscientemente, comenta os mecanismos através dos quais se constrói a ficção, é o elemento mediador entre dois mundos ontologicamente diferenciados: o mundo ficcional, em que as personagens transitam, e o mundo do leitor. Por ter trânsito livre entre o real e o imaginário, ela invade o mundo aparentemente autônomo da história,

estabelecendo relações dialógicas constantes, mostrando, dessa forma, o processo de criação das personagens e escritoras do próprio livro.

Os romances de Roberts, como eu os leio, são textos que rompem as fronteiras dos romances tradicionais, inovando em forma e em temática e com problematizações relevantes para os estudos de gênero e para os feminismos. São obras que optam pelo processo, tanto da obra quanto da construção das subjetividades. As problematizações não se esgotam, além de nos mostrarem novas perspectivas de assuntos que antes não eram discutidos, ou se eram, não passavam de meros estereótipos. Não há respostas, não há verdades absolutas. Roberts nos proporciona romances complexos e que se reinventam a cada leitura.

Através de uma cadeia de alusões, inversões e ironias, Roberts produz uma literatura inovadora, que nos força a repensar não só a própria literatura, mas também o corpo feminino, a religião, a história e a linguagem dentro de uma perspectiva feminista, reconcebendo, dessa forma, aspectos da cultura feminina — geralmente definida por homens, a partir da experiência das mulheres.

CAPÍTULO II

AS EXPERIÊNCIAS DE MATERNAR EM NOAH

No capítulo anterior, tecemos algumas considerações sobre os romances de Michèle Roberts, bem como uma breve análise de alguns temas recorrentes em suas obras. Nesse capítulo, analisaremos, especificamente, *Noah* e a temática da maternidade, em suas várias manifestações, tais como, a relação conflituosa entre mães e filhas, a metáfora de casas relacionadas ao corpo feminino e a recorrente imagem de águas.

Para isso, utilizaremos reflexões feministas acerca das experiências da maternidade a partir de contribuições principalmente da literatura, história e psicologia, que nos auxiliam a entender melhor dimensões complexas acerca do tema, desde a sacralização produzida no imaginário cristão, à imagem de ‘continente escuro’ da psicanálise, além de outras. A temática da maternidade foi escolhida como elemento central de nosso estudo, tendo em mente que inúmeras problematizações sobre esta experiência são discutidas na obra ficcional de Michèle Roberts, que também desconstrói, com sensibilidade poética, os estereótipos com relação ao maternar. Como ela própria declara em *Food Sex and God*, a autora “recria a mãe dentro de nós, continuamente” (ROBERTS, 1998:21), por meio de suas diversas personagens.

A escritora inglesa, filha de mãe católica francesa e pai protestante inglês, foi educada em um convento durante grande parte de sua vida. Como ela mesma confessa em uma entrevista (RODRIGUEZ, 2003), Roberts mantinha uma relação conflituosa com a mãe; no entanto, constrói em suas obras, de forma admirável, a figura da avó como a matriarca contadora de histórias. A autora, nessa mesma entrevista citada, diz ainda que seus livros são como bebês, os quais ela engendra com pessoas diferentes, uns de seu marido (hoje, seu ex-marido), outros de sua avó e mais alguns de suas amigas, explica-nos Roberts. Como se pode notar, a maternidade ou elementos ligados a ela são recorrentes em seus textos ficcionais e

não-ficcionais. Assim, esse será o objeto desse capítulo, em que propomos a análise dessas imagens sempre tão presentes em *Noah*, conforme veremos.

Em *Noah*, a personagem central abandona sua carreira de bibliotecária para acompanhar o marido cientista em uma viagem à Veneza. Entretanto, após uma discussão sobre a esterilidade dessa protagonista, ela cai no Grande Canal. Em seguida, ela se imagina como esposa de Noé e embarca em uma arca, para cuja viagem convida cinco sibilas do mundo contemporâneo. Nesta viagem, cada uma delas – identificadas por características e não por nomes: “Desafiadora”, “Tagarela”, “Revisionista”, “Correta” e “Abandonada” – narra suas histórias de vida como esposas/companheiras, mães e escritoras. Essas histórias ilustram diferentes formas de opressão sofridas pelas mulheres ao longo dos séculos: “Desafiadora” planeja abandonar sua família – marido e filhos – de forma a poder dedicar-se ao seu trabalho de escritora; “Revisionista”, mãe divorciada e escritora frustrada, tenta administrar a relação com sua filha em meio aos preconceitos de sua nova condição de lésbica; “Tagarela”, mãe, nora e esposa dedicada, reflete sobre sua intenção ainda não revelada de não ter mais filhos e sobre seu desejo frustrado de escrever, considerado pela família com condescendência apenas um *hobby*; “Abandonada”, solteira e solitária, busca um refúgio na escrita; “Correta”, sem filhos, produtora de *best-sellers* de baixa qualidade, dedica-se à sua ‘linha de produção’ com afincamento e determinação, como estratégia compensatória para sua falta, representada pela esterilidade. A única presença masculina é a de *Gaffer* (aquele que comete gafes), que se intromete no grupo das Sibilas e embarca nesta viagem, pois está convencido da impossibilidade das “mulheres serem capazes de descobrir, muito menos criar um novo mundo” (ROBERTS, 1987:55). A Senhora Noé se junta às Sibilas em uma viagem na Arca das Mulheres para entender a situação das mulheres no mundo em diversas épocas. Paralelamente a essa tarefa, as Sibilas se juntam à Senhora Noé para que possam debater

sobre a escrita de autoria feminina; para isso, logo após o jantar, cada uma delas deve contar a história de algumas mulheres que existiram ou existirão.

Para que possamos melhor analisar *Noah*, sob o ponto de vista das experiências do materno, teceremos breves reflexões sobre a condição da mulher e sua relação com a maternidade, bem como algumas implicações disso ao longo dos tempos, culminando na maternidade percebida sob a perspectiva das mulheres. Desde a Antigüidade, textos filosóficos afirmam a inferioridade das mulheres e justificam a conseqüente necessidade de sua submissão e controle. Para Aristóteles, a mulher é considerada personagem secundária na concepção, um simples receptáculo. Segundo Rosemary Agonito, que faz uma compilação das idéias de pensadores importantes da humanidade sobre as mulheres em *History of Ideas on Women* (1997), Aristóteles argumenta que a mulher é um ser mutilado ou um homem incompleto. Na reprodução, o homem contribui com a essência e a alma, enquanto que a mulher só fornece a nutrição necessária para manter o embrião. Ou seja, é o homem, e não a mulher, que cria a vida: “A mulher é um homem mutilado, e a ‘*catamenia*’ é sêmen, apenas não pura; pois há apenas uma coisa que ela não tem, o princípio da alma [...] As mulheres, então, fornecem a matéria, os homens o princípio do movimento” (AGONITO, 1977:48). Essa ‘deficiência’ tornaria, então, as mulheres mais fracas, incapazes de pensamento racional e, necessariamente, subordinadas ao homem. Dessa forma, para o filósofo, as mulheres são naturalmente inferiores aos homens e, por isso, devem submeter-se à autoridade masculina: “os homens são, por natureza, superiores, e as mulheres inferiores; um governa e o outro é governado” (AGONITO, 1977:51).

A identificação das mulheres com a natureza e a conseqüente naturalização dos comportamentos relacionados à maternidade foram distorcidos e perpetuados de uma forma negativa para as mulheres, de acordo com os interesses do patriarcado. É o que ocorre, por exemplo, quando pensamos sobre o conceito de instinto materno. Segundo Badinter, a partir

do século XVIII, além do discurso médico, o filosófico e o econômico passaram a defender de forma enfática que a mãe assumisse a responsabilidade de cuidar dos filhos, agindo de acordo com o que era universalmente considerado seu instinto natural de mãe, para diminuir a mortalidade infantil no interesse do Estado francês. Badinter afirma ainda que a defesa do instinto materno, no século XX, atingiu o clímax com a psicanálise Freudiana, especialmente, por meio de seu ensaio intitulado *A Feminidade* (1958).

Nesse texto, em particular, Freud atribui o desejo que toda mulher tem de ter um filho à inveja que a mulher teria do órgão sexual masculino. Segundo Freud, o primeiro objeto amoroso do menino é a mãe e continua a tê-lo durante toda a vida. O menino possui inicialmente um grande amor pela mãe; sente ciúmes e rivalidade em relação ao pai, desenvolvendo, assim, o complexo de Édipo. Ao descobrir que a mãe não possui o órgão sexual masculino, o menino tem medo de vir a ser castrado como ela e abandona o complexo de Édipo. Não podendo eliminar o pai para ficar com a mãe, o filho a abandona e se junta ao pai, que representa o poder. Todavia, o menino volta a ter uma mulher como objeto amoroso que, para Freud, estaria substituindo o seu amor pela mãe. O primeiro objeto amoroso da menina também é a mãe. No entanto, ao perceber que a mãe não possui o órgão sexual masculino, ao descobrir que, tal qual ela, a mãe também é castrada, a menina sente-se incompleta e repele seu amor à mãe, buscando o amor do pai; com quem sonha em ter um filho que compensaria a ausência do pênis. Assim, explica Freud “a mulher fica desvalorizada para a menina, o mesmo que para o menino e talvez para o homem” (FREUD, 1958: 133); essa inveja traz consequências para toda a vida das mulheres.

Percebemos, dessa forma, que o argumento de Aristóteles sobre as mulheres como seres incompletos possui claro eco na teoria freudiana, correlação que mostra como certas idéias negativas construídas pelos homens sobre as mulheres podem perdurar por muitos séculos, com consequências complexas e profundas. Compreendemos, assim, que as

representações relacionadas à maternidade são por diversas vezes constituídas para reforçar uma ‘verdade’ científica e universal, quando, realmente, expressa uma verdade misógina. Além disso, em várias áreas do conhecimento, podemos identificar até mesmo um silenciamento dos aspectos relacionados à maternidade. É o que pude observar nos estudos que fiz na área de literatura, encontrando lacunas, sinais de censura e de mitificação dos aspectos relacionados às mães e às mulheres em geral.

Diante das questões brevemente postas, acreditamos ser necessário problematizar e desconstruir os mitos patriarcais que envolveram e ainda envolvem a maternidade, principalmente na medida em que novos conceitos se juntam ao conceito de maternidade tradicional, como descrito pela professora Cristina Stevens em seu artigo *Maternidade e Literatura: Desconstruindo Mitos*:

Por muito tempo a maternidade foi considerada um fato puramente biológico, fixado literal e simbolicamente nos limites do domínio privado e emocional. Os discursos religiosos, médicos e psicológicos que descreviam e, sobretudo, prescreviam esses papéis, foram bastante danosos para as mulheres. Hoje, debatemos a função e *status* da maternidade no espaço público, e sua complexidade aumenta à medida que o sentido de maternidade se diversifica, uma vez que à mãe tradicional vem juntar-se a mãe adotiva, a mãe lésbica, o homossexual que materna, a mãe de aluguel, a mãe adolescente, a mãe solteira, a mãe prisioneira, a mãe pobre, negra, a mãe biológica, etc. (STEVENS, 2003: 38).

Neste livro, Stevens enfatiza que, na literatura, até, aproximadamente, os anos 70, houve escassas tentativas de retratar a maternidade como tema central e de analisar as distorções criadas pelo patriarcado sobre essa complexa experiência. A partir dessa época, começa a se consolidar uma nova produção teórica sobre a maternidade sob a ótica das mulheres.

Ainda no que diz respeito à maternidade, a psicanalista Nancy Chodorow, em sua obra *The Reproduction of Mothering* (1973), argumenta que os comportamentos sociais

tradicionais que envolvem a maternidade, ou seja, o fato de se atribuir às mulheres o cuidado com os filhos, não são naturais, mas sim resultado de valores e práticas sociais que são interiorizados nas primeiras relações da criança com as pessoas que a cercam, sobretudo com a mãe; isso decorre porque a mãe quase sempre exerce a função do cuidado com os filhos. Esses papéis não são dados pela biologia, mas são, na verdade, construções sociais, que, como tais, podem ser desconstruídas e reconstruídas. Assim, esses processos psicológicos dão origem a comportamentos que se perpetuam e são responsáveis pela divisão não igualitária dos papéis gênero e pela conseqüente dominação masculina. Segundo ela, são essas práticas de cuidados do filho pela mãe que fazem surgir o processo psicológico que conhecemos como natural:

O comportamento e as características da personalidade adulta são determinados, mas não biologicamente deterministas. Entretanto, culturalmente, a personalidade e o comportamento esperados não são simplesmente “ensinados”. Mais exatamente, certas características da estrutura social sustentadas por crenças, valores e percepções culturais, são interiorizados através das relações objetivas sociais primárias da criança e da família. Essa organização inconsciente ampla é o contexto no qual se dá o treinamento de papéis e a socialização intencional (CHODOROW, 1978: 76).

Ao mostrar como as funções de cuidado com os filhos são impostas às mulheres e internalizadas por estas mulheres por meio de processos psicológicos e sociais específicos, Chodorow mostra como essas funções também podem ser destinadas aos homens e que ambos devem exercer essas funções de forma compartilhada. Como a citação acima nos explica resumidamente, a reprodução dos padrões tradicionais da maternidade no mundo contemporâneo acontece por meio de processos psicológicos induzidos socialmente e que se reproduzem de forma cíclica.

