

Karin Gonçalves Câmara

**Intertextualidade (e Anti-Linearidade) nas obras de Jeanette
Winterson:
Oranges Are Not the Only Fruit, The Passion e Sexing the Cherry
Desafio, ou Afirmação de Convenções Literárias?**

Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses

Orientadora: Professora Doutora Maria de Jesus Crespo Candeias Velez Relvas



Universidade Aberta, Lisboa
2006

ÍNDICE

Agradecimentos	ii
Nota Prévia	iii
INTRODUÇÃO	1
1 – Herança Literária de Jeanette Winterson	1
2 – <i>Corpus</i> e tópico de estudo	11
CAPÍTULO I – Intertextualidade (e Anti-Linearidade)	17
CAPÍTULO II – “Old words, known words, words of power”: <i>Oranges Are Not the Only Fruit</i>	43
CAPÍTULO III – “Your name as a disguise”: <i>The Passion</i>	67
CAPÍTULO IV – “The Flath Earth Theory”: <i>Sexing the Cherry</i>	94
CONCLUSÃO	110
BIBLIOGRAFIA	129

Agradecimentos

Começo por agradecer reconhecidamente toda a confiança e apoio sempre presentes da Professora Doutora Maria de Jesus Relvas que me orientou ao longo deste ano, com sugestões de aperfeiçoamento, conselhos e incentivos que sempre nortearam este meu trabalho.

Agradeço também a prontidão com que todas as pessoas da Universidade Aberta se disponibilizaram a prestar-me a necessária cooperação nesta tarefa. Destaco a Secretária do Mestrado em Estudos Ingleses, D. Ana Isabel Caeiro, e o pessoal do Sector de Documentação e Arquivo que, através de um serviço irrepreensível de empréstimo inter-bibliotecas, conseguiu obter os documentos solicitados.

Gostaria de reconhecer o contributo valioso que constituiu o *site* de Anna Troberg, *Jeanette Winterson Reader's Site*, o qual me forneceu as referências bibliográficas de quase toda a crítica literária utilizada para o estudo das obras aqui analisadas.

Num