O livro de Adrienne Rich, *Of Woman Born* (1981), também constitui um marco nos estudos feministas sobre a maternidade. A partir de uma visão, sobretudo socioantropológica,

Rich faz uma espécie de arqueologia da experiência da maternidade a partir das óticas das mulheres. Ela demonstra como a mãe reage às expectativas da sociedade em relação a seu comportamento, escrevendo até mesmo sobre uma alienação da maternidade, no sentido de que muitas mulheres não têm uma participação ativa no trabalho de parto, em função das novas tecnologias médicas. Segundo Rich, desde a Antiguidade, as mulheres têm sido “ensinadas” sobre o que devem sentir.

Além disso, Rich expõe a escassez de estudos e reflexões sobre a relação entre mães e filhas, uma das razões que a motivou a escrever o referido livro. Rich completa que “as mulheres têm sido mães e filhas, mas há pouco escrito sobre esse assunto; a grande maioria da literatura e das imagens da maternidade chega a nós filtrada através de uma consciência coletiva ou individual masculina” (RICH, 1981:61). A complexidade das relações entre mães e filhas não foi devidamente explorada e o que conhecemos de maneira mais presente é mediado pelo imaginário dominado pelo patriarcalismo. E é nesse contexto que *Noah* é relevante, pois além de problematizar as imagens sacralizadas com relação à maternidade, a obra ainda possui uma diversidade de narrativas sobre a relação de mães e filhas, narrativas que foram sempre subestimadas, conforme ressalta Rich.

Com relação à temática da maternidade na literatura, E. Ann Kaplan, em *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama* (1992), analisa as representações da mãe em textos literários populares do século XIX, os chamados melodramas, nos Estados Unidos, suas influências européias e suas versões nos filmes de Hollywood na primeira metade do século XX. Ela analisa a mãe em três esferas de representação: a histórica, ou seja, a mãe no seu papel institucional, socialmente construído; a psicanalítica, a mãe no inconsciente, por meio de quem o sujeito é constituído, articulada por Freud, na virada do século XIX para o XX; e a ficcional, a mãe em representações ficcionais, que combina a mãe posicionada institucionalmente e a mãe inconsciente.

Kaplan enfatiza que sua análise foi produzida em um momento de grande transição nos conceitos de mãe, por causa das transformações nas relações e nos discursos políticos, sociais e econômicos, da nova consciência sobre diferenças étnicas na constituição dos sujeitos ‘mulheres’, sobre a interseção entre raça e gênero, e por causa de novas descobertas científicas na área de gestação, reprodução e nascimento. Em sua análise histórica, Kaplan aponta três discursos sobre a mãe: o discurso rousseauiano, que engendra uma mãe que possa satisfazer os imperativos de uma nova ordem social estabelecida por instituições surgidas na Primeira Revolução Industrial; o discurso darwiniano, marxista e freudiano, que trouxeram uma mãe construída por mudanças sociais pós-romantismo e que chegou à Primeira Guerra Mundial e ao entre-guerras (nesse período, as mulheres entraram no mercado de trabalho, tiveram mais acesso à educação, conquistaram direitos, o que, segundo Kaplan, ameaçaram a família nuclear); e os discursos pós-modernos recentes sobre as mães, que deram origem ao que ela chamou de mãe pós-modernista, que ainda está em construção, como resposta aos desenvolvimentos sociais, dentre eles, avanços dos feminismos. o rápido crescimento do capitalismo multinacional e a revolução tecnológica e eletrônica.

É a partir dessas reflexões que temos *Noah*, romance que desafia e estimula o leitor a repensar a maternidade a partir de uma perspectiva que desconstrói toda a mística atrelada ao materno enquanto função imposta, com o intuito de ressignificar essas imagens tradicionais. As histórias contadas nesse instigante romance tratam da complexa experiência do aborto, de “úteros congelados, onde nenhum bebê cresce” (ROBERTS, 1987:28), da problemática de filhos ilegítimos, adotivos, do controle sobre a gravidez, do infanticídio e tantas outras temáticas que foram injustificadamente silenciadas pela literatura canônica.

Em *Noah*, Roberts explora diversas experiências ligadas à maternidade. Por certo, nem todas suas personagens são mães; no entanto, todas essas mulheres possuem alguma vivência com relação à maternidade, nem que seja pela incapacidade de algumas delas em gerar filhos

e filhas. É essa a preocupação da personagem contemporânea, cujo marido se chama *Noah* e reage enraivecido à esterilidade de sua esposa: “eu sei o que você quer dizer. Nós já passamos por isso antes. Todo mês nos últimos dois anos” (ROBERTS, 1987:9). Sequer sabemos o nome dessa mulher, que mais tarde será líder na arca das mulheres; todavia, já conhecemos sua frustração, visto por seu marido cientista como mero capricho. Essa impossibilidade de gerar não será um impasse para essa mulher que, junto a outras, passará pela experiência de gestação na arca, desta vez, gestação de si mesma, conforme melhor analisaremos nesse capítulo.

Por causa de uma discussão ainda sobre a ausência de filhos em seu casamento, a mulher se joga em um canal. É a partir desse ato que essa mulher passa a chamar-se Sra. Noé (*Mrs. Noah*) e tem como principal objetivo guiar a arca das mulheres pelo mundo e pelos mais diferentes tempos, para entender as condições de vida das mulheres no passado e suas consequências no futuro (ROBERTS, 1987:32). Ao se juntarem à Senhora Noé, as mulheres poderão contar histórias e produzir literatura, como podemos perceber na descrição dessa protagonista:

As mulheres virão à arca para buscarem um pouco de paz e quietude, para pensarem em suas vidas e questioná-la. As mulheres virão aqui para desenvolver suas habilidades, para discutir seu trabalho em progresso, para criticar e receber críticas, para dividir medos, falhas e ideias. As mulheres se juntam à arca para soltar sua imaginação, para aprender a brincar novamente, para destruir (ROBERTS, 1987: 21/22).

As mulheres estarão na arca para repensar suas vidas, questionar sua maneira de produzir literatura, pois todas as convidadas a integrar essa jornada são ou almejam ser escritoras. Elas compartilharão momentos de troca de conhecimentos e de experiências enquanto estiverem na arca das mulheres. Diante da brevíssima biografia que mostramos de Michèle Roberts, bem como da recorrência de imagens ligadas à maternidade que ela utiliza em seus romances, é clara a correspondência de uma arca ao útero materno. Essa comparação

se torna mais nítida ao longo de toda a obra, em que percebemos que essas mulheres passam por uma jornada de autoconhecimento. Devemos, ainda, nos lembrar que a palavra *gestação* é de origem latina e significa transportar, o que reforça a imagem da arca como um espaço simbólico de *gestação* e transformação dessas mulheres. Todas elas são transportadas e transformadas pela influência das várias narrativas de outras mulheres, contadas sobre e por elas mesmas, e sempre acrescidas de suas próprias experiências quando não eram sibilas, mas mulheres comuns, frustradas e reprimidas.

De acordo com o que havíamos explicado no primeiro capítulo desse estudo, outro tema recorrente é a crítica ao cristianismo relacionado às temáticas da maternidade; por isso, no caso de *Noah*, a imagem presente é a da Virgem Maria, como símbolo de amor inesgotável e inabalável, de abdicação de seu corpo de mulher e total aceitação quanto ao sofrimento por seu único filho. A Senhora Noé constrói, no interior da arca das mulheres, uma capela, no entanto, diferentemente do que tradicionalmente entendemos desse espaço, ela é ecumênica e poderá ser usada tanto para praticar suas orações quanto para praticar a escrita (ROBERTS, 1987:40). Um dos quadros pendurados nessa capela é o da Virgem Maria com os braços abertos e a face cheia de dor com seu filho morto no colo. A Senhora Noé escuta das paredes da capela católicos entoarem a ladainha¹⁵ da Virgem Maria para que a viagem seja segura. A líder da arca das mulheres não consegue repetir nenhum verso da litania tradicional, então, ela se junta ao coro das feministas católicas que aparecem na capela e declamam uma versão bastante inovadora à Grande mãe:

Deusa negra
Companheira das sibilas
Amante de suas difíceis filhas

¹⁵ Oração formada por uma série de invocações e respostas curtas e repetidas. Neste sentido, trata-se de uma oração ou súplica à Virgem Maria e aos santos, invocando-os pelos nomes e atributos simbólicos, a fim de rogarem a Deus pelos fiéis, com o responsório repetitivo: “Rogai por nós!”.

Arca da vida
Precioso navio de sangue
Sagrada pérola
Virgem do silêncio
Meretriz da sabedoria
Caminho do leite e mel
Portão para o paraíso
Esteja Conosco.

Seios de mármore
Amante dos patriarcas
Orelhas obstruídas
Boca obstruída
Grito contido
Carcereira de filhas
[...]
Não me deixe tornar isso.

A litania construída pela senhora Noé e por todas as católicas feministas que aparecem na capela é uma clara crítica à imagem da Virgem Maria, construída pelo patriarcado, a qual estabelece parâmetros de como uma mulher e, conseqüentemente, uma mãe, deve ser. Lembramos aqui de Adrienne Rich, que acrescenta à imagem da *pietá* a noção de espera; para ela, “as mulheres sempre estão à espera de algo: pelo nascimento de seus filhos, pela vinda de seus homens, pela palavra a ser proferida, pela menopausa” (1980: 39). A senhora Noé, ao declamar sua litania, vai contra as imagens ligadas ao modelo de ‘mãe imaculada’, arraigado no imaginário ocidental patriarcal. Os versos em itálico marcam o refrão que é cantado em coro por todas as mulheres, culminando com o verso final, em que nenhuma dessas mulheres quer se tornar o modelo de mãe imposto pelo patriarcado. Elas querem experienciar a maternidade, mas não querem fazer parte dos comportamentos invocados pela ladainha repetida há tanto tempo.

Para Elizabeth Badinter, o amor maternal não se encontra inscrito na profundidade da ‘natureza feminina’, ao contrário, esse conceito de amor materno existe em função das exigências e dos valores dominantes de uma sociedade que determina os papéis respectivos do pai, da mãe, da criança. Esse amor, assim, está longe de ser instintivo, natural. Todavia, as

mulheres grávidas eram tidas como invólucros sagrados. Na Grécia antiga, a casa da mulher grávida era considerada um lugar de asilo inviolável, um santuário onde até os criminosos encontravam abrigo. Já entre os Romanos, à porta das suas moradas, as grávidas suspendiam grinaldas ou folhas de louro para evitar visitas, ficando suas casas interditas aos próprios oficiais de justiça e credores. Entre os índios Guayaku do Paraguai, a grávida possui numerosas virtudes mágicas, pois encontra-se estreitamente ligada ao seu filho (ainda por nascer) e este está em comunicação com o mundo dos espíritos; é-lhe atribuído o conhecimento de numerosos segredos, de prever o futuro e de predizer a morte de parentes (Barbaut, 1990).

Ainda no que diz respeito à maternidade, Roberts torna mais complexa essa experiência e associa à maternidade a outras imagens, mesmo que algumas sejam representadas em tom irônico, como é o caso de um diálogo travado entre as sibilas e *Gaffer*, em que ele tenta convencê-las de que a escrita e a criatividade são dons típicos masculinos, ele continua: “Como uma mãe pode saber algo sobre o crescimento humano? Qualquer idiota pode dar a luz. Escrever um livro, por exemplo, é um parto” (ROBERTS, 1987: 56). É interessante observar que, embora *Gaffer* não passe de uma marionete do sistema patriarcal, ele mesmo cita a aproximação do ato de escrever com o parto; imagem que será trabalhada por todas as sibilas durante todo o romance.

Além das ricas imagens ligadas à temática da maternidade, Roberts não deixa de explorar outras tantas imagens referentes ao corpo feminino. Conforme podemos notar no capítulo anterior, a casa é usada pela autora de maneira constante para indicar o corpo das mulheres, bem como para refletir sobre a apropriação desses corpos. A senhora Noé, em um de seus devaneios sobre sua infância, nos relata que ela é uma casa com muitas janelas e muitas portas. Cada dia ela abre uma e espreita o que há lá dentro, comentando para si mesma: “esse é o tempo do advento, da preparação” (ROBERTS, 1987: 63). É nítida a

comparação que a autora faz por meio da voz de sua personagem; o corpo da mulher é uma casa, no entanto, ainda desconhecida pela própria moradora, que tenta se conhecer dia após dia. No fim da citação, a personagem conclui que este é o advento. Trata-se de uma referência cristã, advento (do latim *adventus*, significa "chegada") é o primeiro tempo do Ano litúrgico, o qual antecede o Natal. Para os cristãos, é um tempo de preparação e alegria, de expectativa, onde os fiéis, esperando o nascimento de Jesus Cristo, vivem o arrependimento e promovem a fraternidade e a Paz. Nossa protagonista, por meio de um complexo processo de autoconhecimento na arca das mulheres, espreitando seu corpo/casa, entra em um tempo de preparação, que culminará no Natal, ou melhor, de acordo com o próprio significado da palavra, no (re)nascimento dela mesma, e não do homem que representa a salvação da humanidade.

As implicações de ser ou não ser mãe são profundas em uma sociedade marcada por preceitos patriarcais. As mulheres se vêem presas em um labirinto de estereótipos, de leitos de procusto¹⁶ prontos para moldá-las em seus papéis sociais. A Senhora Noé, em uma longa reflexão, grita uma exclamação há tanto tempo contida: “Mães não são livres, tornar-se mãe é tornar-se prisioneira. Em confinamento. É deixar para trás todas as imensas possibilidades. As mães existem apenas para comerciais de margarina” (ROBERTS, 1987: 69). No entanto, a personagem continua sua reflexão e conclui que as mulheres que não se transformam em mães, deixam de ser mulheres reais. Assim, mesmo indo contra às imposições patriarcais, elas caem em outro estereótipo de mulheres, geralmente vistas como ‘secas’ e tristes, sempre arrependidas por não terem engendrado filhos. A reflexão, entretanto, não chega a um resultado, “então, eu não serei mãe. Então, eu serei mãe. Então, eu não consigo achar a saída” (ROBERTS, 1987: 69).

¹⁶ Procusto era um bandido que vivia na serra de Elêusis. Em sua casa, ele tinha uma cama de ferro, que possuía seu tamanho exato, para a qual convidava todos os viajantes para se deitarem. Se os hóspedes fossem demasiados altos, ele amputava o excesso de comprimento para ajustá-los à cama, os que tinham com pequena estatura, eram esticados até atingirem o comprimento suficiente. Ninguém sobrevivia, pois nunca uma vítima se ajustava exatamente ao tamanho da cama.

Em meio a essas reflexões da senhora Noé, há também todas as outras personagens que a acompanham, as sibilas e *Gaffer*. Toda noite, após o jantar, uma das sibilas conta uma história, uma narrativa sobre mulheres. Em nenhuma ocasião sabemos quem profere a narrativa, sabemos apenas que essas histórias não podem ser mais silenciadas.

A primeira narrativa contada por uma das sibilas é sobre uma história que *Gaffer* não colocou no gênesis. A narrativa é sobre João e sua esposa, os quais são aqui protagonistas do episódio do dilúvio bíblico. Mais uma vez a protagonista feminina desse conto não tem nome, reconhecemo-la apenas como esposa de João. Roberts tenta nos mostrar uma possível história do dilúvio sob o ponto de vista feminino, quando a esposa de João comenta com seu marido sobre os sonhos que a invadem:

Uma noite, eu sonhei. A Terra aparecia para mim como uma mulher se retorcendo de dor no parto. Ela jogava suas mãos para as copas das árvores, que são seus cabelos. Ela mordida as montanhas, que são seus braços, enquanto sua barriga mexia, provocando terremotos. Sua bolsa estourou e as águas saindo dela se transformaram em uma grande enchente. Por nove meses ela carregou a semente de uma nova vida e, agora, em meio às ondas, a criança está em seu seio. [...] Naquela noite, eu tive um segundo sonho. Dessa vez, a Terra aparece novamente para mim como uma mulher grávida, mas no início da gravidez. Dentro de seu ventre há toda a criação, todas as formas de vida dançando e crescendo. João, eu e as crianças estamos lá também, nadando em sua barriga, esperando por nascer (ROBERTS, 1987: 74).

Essa mulher conta a seu marido sobre seus sonhos e ele, por sua vez, por ordem de Deus, constrói a arca que, na verdade, foi idéia de sua mulher. Por meio de seus sonhos, podemos notar mais uma vez a imagem constante de que a arca representa o útero materno e que toda a jornada dentro da arca simboliza a gestação, como já observamos. A esposa de João ressalta o aspecto do renascimento de todos que estão na arca, ao apontar que a viagem durou “nove meses, a duração de uma gravidez” (ROBERTS, 1987: 82). Após a cessação das chuvas, a esposa de João sente-se gestada novamente e renascida. Ela escolhe sua liberdade,

ela renomeia os animais e vive com suas noras no alto de uma montanha. Elas vivem em uma *sisterhood*, em solidariedade, compartilhando suas experiências, sem torná-las hegemônicas.

A segunda narrativa é sobre a vida de uma mulher que não foi casada; é a biografia ficcional de freira medieval que se torna santa, a Senhora Sabedoria (*Lady Wisdom*). Essa freira passa a questionar tudo que é imposto a ela com respeito a toda espécie de pecado e horror que é imputado ao corpo feminino:

Nossos doutores nos dizem que o corpo da mulher é como se fosse um pedaço de terra arada, pronto para receber as sementes do homem. Ele quem dá à mulher o bebê, eles dizem. Mas eles estão errados. Essas sementes são misturadas no corpo da mulher com suas próprias sementes. (ROBERTS, 1987: 122)

Conforme havíamos dito, mesmo mulheres que não experienciaram de maneira direta a maternidade, elas possuem alguma vivência no assunto, haja vista que seus corpos são marcados por sangues menstruais, útero e menopausa. A freira, cujo nome também não sabemos, – ela mesma se intitula *Lady Wisdom* – reconhece a importância de não anular seu corpo, pecaminoso, como assim os preceitos religiosos descrevem; “por meio do meu corpo, eu sou parte do universo em sua constante mudança e transformação, e minha alma é a palavra que me diz isso” (ROBERTS, 1987: 123). A freira continua em sua dança de epifania e encontra em seu corpo a criação; para ela, a alma passa pelo processo de nascimento, atravessando um canal que une a terra ao paraíso, sendo o arco-íris a ponte para esse encontro, a aliança mostrada no dilúvio bíblico. A santa, segundo ela mesma diz, é exilada do céu, talvez jamais seja aceita por causa de suas idéias transgressoras.

Paralelamente às narrativas contadas toda noite pelas sibilas, há todos os dias o debate travado por elas sobre os mais diversos assuntos referentes à vida das mulheres e, especialmente dentre estes, a maternidade em todos os seus aspectos e suas implicações. Em um desses momentos de discussão, a Sibila Tagarela relata que não possui mais amigas,

pois todas suas amigas têm filhos, além disso, “as mães não são disponíveis. Como pode, assim, uma amizade sobreviver?” (ROBERTS, 1987: 139). A Sibila Correta acrescenta que sua mãe tinha amigas, que eram outras mães. A Sibila Desafiadora desabafa que tem se sentido desconfortável pelo fato de não sentir falta de seus filhos. Afinal, essa sibila experiencia a maternidade, mas vai contra o instinto materno, também questionado por Badinter, conforme mencionados. As sibilas pedem uma história sobre uma mãe; mas a próxima narrativa contará um infanticídio, realidade que faz parte dessa experiência feminina, mas que a sociedade violentamente condena sem pensar nas razões que levam uma mulher a este comportamento radical. A narrativa que focalizará uma experiência de abandono conta a história de uma mãe, uma mulher vitoriana, que enxerga todas as dificuldades em se ter uma filha em seu tempo. Essa mulher, também sem nome, é casada. Em uma noite, ela teve um sonho:

Em meu sonho eu vejo Eva grávida. Ela enche sua mão de areia e cada grão vai escorrendo por entre seus dedos. Saindo carne, sangue e ossos. Adão a conforta dizendo que dois filhos é melhor que um. Eles chamaram seus filhos de Abel e Caim. [...] A mãe de todos nós desapareceu. É minha tarefa escavar para encontrá-la. O deserto a engoliu (ROBERTS, 1987:154).

O sonho que a protagonista dessa passagem tem sobre Eva parece nos anunciar o que virá. Eva, silenciada, desaparecida no deserto, não desejava ter um de seus filhos. À protagonista cabe encontrar sua mãe, que não é Maria e sim a pecadora Eva. Mesmo assim, o peso da maternidade é grande demais para a nossa protagonista.

Elizabeth, minha primogênita. É cruel fazer você agüentar tudo isso. Eu devo deixar você me esquecer, ou me inventar, em paz. Para você eu sou uma lacuna: ausência. Morta. Eu quero preencher esse espaço de sua ignorância, escrever meu nome e oferecer a você minha história, que é sua também. Eu quero que você me herde. Uma mãe precisa de uma filha. Uma filha precisa saber quem é sua mãe, para aceitá-la ou rejeitá-la (ROBERTS, 1987:170/171).

Nesse episódio, temos a complexidade da relação entre mães e filha, outro assunto relativo à maternidade que também é pouco explorado sob a ótica das mulheres. Rich diz que a relação entre mães e filhas é uma “tragédia essencial” (1980: 236/238) pela qual devem passar. A mãe dessa história abandonará sua filha, no entanto, não é por essa condição que ela deixará de ser mãe. Talvez seja por isso que ela escreve uma carta à sua filha, com o intuito de deixar de ser uma ausência, não ser uma lacuna, tal qual são as mães na literatura sob a perspectiva masculina no século XIX. Essa mãe se reafirma como tal e deixa um legado de memórias à pequena Elizabeth.

Ainda nessa linha de pensamento em retratar as mais diversas experiências relativas à maternidade, as sibilas contam a próxima história; a de uma jovem, que vive século XVIII, aproximadamente, e que é seduzida por um homem casado. Como fruto desse romance, a jovem engravida. Ela se vê obrigada a se tornar prostituta, passando fome, frio, além de sofrer violência. E é nesse contexto que ela dá a luz a uma menina, “ela olha para aquela pequena face, e apoia suas mãos sobre ela. Ela a estrangula. Assim, ela não sentirá mais nada. Ela torce o pescoço de sua filha como se fosse o de uma galinha, sua cabeça vira. Ela enterra o corpo por entre o lixo” (ROBERTS, 1987: 203). A jovem desse conto acaba por ser enforcada por ter cometido infanticídio, sua história foi imortalizada em canções, entretanto, não sabemos se essas canções expressam qualquer juízo de valor. Além disso, a única forma de as mulheres serem imortalizadas é por meio de narrativas orais, restam a elas apenas canções, nenhuma palavra escrita.

Em mais um devaneio, a senhora Noé tenta entender porque ela quer tanto uma criança e seu marido cientista simplesmente não quer. Para ela, a explicação é que seu marido quer permanecer sendo a criança, ser cuidado por ela, algo que não aconteceria se ele dividisse suas atenções com um bebê, “ele quer ser uma criança e não um pai” (ROBERTS,

1987: 213). No entanto, esse não é o fim para a senhora Noé, pois ela tece outras possibilidades para atingir seu objetivo:

Eu poderia engravidar dele e deixá-lo. Ou deixá-lo e engravidar de outro homem. Ou até mesmo fazer uma inseminação artificial e, deliberadamente, me transformar em mãe solteira sem dar à criança um pai. Pior ainda: roubar o bebê de outra mulher. Uma amiga morre e eu adoto seu bebê. Esse pensamento vai embora, eu tento matá-lo. Eu serei mãe solteira. Muitas mulheres são. Por necessidade, quando seus homens a abandonam. Por opção. A Virgem Maria era mãe solteira (ROBERTS, 1897: 214).

Após esse devaneio, todos se juntam na arca para ouvir a última história da jornada, um conto sobre uma mulher que fez novos amigos. A narrativa se passa no submundo das crianças abandonadas, em tempos de um futuro orwelliano. Um garoto de rua, conhecido como Tartaruga, encontra um bebê em uma pilha de lixo. Ele a nomeia de Rata. Embora homem, Tartaruga assume o papel de mãe de Rata em uma época que a palavra ‘mãe’ é um tabu, não deve ser pronunciada e nem mesmo pensada:

Mulheres da classe D são subdivididas em criadoras, alimentadoras e rudes; isso se elas ainda sangrarem. Se elas não sangrarem, dependendo da idade, são classificadas em buracos (pré-adolescentes) ou sacos (pós-menopausa). Mulheres de classes superiores são chamadas por nomes que ele não conhece. Ele nunca encontrou nenhuma. A primeira ministra tem um desses nomes, *A Grande Mãe (Big Mummy)*. Mas essas são palavras sagradas, reservadas somente a ela e raramente faladas. (ROBERTS, 1987: 253).

Roberts cria um universo com características não tão distantes da nossa sociedade patriarcal. As mulheres são divididas por suas capacidades biológicas e sua função de reprodução para o mundo masculino. E é nesse contexto quase que apocalíptico que a história de Tartaruga e Rata se aprofundará, pois com o tempo, Tartaruga decide abandonar Rata, que ainda é uma criança. Rata, de acordo com a classificação acima disponibilizada, se torna uma prostituta que seduzirá Tartaruga. A inversão edípica é o que dá o tom na história: a mãe-homem (Tartaruga) é seduzida pela filha (Rata). Juntos, eles reescrevem o dicionário da

cidade, colocando nele a palavra mãe, dessa vez, com um significado completamente transgressor.

E é com uma mãe que a trajetória da arca das mulheres acaba, quando assim fala a Senhora Noé, “Agora que estou grávida, eu tenho de cuidar de mim” (ROBERTS, 1987: 276). A senhora Noé engravida de ideias, de conhecimento. Após a experiência da arca de conhecer outras narrativas de mulheres, ela renasce e acaba por gestar tantas outras experiências que decide narrar em forma de romance.

Em *Noah*, o materno se constitui de forma rica e complexa; lembramos aqui a contribuição Neumann (1999), psicólogo jungiano e antropólogo alemão, que trabalha com o arquétipo da “Grande Mãe”, por meio da análise de um vasto material mitológico e histórico de diferentes grupos culturais em diferentes épocas, mostrando o caráter positivo desse arquétipo (“A Mãe Bondosa”) e o negativo (“A Mãe Terrível”, “A Deusa Terrível” etc.). Ele explora de forma detalhada como se desenvolveu, nos povos primitivos, a identificação das mulheres à natureza e os mistérios advindos dessa identificação.

Noah também explora alguns símbolos que merecem destaque, tendo em vista que estão em sintonia com a problemática das maternidades, assim como elucidam temas ligados aos feminismos. A simbologia sempre presente e muito relevante com relação à maternidade é a das águas, principalmente quando associada a seu aspecto nutritivo, elemento que faz com que a vida brote de onde é seco. Essa metáfora está relacionada à maternidade e também à produção de escrita, ou seja, com a imanência do útero e com a transcendência da criação da palavra.

“Minha vida é uma longa sede” (1987:81), fala a personagem Sara, outra Senhora Noé, fruto de uma narrativa contada por uma das sibilas da arca das mulheres. Ela continua: “A água é minha mãe, minha amante. Meu elemento, que me dá liberdade para nadar para onde eu quiser. A água é minha comida e minha bebida. A água é meu deus” (1987:83). Essas

duas falas são emblemáticas no romance, pois esclarecem o aspecto de transformação e poder que as águas exercem nas mulheres. Em todo o romance, acompanhamos a vida dessas mulheres antes de se juntarem à arca, uma vida improdutiva, algumas a achavam ‘seca’. Depois que a Senhora Noé e as sibilas se juntam à jornada, elas voltam a produzir literatura e a vida dessas mulheres se inunda de narrativas. Dessa forma, as águas são representadas como elemento nutritivo, bem como elemento libertador, tendo em mente que promove fluidez e maleabilidade de noções antes não questionadas, tais quais, gênero e as condições de vidas das mulheres.

CAPÍTULO III

A ESTRUTURA DE NOAH

Em *Noah*, conforme mostrado anteriormente, há uma diversidade de vozes narradoras que se entrecruzam e se sobrepõem. Para analisarmos uma obra de estrutura tão complexa, utilizaremos os conceitos bakhtinianos de polifonia, com relação às vozes múltiplas que dialogam do romance. A intertextualidade e a metaficção historiográfica são outras contribuições teóricas que auxiliarão nossa análise nesse capítulo, tendo em vista a relação do romance de Roberts com o relato bíblico da Arca de Noé, bem como a estrutura de narrativa que nos lembra *Decamerão* de Bocaccio e os *Contos da Cantuária* de Chaucer.

Primeiramente, iremos abordar a noção bakhtiniana de polifonia e dialogismo. A ideia de diálogo é muito presente em Mikhail Bakhtin. Esta recorrência acontece porque o dialogismo é a base para a formação de seus mais importantes conceitos, como o de intertextualidade (termo usado pela primeira vez por Julia Kristeva, mas que é considerado um conceito bakhtiniano), permeando também os elementos que dão sustentação à sua teoria sobre o gênero romanesco.

Um dos elementos levantados por Bakhtin, na análise que fez dos romances de Dostoiévski, para chegar ao conceito de polifonia, é o tipo de tratamento que o autor dá às personagens. Este elemento é fundamental para caracterizar o texto polifônico e diferenciá-lo do monológico. No texto polifônico, há uma relativa liberdade e independência das personagens em relação ao autor. No caso específico de Dostoiévski, Bakhtin enfatiza que aquelas lhe interessam "enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmas" (BAKHTIN, 1981:39). Ao contrário do texto monológico, onde os traços típico-sociais e individuais são fixos, formando uma imagem da personagem como ser acabado, no texto

polifônico, há um questionamento constante que gera mudanças, a partir da relação do personagem com sua autoconsciência.

O que deve ser caracterizado pelo autor é "a última palavra da personagem sobre si mesma e seu mundo" (BAKHTIN, 1981:40). Enquanto no romance monológico (tradicional), a autoconsciência da personagem é apenas um elemento que caracteriza sua imagem, no romance polifônico, "toda realidade se torna elemento de sua autoconsciência" (BAKHTIN, 1981:40). Há aqui uma evidente inversão de valores. O próprio herói se autodefine e deixa de ser um simples veículo da voz do autor; ele é o dono de seu discurso. O valor dos traços da realidade que ele levanta, segundo Bakhtin, interessa na medida do valor que representam para a própria personagem. O mundo externo e os costumes que os rodeiam colaboram na formação de sua autoconsciência. Ou seja, ele elege traços de sua realidade e reflete sobre eles; o poder de voz, de conclusão, que era privativo do autor, é transferido à personagem. Para Bakhtin, esta transferência feita por Dostoiévski constitui, para a época, uma verdadeira revolução.

Embora a autoconsciência já baste para quebrar o discurso monológico do texto, Bakhtin fala da necessidade de outra consciência, outro discurso, para que ecoem as múltiplas vozes e idéias que constituem a polifonia:

Ao lado da consciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência; ao lado do seu campo de visão, só outro campo de visão; ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. À consciência todo absorvente do personagem, o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo — o mundo de outras consciências legitimamente iguais a ela (BAKHTIN, 1981:54).

Mas, ao mesmo tempo em que afirma isto, Bakhtin diz que a própria personagem nunca coincide consigo mesma. Logo, ela já contém o outro dentro de si. Ela mesma, sua autoconsciência, vive do seu caráter de coisa inacabada, em eterna formação, que se constrói, destrói e reconstrói até atingir, por um processo dialógico e dialético, a maturidade de refletir

sobre si e seu mundo, sem respostas prontas ou fechadas. E é essa inconclusibilidade, são as contradições inerentes a todo ser humano, que, segundo Bakhtin, dão verossimilhança às personagens de Dostoiévski. O que tradicionalmente seria considerado uma falha, se torna elemento fundamental na formação do texto polifônico.

A necessidade da existência do outro para o crescimento do ser humano, para tornar sua visão de mundo mais complexa e mais rica, se reflete na literatura. Ela também ficará mais profunda e complexa, terá mais possibilidades de interpretação, se levar em conta a necessidade da outra voz. Como diz o próprio Bakhtin,

É somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos outros é que a ideia começa a ter vida, isto é, a tornar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal e gerar novas ideias (BAKHTIN, 1981:82).

É essa troca que gera a autenticidade do discurso. Podemos lembrar aqui o que o autor afirma em sua obra *Questões de Literatura e Estética* (1990) sobre a forma pela qual se individualiza estilisticamente o romance, justamente pela combinação de estilos heterogêneos. São muitos os elementos que contribuem para a construção desse "intercâmbio discursivo", essa "tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências" (BAKHTIN, 1981:103).

O conceito de polifonia, tal qual Bakhtin relacionou aos textos dostoiévskianos, nos auxilia na análise de *Noah* por este não ser um texto monológico, mas uma narrativa que articula vários discursos, uma multiplicidade de vozes e pontos de vista: o das personagens e o do autor que lhes é assimilado e não conhecem privilégios nem hierarquia porque cada ideia é a ideia de alguém, situa-se em relação a uma voz que a carrega e a um horizonte a que ela

visa, uma vez que: “pensar implica interrogar e ouvir, experimentar posicionamentos, combinando uns e desmascarando outros” (BAKHTIN, 2003:95).

Em *Noah*, a polifonia está alicerçada nas diversas personagens que frequentam a narrativa, os quais vão adquirindo importância a partir do momento em que as Sibilas e a senhora Noé assumem a arca das mulheres com o intuito de repensar sobre a situação de outras mulheres. Para tanto, cada uma dessas Sibilas contará uma história. Assim, as relações dialógicas existentes implicam múltiplos sistemas de significação, nos quais as interpretações e olhares sobre as histórias das mulheres comportam uma multiplicidade de pontos de vista com o intuito de evitar uma explicação única para o fato narrado. Daí tantas visões que se tornam mais importantes que os próprios acontecimentos.

Nos primeiros capítulos do romance, percebemos uma maior ênfase em uma protagonista – na verdade, são mulheres diferentes, que possuem o mesmo nome: Senhora Noé. No capítulo de abertura, sabemos pelas palavras dessa Senhora Noé do seu desejo de matar o marido, mesmo que isto não passe de um sonho que ela teve. A única referência de tempo que temos nesse trecho é “Noé morreu ontem à noite” (ROBERTS, 1987:7), sendo que esse ‘ontem’ é uma unidade temporal relativa, tendo em vista que não há detalhamento sobre a localização desse ontem, nem ao espaço da narrativa. Não há qualquer referência ao local da narrativa, nem mesmo o nome da narradora é mencionado. Nós, leitores, assumimos que é a Senhora Noé, pois mais tarde no romance, quando se recupera de uma possível tentativa de suicídio, ela assume que essa passagem pode ter sido um sonho:

Eu abro meu diário. Eu dificilmente escrevo nele. As duas primeiras páginas foram rabiscadas pelas minhas mãos desalinhadas. O resto são lacunas. *Noah morreu ontem à noite ... Eu deveria pedir perdão. Mas não consigo. Ainda não.* É isso. Deve ter sido um sonho que eu tive. Eu balanço minha cabeça (ROBERTS, 1987:286).

No capítulo seguinte, identificamos o espaço da narrativa, “Minha história começa em Veneza” (ROBERTS, 1987:9), pelo discurso de uma outra Senhora Noé; notamos que ela é uma personagem do mundo contemporâneo, seu marido é um cientista e ela o acompanha em uma viagem de trabalho. Essa segunda Senhora Noé pula no Grande Canal. A partir desse acontecimento, as narrativas ganham novos rumos – “Eu me movia nas águas. Ouvi Noé chorar enquanto eu entrava nas águas. Eu não podia mais voltar” (ROBERTS, 1987:13).

Como foi falado no capítulo anterior, com a chegada das Sibilas à ‘Arca das Mulheres’, a polifonia será elemento básico na estrutura do romance. As mulheres de *Noah* trabalham de forma colaborativa, seja nas atividades diárias, seja nas produções intelectuais. Os capítulos seguintes, cada um deles narrados por uma sibila diferente, são intercalados com histórias pessoais ou reflexões da Senhora Noé e com a vida cotidiana na Arca. Esses capítulos sobre vida diária na Arca são iniciados sempre com uma refeição:

De volta à Arca. Eu conto aos outros o que eu vi. Nós jantamos. Eu estava com fome como sempre. A comida não me asfixiou, talvez até pudesse. A Sibila Tagarela cozinhou *carciofi Allá giudea*, alcachofra fritas no azeite de oliva, crocantes e douradas como girassóis (ROBERTS, 1987:138).

Ao longo de todos os capítulos de *Noah*, cada Sibila cozinha para as outras e, durante a refeição, elas tecem reflexões sobre as histórias que serão contadas posteriormente no próprio romance. Tal qual a preparação colaborativa das atividades diárias na Arca com as Sibilas, a narração do romance também é colaborativa. Após a refeição e de toda discussão à mesa, uma história a ser contada é sempre sugerida, como evidencia o trecho metaficcional abaixo:

– A história da vida das mulheres, fala a Sibila Revisora ao Gaffer: as vidas que elas realmente levam – essa história tende a se diferenciar da dos homens. Isso é o que feminino significa para mim.
– Então, como seria a história de uma mãe? Eu [Senhora Noé] perguntei aos outros: Algum de vocês pode nos contar a história sobre uma mãe? (ROBERTS, 1987:141).

Após essa incursão, uma nova narrativa é contada por uma das Sibilas. Novas personagens ganham vida em *Noah*, para que os mais diferentes aspectos da vida das mulheres ganhem visibilidade. As narrativas que surgem, desse modo, são independentes, assumem vida e estrutura próprias com novos espaços, tempo e pontos de vista. Nessas narrativas, as vozes das Sibilas desaparecem nas vozes criadas por elas mesmas, com o intuito de dar voz às mulheres que nunca tiveram suas histórias contadas. Nessa complexa dinâmica em que outras mulheres possuem o poder da narrativa, reside a polifonia do romance.

A estrutura de *Noah* tende à circularidade; a cada dois ou três outros capítulos de histórias ou devaneios da Senhora Noé, temos os capítulos do cotidiano na Arca das Mulheres, o qual precederá uma das histórias contadas pelas Sibilas. A circularidade é um aspecto que merece a atenção do leitor desse romance; de uma forma mais ampla, podemos notar que o final de *Noah* é, na verdade, o início do romance da personagem, Senhora Noé. Para ilustrar essa circularidade, observemos as citações abaixo; a primeira é extraída do início do livro e a segunda é retirada do seu final, ambas verbalizadas pela Senhora Noé que, ao final do romance, acaba de se recuperar de seu sonho que na verdade é o romance inteiro que acabamos de ler:

Minha história começa em Veneza. Noé e eu viajamos para lá de trem da cidade de Verona (ROBERTS, 1987:9).

Minha história, eu escrevo: começa em Veneza. (ROBERTS, 1987:288).

A ordem habitual desses capítulos que trabalham o cotidiano dessas personagens é a seguinte: após a explicação do prato do dia, inicia-se uma discussão sobre o assunto falado no início do capítulo. Durante o debate, temos apenas as falas das Sibilas e do Gaffer, que

expressam o que sentem sobre determinado assunto, de forma livre e associativa. Observa-se que nesse ponto o capítulo dá espaço às vozes das Sibilas:

- Coma toda sua carne, as freiras costumavam me falar, disse a Sibila Correta: lembre-se dos milhões de famintos que estariam agradecidos em comer suas sobras.

[...]

- Um mercado de carnes, fala a Sibila Abandonada; é o casamento. Gado virgem marcado em vermelho. Minha mãe falhou no teste. Meus pais adotivos me escolheram.

[...]

- Minha mãe começou a vida conjugal em um alojamento em *Fog Street*, Manchester, fala a Sibila Revisionista: ela não estava acostumada com todo aquele frio. [...] Sua primeira criança, um menino, morreu com três anos de idade. Ela estava sozinha, entre estranhos.

[...]

- Ouvi dizer que uma mulher, fala a Sibila Desafiadora: se casou enquanto sofria um aborto, em pé vestida com seu brocado branco enquanto o sangue escorria por entre as camadas de toalhas sanitárias, atingindo seus sapatos de cetim.

[...]

- Uma mulher que eu conheci, fala a Sibila Tagarela: que tinha um caso com um açougueiro. Ao meio dia, ele fechava o açougue e transava com ela no chão, junto à pilha de ferragem, na mais fria melancolia, com as tensas carcaças vermelhas nadando acima.

[...]

- Hora para uma história, sugere a Sibila Desafiadora: sobre uma mulher que não é casada (ROBERTS, 1987:102-104).

O debate ocasionado durante o jantar antecede o assunto da história a ser contada. O tema da história seguinte é apenas sugerido; nem mesmo sabemos quem será a narradora da próxima história. Sabemos tão-somente que a voz ou as vozes que irão narrar estão na Arca. No exemplo acima citado, a história contada é a de uma mulher que nunca casou, de uma freira que, de súbito, recebe a visita de sua irmã que veio visitá-la para contar sobre a morte de seu pai. Essas inúmeras vozes do romance problematizam verdades absolutas, descentralizando narrativas que poderiam tornar-se homogêneas e universalizantes, criando outras tantas que fragilizam verdades patriarcais dogmáticas.

Os conceitos de dialogismo e polifonia são, geralmente, utilizados como sinônimos, como nos ensina Bakhtin (1992). No entanto, dialogismo é o princípio constitutivo da

linguagem e de todo discurso, já polifonia é certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se desvela, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem. Assim, nos textos polifônicos, os diálogos entre os discursos se mostram. É o que acontece em *Noah*, conforme ilustramos com a citação, em que um conjunto de diálogos propicia o surgimento de uma nova narrativa que se segue, uma história com estrutura e narradoras diferentes da antecedente. Neste romance, todos se fazem ouvir ao contar suas histórias nesta metanarrativa de um romance que ainda será escrito pela Senhora Noé. Todas as Sibilas ouvem e também narram histórias sobre outras personagens femininas sobre mulheres que existiram ou existirão.

Para Bakhtin (1990), autor e personagem são duas consciências que não coincidem, mas essa não coincidência não é estável; na verdade, da gradação sutil, da aproximação ou do afastamento que ocorre entre o autor-criador e seu herói – ele não usa a palavra heroína, da relação viva e em grande parte irregular entre uma consciência e a outra é que vão se criar múltiplos personagens e estilos de linguagem. Ou seja, há uma limitação intransponível no meu olhar que só o outro pode preencher, e é dessa rede complexa de pontos de vista que emerge o universo de vozes romanescas de Bakhtin; aliás, do ponto de vista interno, vozes perpetuamente inacabadas.

Ao lermos os diálogos na Arca das Mulheres, as discussões logo após o jantar, notamos a complementaridade dessas personagens, de seus pontos de vistas e dos elementos que surgem e vão formando um aparato associativo. Cada qual complementa a outra como se fossem intersecções de consciência, nenhuma funciona deliberadamente sozinha. O conjunto de personagens femininas nos faz lembrar a estrutura de um quebra-cabeça, no qual as vozes narrativas parecem ser intersecções de várias consciências indissociáveis, como se fossem parte de um todo – este, por sua vez, fluido e em perpétua re-construção.

Ao estender o diálogo na origem do discurso entre duas pessoas a outros domínios, podem-se ampliar as possibilidades de estudo sobre a cultura. O dialogismo e a intertextualidade levam-nos a conceber todo texto literário sempre em pleno cruzamento com outros textos e com seus receptores, quando a obra se completa pelo processo de leitura. O núcleo do princípio dialógico reside na construção do eu pelo reconhecimento do tu, e no reflexo das relações dialéticas na sociedade, na qual o romance tem um papel importante, por ser capaz de representar não apenas o conteúdo desenvolvido pelo enredo, mas também o plurilinguismo, que reside, sobretudo, nas falas das personagens.

A narrativa, por meio da plurissignificação, reflete suas condições de produção, as condições socioculturais do período em que aparece. A complexidade da narrativa que resulta dessas condições torna inapropriado um discurso monológico. Ao optar pela multiplicidade, a narrativa extingue o discurso monológico, um discurso restrito a um discurso codificado, autoritário e conservador. O discurso dialógico dinamiza as relações entre o autor, a obra e o leitor com o contexto que lhes deu origem.

Com base na polifonia narrativa, Bakhtin leva em consideração três aspectos fundamentais: a observação de personagens, a ideia e particularidades do gênero e a temática da composição. Em relação à personagem, a polifonia levaria o leitor percebê-la como sujeito que possui densidade interior, não revelando uma visão redutora de mundo. O narrador, no fluxo narrativo, não transforma a personagem em objeto de seu domínio, numa única direção; ao contrário, respeita a sua autonomia de sujeito; logo, a compreensão da personagem só é possível através de uma relação dialógica, na qual ela também tem voz própria. Nesse caso, a relação dialógica ocorre em nível de consciência, quando um eu envia enunciados a outro eu, num esforço de autoconhecimento (BAKHTIN, 1981), que só se dá em relação de alteridade.

E é a alteridade que vai permear a multiplicidade de vozes; na verdade, a alteridade será uma conseqüência natural da polifonia em *Noah*, pois é por meio das Sibilas que

conheceremos outras inúmeras histórias de mulheres que foram silenciadas pelo sistema patriarcal. Elas recontam história de uma outra Senhora Noé, que é na verdade a esposa do patriarca bíblico; contam também a história de uma freira que busca por meio da escrita a autoridade, a história de uma mãe e sua relação de conflituosa com suas filhas, a história de uma mulher que não sabia escrever e queria contar sua história a todos, a história de uma escritora de livros de gastronomia que não conseguia ter filhos e a história de uma amizade entre um homem e uma mulher que subverte os conceitos de família tradicional. Vislumbramos a diversidade do universo de relações que as mulheres lidam tão-somente por meio da polifonia que, por sua vez, é um aparato nas vozes que transbordam a Arca das Mulheres. Essas são histórias ricas e complexas que nos mostram um universo feminino bem diferente daquele no qual tradicionalmente imagina-se que as mulheres habitam.

Como já sabemos, ao fim de um capítulo que preconiza a vida cotidiana na Arca, surgirá uma nova narrativa contada pelas Sibilas: “Eu servi uma salada verde, peras e mais vinho. – Hora de nova história, a Sibila desafiadora sugere: sobre uma mulher não casada?” (ROBERTS, 1987:104). Assim, no capítulo seguinte, surge uma nova história, surge uma personagem-narrativa, encaixada na primeira, uma narrativa incorporada na anterior.

Dessa maneira, temos tanto narrativas encaixadas, quanto uma pluralidade de vozes presentes em *Noah*, gerando realidades múltiplas que completam, quebrando a linearidade do romance e, conseqüentemente, gerando narrativas que não possuem fechamento. A não-conclusão dessas narrativas convida à inclusão de outras, ou seja, o conceito de fechamento tradicional é completamente problematizado, o fim remete ao início, implica em circularidade. Assim, a estrutura de *Noah* se une às desenvolvidas no romance e ambas visam à quebra da linearidade da estrutura do romance, à descentralização do foco narrativo e à multiplicidade de narradoras.

Lembramos aqui a contribuição de Kristeva (1997) que, em seu texto *Women's time*, desenvolve um conceito de tempo a partir da perspectiva da maternidade e reprodução, “fornecendo uma medida específica que essencialmente contém repetição e eternidade”, o qual ela distingue do tempo linear da história e da linguagem; esta “presença maciça de uma temporalidade monumental” estaria ligada à subjetividade da mulher, em contraste com a obsessão masculina em controlar o tempo linear, no qual ela identifica “uma estrutura verdadeiramente escravizante” (1997:862). Ela acrescenta que a circularidade temporal que é imamente à maternidade é um aspecto fundamental e totalmente incompatível com os valores masculinos.

Outra característica relevante em *Noah* é a intertextualidade. Kristeva, a quem se deve uma das primeiras e mais difundidas noções de intertextualidade, diz que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*” (1974:64, grifo da autora). Kristeva fala em intersubjetividade referindo-se à relação entre autor e leitor (ou emissor e receptor, enunciador e enunciatário, destinador e destinatário, codificador e decodificador etc.). Para ela, essa relação faz parte de um eixo horizontal, ao qual se junta a um eixo vertical – o da intertextualidade, referente à relação entre um texto e os demais (intertextos), sejam eles contemporâneos ou anteriores ao texto que, com eles, dialoga.

Em *Noah*, há a intertextualidade óbvia com a Arca de Noé, um dos grandes patriarcas do Gênesis. A personagem que carrega o fio condutor da narrativa, a Senhora Noé, é uma personagem bíblica, uma personagem silenciada que nem ao menos nome tem, ela é identificada apenas por seu papel relacional com o homem, o que, por muito tempo, foi considerado seu único papel: esposa e, conseqüentemente, mãe. Na bíblia, ela é apenas a mulher de Noé que o acompanha em sua empreitada. No romance de Roberts, a empreitada é liderada pela Senhora Noé, que transforma a Arca em um espaço para onde convergem

mulheres decididas a partir nesta jornada de autoconhecimento, objetivando também descobrir a situação das mulheres em diversos tempos e lugares. Além desse exemplo de intertextualidade, há outros tantos espalhados pelo romance, como é o caso da passagem seguinte: “Eu sou uma cidadã dessa orgulhosa cidade, minhas orelhas estão seladas com cera de abelha. Melhor assim, que eu não posso escutar o que o vento está falando.” (ROBERTS, 1987:99). Fica clara a relação com a passagem do canto das sereias ouvido por Ulisses, na jornada canônica da Odisséia, épica de Homero. Aqui, a Senhora Noé, ao contrário, não quer escutar o vento – na mitologia grega *Aeolus*, ligado ao masculino, pois, para ela, esse vento úmido e quente é personificação masculina que traz guerras, poder e estupro. A personagem quer seguir contra o vento, mesmo sentindo que ele está por perto.

Retomando o conceito de intertextualidade, Koch, Bentes e Cavalcante (2007) afirmam que esse recurso, *stricto sensu*, ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. Ou seja, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação. (2007:17).

De acordo com Walty, Fonseca e Cury “[...] todo escritor – por mais original que seja, de forma consciente ou não, mesmo à revelia – quando escreve, se inscreve numa tradição, com a qual dialoga, mesmo que seja para desconstruí-la ou negá-la” (2006:78). Por outro lado, a identificação da intertextualidade presente nos textos que lemos depende da extensão de leitura que se tenha, ou seja, “[...] o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido, mais particularmente, é claro, no caso da subversão” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007: 31).

Orlandi (1987) acrescenta que um texto se relaciona com outros textos dos quais nasce e para os quais aponta (seu futuro discursivo), o que caracteriza todo texto como necessariamente incompleto. Incompletude atestada tanto pela relação de um texto com outros textos, quanto pela sua ligação com a experiência do leitor com a linguagem, seu conhecimento de mundo, à sua ideologia. É precisamente esse processo que o romance de Roberts evidencia.

Uma outra relação intertextual, mais relacionada com a estrutura do romance em si, é estabelecida entre *Noah* e *Decamerão* (1350) de Boccaccio; essa narrativa clássica do renascimento italiano tem como tema estruturante uma jornada organizada entre vários jovens para fugir de uma situação problema; a peste que assola a Europa. Em *Noah*, a situação problema tem uma natureza mais complexa, com dimensão psicológica e transgressora. Boccaccio escreveu a sua obra prima *Decamerão* (do grego: *dez dias*), entre 1348 e 1353, no auge da Peste Negra em Florença. O *Decamerão* constitui-se numa coleção de novelas, relatadas por um grupo de dez jovens – três rapazes e sete moças. Isolados em um castelo, os jovens passam dias de divertimentos campestres, conversas, jogos, jantares e danças. Todos os dias da semana (com exceção de sexta e do sábado, por respeito às conveniências religiosas), cada um conta uma história, com tema livre, decidido na véspera. Assim, em dez dias narram-se cem histórias com variados temas e vozes narrativas.

A mesma estrutura de narrativas encaixadas, contadas por vários personagens, é encontrada nos *Contos da Cantuária* (1387) de Chaucer. A obra se passa na Inglaterra do século XIV, durante uma peregrinação de um grupo de pessoas ao túmulo de São Tomás Beckett, na Cantuária. O grupo é formado por vários personagens que representam diferentes papéis na sociedade inglesa medieval. Estes viajantes, que pararam em uma hospedaria durante a jornada, decidem contar histórias como forma de entretenimento. Cada um dos peregrinos contará duas histórias no caminho até Cantuária e duas outras na viagem de volta.

O Estalajadeiro os acompanhará e decidirá qual foi a melhor das histórias. O motivo religioso aqui é o mote, tendo em vista que estão em procissão, sendo assim, o motivo para a viagem também é externo, igual a *Decamerão*.

Em *Noah*, as mulheres têm em comum a opressão do sistema patriarcal; assim, logo após a Senhora Noé reconhecer em si própria essa situação problema e conceber esse projeto da Arca das Mulheres, ela convida cinco Sibilas para a viagem. O grande motivo para essa viagem, a princípio, é a vontade da Senhora Noé de investigar a situação das mulheres pelo mundo, em épocas distintas, bem como auxiliar as Sibilas em seu processo intelectual, pois todas são escritoras, de certa forma. Entretanto, durante a jornada, a motivação torna-se mais complexa, verificamos que o motivo se aprofunda, todas buscam o autoconhecimento, buscam reconhecer-se mulheres, na diversidade e complexidade deste termo.

Outro ponto que pretendemos discutir nesse capítulo diz respeito à metaficção historiográfica. Embora a esposa do patriarca Noé não tenha merecido um nome no relato bíblico, podemos considerá-la uma personagem histórica, a qual a Michèle Roberts transmuta para o mundo ficcional de *Noah*. Dessa forma, Roberts problematiza a verdade histórico-bíblica, como forma de não mais aceitar discursos totalizadores e autoritários produzidos pelo patriarcado.

A possibilidade da existência da esposa de Noé habita, também, o imaginário de outras tradições. No *Midrash Rabá*¹⁷, é chamada de *Noéma* ou *Naamá* (cheia de beleza). No Livro dos Jubileus¹⁸, ela recebe o nome de *Emzara Na'amah*, personagem mística judaica que assume a forma de um anjo caído. No *Zohar*¹⁹, a mulher de Noé é uma das quatro consortes do demônio Samuel. Além disso, o gnosticismo²⁰ a nomeia de *Noreia* e atribui a ela a autoria

¹⁷ Compilação de diversos relatos orais ligados à *Torá*.

¹⁸ Obra apócrifa também chamada de *Pequeno Gênesis*.

¹⁹ Um dos trabalhos mais importantes da Cabala, agrupa comentários místicos sobre a *Torá*.

²⁰ Gnosticismo, do grego conhecimento, designa o movimento histórico e religioso cristão, que floresceu durante os séculos II e III, cujas bases filosóficas eram as da antiga Gnose, com influências do neoplatonismo e dos

do livro *Epiphanius*, encontrado entre os escritos apócrifos de Nag Hammadi, no Egito. Roberts vai adiante e questiona o imaginário cristão com *Noah*, por meio de uma estrutura caleidoscópica, que dá vida à Senhora Noé, além de visibilizar outras tantas narrativas de autoria feminina contadas durante a viagem.

Os romances metaficcional historiográficos se utilizam de elementos históricos, com o intuito de reinterpretar o passado, tendo em mente que História é apenas a representação textual do passado, influenciada pelas condições produção de seu tempo. A história é narrativa e, como tal, foi influenciada pelos discursos autoritários que subjugam as minorias, dentre elas, as mulheres. *Noah* problematiza o relato bíblico-cristão por meio da metaficção historiográfica. Além da Senhora Noé, muitas outras personagens que foram construídas pela História tradicional, pela história do cristianismo ou até na esfera mítica, como é o caso das Sibilas, personagens analisadas no capítulo anterior.

Brenda Marshall observa que nesse tipo de romance, “o escritor recusa a possibilidade de escrever sobre o passado tal qual ele é representado pela História Normativa” (MARSHALL, 1992:152). Ao questionar a História como verdade incontestável, Roberts ficcionaliza esses “fatos”, apresentando-os ao leitor sob uma nova forma, para promover questionamentos e uma apreensão mais complexa da realidade. Ao propor outras narrativas para o relato bíblico, o romance constrói várias possibilidades da representação desses relatos, por meio da reconstrução ficcional da realidade, através do imaginário, e da auto reflexividade que caracteriza o gênero em si.

Na narrativa de Roberts, é recorrente a problematização da História tradicional, seja por meio da Sra. Noé, seja por meio da polifonia das vozes das Sibilas e de tantas outras personagens. Há também, entre uma história e outra narrada, capítulos focados na jornada dessas mulheres na arca, os quais são marcados por debates esclarecedores sobre a História

pitagóricos. Este movimento reinvidivava a posse de conhecimentos secretos que, segundo eles, tornava-os diferente dos cristãos e alheios a este conhecimento.

como a conhecemos. Uma passagem relevante sobre esse assunto acontece no décimo terceiro capítulo de *Noah*, onde as Sibilas questionam a obra suprema do Gaffer, o Gênesis:

- Você deixou muito de fora do Gênesis, não é? A Sibila Abandonada fala com Gaffer, uma vez que eu estava de volta à Arca falando às outras, durante o café da manhã, o que eu vi durante a noite: não há descrição, se eu me lembro corretamente, de Atlântida, de como era o mundo antes do dilúvio.

Ele olhou para ela satisfeito.

- Então, você leu meu livro. Por qualquer razão, eu não imaginava que ele te atraía. [...] Você não pode dizer que eu suprimi um capítulo. Eu não aprovo pornografia, você sabe. Apesar de tudo, meu livro foi escrito para o público familiar. Eu não queria encorajar os mais jovens às perversões, todas as coisas ruins. Eu queria mostrar a pureza e a beleza da vida conjugal. Eu vi o dilúvio como uma espécie de fluido corretivo, apagando todos os maus hábitos, os aspectos da criação que não deram certo. Nos capítulos subsequentes do meu romance, obviamente, eu enfatizo como os pervertidos não têm um final feliz.

- Censura! Exclamou a Sibila Correta: Eu não posso aceitar isso. Pode ser proveitoso dividir os escritores entre reacionários e progressistas.

[...]

- Mas por que você quer ler o que eu deixei de fora? Perguntou Gaffer: Por que tentar reescrever minha história?

[...]

- Alguém conte uma história, sugere a Sibila Abandonada, sobre uma das personagens que Gaffer se esqueceu de incluir, completando as lacunas. (ROBERTS, 1987:69/70)

Nessa passagem, nitidamente metaficcional historiográfica, acompanhamos um pequeno debate entre duas Sibilas e Gaffer sobre o que foi suprimido do Gênesis. Gaffer em momento algum nega que deixou algo de fora, ao contrário, ele tenta se justificar, elencando motivos que o fizeram eliminar de sua obra elementos importantes, sem nenhum desconforto e com bastante segurança. Razões que não são justificáveis para a Sibila Correta, que não queria nem mesmo a presença de Gaffer na Arca. Dessa forma, essa discussão nos faz refletir sobre os silêncios que pavimentam a construção da história tradicional, bem como o posicionamento das diversas vozes de mulheres que estão na Arca. Nessa passagem é clara a presença de uma das principais características da metaficção historiográfica, o posicionamento crítico e autorreflexibilidade.

A problematização do discurso histórico pode ser realizada no ato reescrever, na reconstrução desse discurso, como é o caso do romance de Roberts, que, por meio de um

discurso ficcionalizado, questiona e fragiliza o relato bíblico da Arca de Noé. Logo após a passagem acima citada – em que há a discussão sobre o livro do Gênesis, é iniciado outro capítulo, em que uma das Sibilas conta a história de uma personagem suprimida por *Gaffer*; trata-se da esposa de João. Ela recebe mensagens de Deus, no entanto, por ser mulher, é desacreditada, enquanto João, seu marido, diz que conversa com Deus, quando, na verdade, rouba de sua mulher os avisos divinos que ela recebe:

Eu tenho, em minha mente, uma visão do Deus do João como um ser supremo que nos espreita. Pronto com suas tempestades. Ele me assusta. Ao contrário, quando eu me encontro com meu Deus no meio de uma tarefa ordinária sou inundada por felicidade, como leite fresco e doce. João fala que a minha visão de Deus é infantil. Eu ainda não tenho certeza (ROBERTS, 1987:73).

Em monólogo interior, ou seja, conversando apenas consigo mesma, sem se fazer ouvir por ninguém mais, ela tece algumas considerações sobre a entidade cristã. Em sua fala é possível verificar que o Deus masculino patriarcal é autoritário, controlador e temível. Ao contrário da entidade que se comunica com ela, que tem característica fundamental de nutrir, o que conecta esta divindade com a figura materna, além de provocar sentimentos agradáveis.

Durante todo o romance, haverá a discussão sobre a autoridade da voz das mulheres, por meio da esposa de João. A visão de Deus apresentada pela esposa será vista por seu marido como uma visão errada, infantil. João desqualifica a visão de sua mulher e, assim, ele mesmo se convence que sua visão é melhor, é mais imponente e autoritária que a dela. Essa pequena narrativa parece problematizar as visões masculinas desse Deus que supostamente fala com João. Um dia, ela acorda e começa a contar três sonhos que teve durante a noite ao seu marido, em um desses sonhos, a mulher diz que Deus falou a ela que haveria uma grande destruição na Terra. Depois de ouvir sua mulher, João conversa com Deus – ou melhor, isso é o que ele diz, ao menos, e confirma as informações:

Na outra manhã, eu contei a João de novo meu sonho.

- Se seu Deus está sério, eu [Sara] falei, e ele realmente intenta nos destruir com uma enchente, nós escaparíamos se construíssemos um barco com um teto. Uma casa que flutuasse.

- Eu vou perguntar a Deus o que ele acha disso.

Ele voltou na manhã seguinte.

- Deus nos avisou que para nos salvar, devemos construir um grande barco de madeira com um teto e, dentro dele, levaremos nossas esposas e animais.

Essa foi minha idéia e não de seu Deus. Eu pensei, mas segurei minha língua. Não há tempo para brigas (ROBERTS, 1987:74).

É importante observar que em *Noah* a voz de João é mediada pela voz de sua esposa, que narra os fatos e a interpretação dos mesmos (para ela e para nós leitores) sob sua perspectiva. Roberts nos leva a refletir sobre todas essas personagens femininas, sobre o silenciamento imposto a essas vozes. Cabe destacar que em *Noah* há, aproximadamente, três narrativas diferentes sobre o dilúvio; temos diferentes perspectivas nessas narrativas e acontecimentos variados que buscam preencher a lacuna das personagens femininas que foram apagadas do relato bíblico. Nesse último relato citado, após muito argumentar com seu marido João, ela consegue a liderança da Arca e é aclamada por sua nora, cujas palavras também associam a imagem de mãe com as imagens de empoderamento: “Ela é nossa líder. Ela é mãe e pai de todos nós. Uma parenta íntima, sempre pronta. Sem ela, nós não sobreviveríamos” (ROBERTS, 1987:80).

A história que é o fio condutor de toda a narrativa se passa em Veneza – ao menos, em um primeiro momento quando conseguimos identificar o espaço da narrativa, a cidade sobre as águas. Uma cidade formada e estruturada em canais que cobrem todo seu território. *Noah* também é estruturado sobre as águas que guiam a Arca das Mulheres; é daí que surgirão as narrativas, tão fluidas em tempo e espaço. Neste romance, contrariamente à metanarrativa tradicional, as mulheres são sujeitos e não objetos, por isso temos uma visão completamente diferente daquela em que fomos ensinados durante tantos séculos.

Em seu ensaio *Words across the Water*, Roberts discute a importância do simbolismo da água na literatura como elemento transformador, que está associada de forma indelével, embora inconscientemente, ao líquido que nos alimenta na vida uterina:

A água, em todos os contos populares e contos de fadas da Europa, é um elemento que nos permite nos tornar fluidos e dissolver. É o entre-lugar, o lugar da travessia, como o crepúsculo e o amanhecer; é o lugar de transição e transformação. É o lugar da imaginação, da memória, o lugar onde nós enterramos nossos sentimentos e experiências que não suportamos lembrar, todos os desejos e ansiedades que queremos esquecer (ROBERTS, 1998:142).

Essas palavras do ensaio de Roberts muito nos ajudam a compreender a trajetória da Senhora Noé contemporânea que, tal qual as outras Sibilas, passa por um momento de enormes conflitos, os quais são trabalhados cooperativamente durante sua travessia geográfica e psicológica. As águas, nessa perspectiva, têm papel de rito de iniciação. As mulheres da arca querem vencer seus conflitos, querem produzir intelectualmente, querem transcender a realidade; para isso, elas têm de passar pelas 'águas'. Desse modo, não se trata de uma travessia meramente geográfica, mas sim uma viagem simbólica rumo ao autoconhecimento. As águas irão transformar as experiências dessas mulheres como mães e escritoras, tendo em vista que na época que elas se juntaram à arca, estavam passando por uma espécie de bloqueio criativo, além de crises existenciais profundas. Sendo assim, todos os dias, no 'Salão das Recusadas', dentro da arca, elas discutem aspectos sobre a escrita das mulheres, bem como a experiência da maternidade e problemáticas feministas em geral. Para ilustrar, podemos citar o momento em que todas se encontram na capela da arca e começam a tecer reflexões sobre como irá funcionar a viagem e como irá se desenvolver a narrativa:

- Você não nos contará nenhuma história? Ela [Sibila Revisionista] me perguntou: como podemos realmente funcionar como um grupo se você se isola e apenas escuta o que temos a falar? Eu acho melhor que você se junte a nós.

- Você está assumindo, aponta a 'Tagarela', que nos iremos funcionar como um coletivo, na forma feminista tradicional. Eu não estou certa

de que é isso que eu quero. Eu encontrei com muitas feministas na universidade, até frequentava os encontros, no entanto, acabei rejeitando-as. As feministas não gostam de mulheres como eu.

[...]

- Certamente, falou a 'Desafiadora', eu tenho de falar que estou bem desconfortável de que não tenha homens aqui. Eu chamo isso de sexismo, excluir os homens. Eu acho que participar de um grupo de escritoras pode me ajudar, ao passo que não estou muito produtiva, mas por que temos de ser todas mulheres? O que interessa é simplesmente ser escritor e esforçado por excelência. Nós estamos apenas criando guetos se não nos juntarmos aos homens.

[...]

A 'Abandonada' fala:

- Nenhuma de vocês deveria se juntar a esse grupo. Vocês são traidoras de seu próprio sexo. Eu posso ser a mais inexperiente no grupo, visto que não publiquei nada ainda, mas estou absolutamente certa do que devemos fazer aqui. Os homens dominaram a literatura com suas fantasias e mentiras sobre nós; eles inventaram sua língua fálica para nos silenciar, eles construíram uma gramática ridícula baseada em um sujeito masculino e um objeto feminino, negando o corpo e reprimindo o ponto de vista feminino, e tudo que vocês têm a falar é o quanto os homens são maravilhosos!

- Licença, falou a 'Revisionista', desculpe-me a intromissão, mas eu realmente não tenho ideia do que você está falando. Será que você poderia usar uma linguagem mais acessível? (ROBERTS, 1987:49-51).

Esse é apenas um dos diversos diálogos travados pelas Sibilas e a Senhora Noé que problematizam questões relativas às mulheres. Nenhuma dessas discussões são fechadas com alguma assertiva, pelo contrário, são trabalhadas ao longo do romance, abertas e fluidas nas águas que embalam a Arca das Mulheres. Durante a jornada dessas mulheres, há uma mudança nos discursos; histórias surgem e essas mulheres rompem os impasses e as amarras que as prendiam nos papéis tradicionais de gênero.

Como havíamos falado anteriormente neste trabalho, além da complexa simbologia das águas nesse romance, há também a presença ressignificada da Sibilas da Antiguidade. De forma geral, as Sibilas são também consideradas uma espécie de sacerdotisa que tinham a função de fazer com que todos conhecessem os oráculos de Apolo. Por terem sofrido silenciamentos na História tradicional, encontramos diversas versões sobre surgimento e queda das Sibilas. Uma tradição considera que a primeira Sibila foi uma jovem troiana que

possuía esse nome e que tinha dons proféticos, doravante todas as profetisas também receberam esse nome. Outra tradição diz que a primeira Sibila foi uma filha de Zeus e Lâmia (filha de Poseidon) (GRIMAL, 1951:419-421). Além disso, as Sibilas eram adivinhas que emitiam profecias em estado de transe. Essas mulheres, segundo a crença popular, podiam atingir mais de cem anos; elas percorriam o mundo livremente fazendo suas profecias, no entanto, podemos presumir que eram sua sede oracular, como é o caso de Delfos, Samos, Eretria, Marpeso, Cumas e Tibur.

Há de se ressaltar as dificuldades em encontrar informações acerca das Sibilas, pois em muitas ocasiões o latim não distinguia o gênero gramatical masculino do feminino, o que nos impede de ter exata noção da proporção numérica de homens e mulheres que detinham o poder de adivinhação. Com a perseguição das Sibilas, tudo se tornou ainda mais silenciado, Cassandra não foi a única legada ao descrédito. Ao final da República Romana, “esse tipo de adivinha perdeu completamente a dimensão do sagrado e tornou-se mais rara, sendo praticada mais intensamente no âmbito da magia” (MONTEIRO, 1998:44). Assim, um poder antes considerado benéfico é transformado e construído na produção discursiva patriarcal de forma negativa – desaparecem as sibilas e surgem as bruxas.

A produção mais importante das Sibilas foram os *Livros Sibilinos*, os quais, embora tenham sido escritos por essas mulheres, eram lidos e interpretados por uma comissão de homens e, portanto, com uma mediação e controle masculinos. O historiador Santiago Monteiro, complementa essa informação ao salientar que os livros sibilinos realmente eram produto da revelação extática feminina. No governo, as autoridades romanas retiraram das Sibilas o controle sobre esses livros, temendo o poder de profetizar dessas mulheres; dessa forma, os livros sibilinos deixaram de ser delas e passaram a pertencer ao governo, que os colocou sob a interpretação de um colegiado masculino, muitas vezes esses livros eram queimados.

Como vimos em *Noah*, temos a participação de várias mulheres que são renomeadas Sibilas. Agora, essas mulheres têm controle e autoridade sobre sua própria voz, não são mais eremitas que se escondem em grutas. Essas novas Sibilas sobrevivem na contemporaneidade através da construção ficcional; por meio desse romance, elas mostram como outras tantas mulheres também viveram em silenciamento.

Roberts fragiliza, por meio das ricas e complexas temáticas do romance, os fundamentos do patriarcalismo, em que não há mais espaço para os binarismos de gênero e as definições simplistas e rígidas perpetuadas na sociedade patriarcal. Roberts inova ao propor, através de narrativas não-lineares, um universo do que as maternidades podem ser, de como as mulheres podem experienciar as maternidades e a produção das narrativas sobre elas próprias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1980, Annette Kolodny fez uma reflexão sobre a crítica literária feminista e chegou à conclusão de que era ainda difícil defini-la como “um sistema coerente” ou “um conjunto unificado de metodologias” (KOLODNY, 1997: 171). Segundo Kolodny, uma dos instrumentos mais importantes dos feminismos foi a circulação de trabalhos de mulheres escritoras que foram perdidos ou ignorados, e que agora estavam sendo analisados e utilizados como base para o questionamento do padrão literário estabelecido. Nessa linha de pensamento, Elaine Showalter contribui com o conceito de ginocrítica, que busca entender “a psicodinâmica da criatividade feminina, sendo assim o estudo da mulher escritora, a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (SHOWALTER, 1993: 29/30).

A presente pesquisa tentou contribuir com essa tendência ao dar visibilidade à produção ficcional de Michèle Roberts, especialmente à obra *The book of Mrs. Noah*. Em todos seus romances, a escritora inglesa contemporânea explora as formas de amor, as experiências e as perdas da maternidade também como metáfora, tal qual observamos anteriormente nesse estudo. Em nossa leitura dos romances de Roberts, percebemos que eles representam uma tentativa de pensar para além da dualidade natureza/cultura e possibilitam repensar a maternidade a partir de uma perspectiva diferente que desconstrói a mística da maternidade enquanto identidade institucional imposta e promove inovações no conteúdo e na forma de seus romances.

As análises de suas obras apresentam não apenas reflexões e novas visões sobre a temática da maternidade a partir da perspectiva da própria mãe, mas também critérios estéticos, narrativos e estilísticos diferentes das regras canonizadas da tradição literária masculina. Para Kolodny, a releitura da produção literária de autoria feminina levanta questionamentos sobre as razões para o silenciamento dessa literatura e para o *status* diminuído desses mesmos trabalhos em relação à produção literária de autoria masculina.

Particularmente, a releitura dos romances de Roberts, associada às contribuições dos feminismos e estudos de gênero relacionados às experiências do maternar apresentadas nesta pesquisa, nos leva a refletir sobre como, sobretudo, os trabalhos ficcionais que retratam a relação mãe-filha sob o ponto de vista da mãe, têm sido excluídos do padrão literário tradicional.

Em seus romances, especialmente em *The Book of Mrs. Noah*, Michèle Roberts aprofunda e diversifica a temática da maternidade como tema central na literatura e, acima de tudo, sob a perspectiva da mulher e da própria mãe. Como bem observa Adrienne Rich, “maternidade e não-maternidade têm sido conceitos tão cheios de significações para nós, precisamente porque qualquer um que sigamos se volta contra nós” (RICH, 1981: 253).

Além disso, Roberts ressaltou uma relação em especial, dentre as muitas que envolvem a maternidade: a relação entre mães e filhas, como procuramos demonstrar neste trabalho. Como vimos, a relação entre mãe e filha é de grande importância para o estudo da maternidade e tem sido foco de atenção de algumas teóricas feministas contemporâneas. Segundo Rich, não somos mães ou filhas; nós somos ambas, somos mulheres que, identificadas, solidarizadas, proporcionamos umas às outras tipos de identificação realmente existentes entre mães e filhas.

Em *Noah*, Michèle Roberts reconstrói ficcionalmente uma personagem bíblica apenas nomeada pelo seu caráter relacional com o masculino: a esposa de Noé, um dos grandes patriarcas do Antigo Testamento. Relacionando maternidade e ficção, as personagens em *Noah* denunciam a opressão a que as mulheres são submetidas pela ideologia patriarcal e expressam seus próprios pensamentos e ideais, que têm como essência a vontade de dar visibilidade às mulheres como seres livres e independentes; ao longo do romance, as personagens femininas envolvem-se em um corajoso e complexo processo de desconstrução de mitos patriarcais que as oprimem e as confinam no único papel de mãe. Dessa forma, essa pesquisa ajuda a enfatizar que, nas palavras de Rich, “a maternidade, no senso de uma relação intensa com uma criança em particular ou crianças, é uma parte do processo feminino; não é uma identidade para todo o tempo.” (RICH, 1981: 37) Segundo ela, a instituição da maternidade precisa ser destruída. “Isso não significa abolir a maternidade. Significa a criação

e o apoio à vida como qualquer outra atividade difícil mas que pode ser escolhida e não imposta.” (RICH, 1981: 279-280). Michèle Roberts parte de uma questão ainda relativamente pouco discutida no presente – a maternidade – e a problematiza, lançando nova luz sobre a experiência materna na literatura.

Além desta dimensão temática relevante para os feminismos, Roberts também inova na forma de seus romances; em *Noah* Roberts é especialmente criativa, construindo uma narrativa complexa, com múltiplos pontos de vista, em que há diversas narradoras que contam outras tantas narrativas, formando a teia de Aracne. Para onde quer que olhemos, encontramos uma voz feminina, que é quase sempre também uma voz materna. Para entendermos melhor a rica estrutura de *Noah*, foi necessário, principalmente, estudarmos o conceito de polifonia proposto por Bakhtin, em "tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências" (BAKHTIN, 1981:103).

Ao ler os romances de Roberts, narrados por mulheres que contam suas experiências de dor, anseios e frustrações, prazer, sonhos e felicidade e, assim, questionam os cânones falocêntricos dos homens que narram suas vidas heróicas ou as vidas de mulheres musas, santas ou diabólicas. O/A leitor/a desenvolve novas estratégias interpretativas, que acabarão levando à aceitação de novas práticas de representação ficcional da experiência feminina, dando importância ao que durante tantos anos foi visto como prosaico, insignificante. Assim, romances como *Noah*, por suas inovações, como as referentes à visibilidade da voz materna e da experiência da mulher na produção ficcional de autoria feminina, contribuem não apenas para a desconstrução de mitos patriarcais e para novas visões da maternidade, mas também para uma reformulação dos padrões estéticos literários tradicionais.

Roberts fragiliza, por meio das ricas e complexas temáticas do romance, os fundamentos do patriarcalismo, em que não há mais espaço para os binarismos de gênero e as definições simplistas e rígidas perpetuadas na sociedade patriarcal. Roberts inova ao propor, através de narrativas não-lineares, um universo do que as maternidades podem ser, de como as mulheres podem experienciar as maternidades e a produção das narrativas sobre elas próprias.

BIBLIOGRAFIA

- AGONITO, Rosemary. *History of Ideas on Women*. 1 ed. New York: Paragon, 1977.
- AS MIL e uma noites. São Paulo: Scipione, 1992.
- BADINTER, Elisabeth. *Um Amor Conquistado: O Mito do Amor Materno*. Tradução de Waltensir Dutra. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 2a edição. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BBC World Service. *Acervo sobre Michèle Roberts*. Disponível em http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/features/womenwriters/roberts_life.shtml. Acessado em maio/2006.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BELSEY, Catherine & MOORE, Jane. *The Feminist Reader, Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. New York: Basil Blackwell, 1989.
- BÍBLIA SAGRADA. 81. ed. São Paulo: Editora “Ave Maria”, 1992.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Torino: Einaudi, 1980.
- BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. London: Routledge, 1993.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998.
- CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Trad. David Wright. Oxford: Oxford University Press, 1955.
- CHODOROW, Nancy. Estrutura Familiar e Personalidade Feminina. In ROSALDO, Michelle e LAMPHERE, Louise. *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. California: University of California Press, 1979.
- CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. In KEMP, Sandra e SQUIRES, Judith (orgs.) *Feminisms*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria Literária*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- DALY, Brenda O. e REDDY, Maureen T. *Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivities*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1991.
- DEL PRIORI, Mary. *Ao Sul do Corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: Edunb, 1993.
- DESCARRIES, Francine. Teorias Feministas: Liberação e Solidariedade no Plural. In SWAIN, Tania Navarro (org.). *Feminismos: teorias e perspectivas. Textos de História: revista do programa de pós-graduação em história da UnB*. Brasília: UnB, 2000, vol. 8, n.1/2.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da Renascença*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- GUBAR, Susan. *Infection in the sentence: the woman writer and the anxiety of authorship*. Nova Iorque: WA, 1979.
- DE LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do Gênero. In HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Tendências e Impasses - O Feminismo como Crítica da Cultura*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DINNERSTEIN, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York: Perennial Library, 1976.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *O Imaginário da Renascença*. Brasília: Editora UnB, 1995.

- ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. 10^a. ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- FLAX, Jane. Pós Modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Pós-modernismo e Política*. Trad. de Carlos A. de C. Moreno. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- FOUCAULT, Michel, *Microfísica do poder*. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.
- FREUD, Sigmund. A feminidade. Tradução de Odilon Gallotti, Isaac Izecksohn e Gladstone Parente. In *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Delta, 1958, p. 117-141. Tomo X, 1958.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- GILBERT, Sandra & Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. Londres: Yale University Press, 1979.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. Vitor Jabouille. 2^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- GUIGNERY, Vanessa. *Récritures du Déluge et de l'Arche de Noé dans la fiction contemporaine de langue anglaise (Coover, Findley, Winterson, Roberts et Barnes)*. EREA 2.1 (printemps 2004): 128-33. Disponível em www.e-rea.org. Acessado em junho de 2007.
- JEHLEN, M. Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism. *Signs*. 6:4. pp. 575-601. 1981.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7^a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo – História teoria ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1995

- _____. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. London: Methuen, 1980.
- _____. *Historiographic Metafiction in The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press, 1988, capítulo 4.
- IRIGARAY, L. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les éditions de Minuit, 1977.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo. A lógica do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2002.
- KAPLAN, E. Ann. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London and New York: Routledge, 1992.
- KOCH, Ingedore G. Villaça, BENTES, Christina e CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo, Cortez, 2007.
- KOLODNY, Annette. Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism. In KEMP, Sandra e SQUIRES, Judith (orgs.) *Feminisms*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- KRISTEVA, J. Women's time. In: WARHOL, R.; HERND, D. (Ed.). *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997. p. 860-79.
- KRISTEVA, Julia. Stabat Mater in *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, B.H. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LIMA, L. C. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LYOTARD, Jean François. *La Condition Postmoderne*. Lisboa: Gradiva, 1979.

- MARSHALL, Brenda. From work to intertextuality: Robson Crusoe, Foe, Friday. In: *Teaching the posmodern fiction and theory*. New York, London: Routledge, 1992.
- MATUS, Jill L. *Unstable Bodies: Victorian Representations of Sexuality and Maternity*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- MEANEY, Gerardine. *(UN)Like Subjects: Women, Theory, Fiction*. London/ New York: Routledge, 1993.
- MILLER, N. Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic. In: MILLER, N. (Ed.). *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press, 1986. p. 270-95.
- MILLET, Kate. *A política sexual*. Lisboa: Dom Quixote, 1974.
- MIZUO, Ayako. *(Post)Feminism, Transnationalism, the Maternal Body, and Michèle Roberts*. CLCWeb Volume 3 Issue 4 (December 2001) Article 2. Disponível em <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol3/iss4/>. Acesso em janeiro de 2008.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- MOI, T. (Ed.). *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- MONTEIRO, Santiago. *Deusas e Adivinhas: mulher e adivinhação na Roma Antiga*. Tradução de Nelson Canabarro. Coleção – Ler os Clássicos, volume 6. São Paulo: Editora Musa, 1998.
- NAVARRO-SWAIN, T. *O que é lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1999.
- NEWMAN, Jenny. *An Interview with Michèle Roberts*. Revista eletrônica Cercles, 2003. Disponível em <http://www.cercles.com/interviews/roberts.html>. Acessado em maio/2005.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In *Estudos Feministas*. C.F.H./CCE/UFSC. vol. 8, n. 2/2000.

- NYE, E. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1988.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento*. 2ª Ed. Campinas: Pontes. 1987.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 2001.
- PERROT, Michelle. As mulheres, o poder e a história. In *Os Excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de D. Bottmaner. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In PEDRO, Joana e GROSSI, Miriam. *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.
- RAGO, Margareth. As marcas da pantera: Foucault para historiadores. In *Revista Resgate*. Campinas: Papyrus, 1995.
- RAGO, Margareth. Libertar a história. In RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B.Lacerda e VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.) *Imagens de Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- RICH, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. 3. ed. London: Virago, 1981.
- ROBERTS, Michèle. The Woman Who Wanted to Be a Hero. In MAITLAND, Sara. *Walking on the Water: Women Talk About Spirituality*. London: Virago, 1983.
- _____. *The Book of Mrs Noah*. London: Methuen, 1987.
- _____. *Daughters of the House*. London: Virago, 1992.
- _____. *Flesh and Blood*. London: Virago, 1994.
- _____. *In the Red Kitchen*. London: Methuen, 1990.
- _____. *A Piece of the Night*. London: The Women's Press, 1978.

- _____. *The Visitation*. London: The Women's Press, 1983.
- _____. *The Wild Girl*. London: Methuen, 1984.
- _____. *Impossible Saints*. London: Methuen, 1997.
- _____. *Fair Exchange*. London: Virago, 1999.
- _____. *The Looking Glass*. London: Virago, 2000.
- _____. *The Mistressclass*. London: Virago, 2002.
- _____. *Reader, I married him*. London: Virago, 2005.
- _____. *Food, Sex & God – on inspiration and writing*. London: Virago, 1998.
- _____. *Mud Language*. Disponível em www.vam.ac.uk/activ_events/contemp_writing/prose/micheleroberts. Acessado em agosto/2008.
- RODRÍGUEZ, Patricia Bastida. *On Women, Christianity, and History: An Interview with Michèle Roberts*. *Atlantis*, 25.1, junho/2003. Disponível em http://www.atlantisjournal.org/Papers/25_1/093-108_Bastida.pdf. Acessado em agosto/2007.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. Equidade e paridade para obter igualdade. In *Revista O Social em Questão*. Ano I n.1, jan-jun, 1997.
- RODRÍGUEZ, Patrícia Bastida. *Rethink female sainthood: Michèle Roberts' spiritual quest in Impossible Saints*. *Feminist Theology*, 15.1 junho/2007. Disponível em <http://fth.sagepub.com/content/15/1/70.abstract>. Acessado em agosto/2007.
- SARDENBERG, Cecilia Maria Bacellar, Da Crítica Feminista à Ciência. Uma Ciência Feminista? In COSTA, Ana Alice Alcântara & SARDENBERG, Cecilia Maria Bacellar (Orgs.) *Feminismo, Ciência e Tecnologia*. Salvador: Coleção Bahianas, 2002.
- SCHMIDT, Rita T. Câne/contracâne: nem aquele que é o mesmo nem este que é o Outro. In CARVALHAL, Tania Franco (org). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL, Editora da Unisinos, 1996.

SCHMIDT, Rita T. Recortes de uma história: A Construção de um Fazer/Saber. In RAMALHO, Cristina (org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1999.

SCHMIDT, Rita T. Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o Outro. In CARVALHAL, Tania Franco (org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL, Editora da Unisinos, 1996.

SCOTT, Joan. *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In HOLLANDA, H. B. de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23-57.

SHOWALTER, E. A literature of their own. In EAGLETON, M. (Ed.) *Feminist Literary Theory: a reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1978, p. 11-15.

STEVENS, Cristina (org.). *Maternidade e Feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.

STEVENS, Cristina. Maternidade e Literatura: desconstruindo mitos. In SWAIN, Tania Navarro & MUNIZ, Diva do Couto Gontijo (orgs.). *Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

STONE, Merlin. *When God was a Woman*. London/New York: Harcourt Inc., 1976.

SWAIN, Tania Navarro. Você disse imaginário? In SWAIN, Tania Navarro (org.) *Histórias no plural*. Brasília: EDUNB, 1994.

TELLES, N. Autor+a. In: JOBIM, J. L. (org) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TUTTLE, Elaine. *Mother without children: contemporary fiction and the crisis of motherhood*. 1 ed. Berkeley: University of California Press, 1997.

WALKER, Alice. *In search of our mothers garden*. Nova Iorque: NY University Press, 1988.

WARNER, Marina. *Alone of all her sex: The myth and cult of the Virgin Mary*. London: Picador, 1976.

WAUGH, Patrícia. *Metafiction: theory and practice of conscious fiction*. Londres: Paperback, 1984.

WHITE, Hayden. *Tropics of discourse: essays in cultural criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.

WHITE, Hyden. Historical Text as Literary artifact. In CANARY, Robert H. e KOZICKI, Henry (orgs.). *The Writing of History: Literature Form and Historical Understanding*. Londres: The University of Winconsin Press, 1976.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Middlesex: Penguin Books, 1973.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. Electronic Text Center, University of Virginia Library, 2000. Digitalizado de WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. London: SCOTT, W., 1892. xxxvii, 282 p.; 18 cm. Disponível em <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/WolVind.html>. Acessado em [julho/2007](#).

ANEXO 1

1. Livros

KINGSTON, Sarah Sceats. *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Surrey: University, 2000.

PALGRAVE, Susan Sellers. *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. Hampshire: Macmillan, 2009.

PRESCHER, M. *Gender and subjectivity in contemporary women's poetry: Sujatta Bhatt, Marilyn Hacker, Sarah Maguire and Michele Roberts*. London: University of Dundee, 1998.

ROE, Sue. *The transparent envelop: women writing, feminism and fiction*. London: Boyars, 1994.

SENGUPTA, Jayita. *Feminist Perspectives in the Novels of Toni Morrison, Michele Roberts and Anita Desai*. New Delhi: Atlantic, 2006.

2. Dissertações/Teses

BISERRA, Wiliam Alves. *A Pedra e a Torre: Narrativas sobre os Cristianismos de Pedro e Madalena*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008. Dissertação de Mestrado.

FALCUS, Sarah Jayne. *Corpses in the church and mouths of men: mothers, daughters and the maternal in selected novels of Michele Roberts*. Aberdeen: University of Aberdeen, 2002. Thesis (Ph.D.) University of Aberdeen.

FONTES, Janaína Gomes. *A voz materna: Mary Wollstonecraft e Michèle Roberts*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008. Dissertação de Mestrado.

SCEATS, Sarah Anne. *Food and eating in fiction since 1950: with particular reference to the writing of Angela Carter, Doris Lessing, Michele Roberts and Alice Thomas Ellis*. London: University of London, 1996. Thesis (Ph.D.) University of London.

GRUSS, Susanne. *The pleasure of the feminist text : reading Michele Roberts and Angela Carter*. Amsterdam: Rodopi, 2007. Dissertation at Friedrich Alexander Univrsität Erlangen-Nürnberg, 2007.

3. Artigos

BISERRA, W. A. A pedra e a torre: o cristianismo de Pedro e Maria Madalena. In: **LABORDE**, Elga Perez e **NUTO**, João Vianney Cavalcanti. (Org.). *Em torno à integração: estudos transdisciplinares*. 1 ed. Brasília: Editora UnB-TEL, v. 1, p. 212-219, 2008.

FALCUS, Sarah. Her odyssey, herstory in Michele Roberts's Fair Exchange. In: *CRITIQUE: Studies in Contemporary Fiction*. v.1, n.1, p.53-72, 2003.

GALEF, D. "Impossible Mourning" in Toni Morrison's Beloved and Michèle Roberts's Daughters of the House. In: *Psychoanal Q*, v.67, n.1, p. 185-206, 1998.

GAMBLE, S. (In)Between locations: space, time and the female subject in Michele Roberts' In the Red Kitchen. In: *Feminist Theory*, Sage Publications, v. 7, n.1, p. 7-26, 2006.

MIZUO, Ayako. (Post)Feminism, Transnationalism, the Maternal Body, and Michèle Roberts. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. v.3, n.4, p. 39-77, 2001.

PARKER, Emma. 'Michèle Roberts and Romance', In; *Women: A Cultural Review*, v.19, n. 1, p. 21-36, 2008.

PARKER, Emma. Recovering Women: History, Trauma, and Gender in Michèle Roberts's In the Red Kitchen. In: *Contemporary Women's Writing*, v.2, n.1, p.111-130, 2008.

PARKER, Emma. 'Sex Changes: Michèle Roberts and the Politics of Pleasure', Revision and Revelation in Contemporary British Literature. In: *LIT: Literature, Interpretation, Theory*. v.17, n.3, p. 325-351, 2006.

RODRIGUEZ, P. B. [Rethinking Female Sainthood: Michele Roberts' Spiritual Quest in Impossible Saints.](#) In: [Feminist Theology, Sheffield Academic Press Limited, v. 15; n. 1, p. 70-83, 2006.](#)

RODRIGUEZ, P. B. Santa o hereje: la otra Teresa de Avila en Impossible Saints de Michele Roberts. In: *Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. v.1, n.1, p. 102-178, 2007.

ROWLAND, S. Michèle Roberts's Protagonists: Catholicism and Sexuality. In: *Feminist Theology*, [Sheffield Academic Press Limited](#), v. 17, n. 2, p. 229-244, 2009.

ROWLAND, S. Michele Roberts' Virgins: contesting gender in fictions, re-writing Jungian theory and Christian myth. In: *Journal of Gender Studies*, Routledge, v. 8, n. 1, p. 35-42, 2007.

SCHWANTES, Cíntia. Pais na literatura inglesa contemporânea: Michele Roberts e Doris Lessing. In: *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, *Anais ST 21 - Masculinidades e paternidade: leituras feministas e de gênero*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

STEVENS, Cristina. Maternidade e Feminismo: Diálogos na Literatura Contemporânea. In: STEVENS, Cristina (org.). *Maternidade e Feminismo: Diálogos Interdisciplinares*. p. 17-69. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

STEVENS, Cristina. O corpo da Mãe na Literatura: uma ausência presente. In: STEVENS, Cristina & SWAIN, Tania Navarro (org.). *A Construção dos corpos; perspectivas feministas*. p. 85-116. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2008.

WHITE, R. Permeable Borders, Possible Worlds: History and Identity in the Novels of Michele Roberts. In: *Studies in The Literary Imagination*, Georgia State University, v. 36, n. 2, p. 71-90, 2003.

WHITE, R. Visions and Re-Visions: Women and Time in Michèle Roberts' *In the Red Kitchen*, In: *Women: A Cultural Review*, v. 15, n. 2, 2004.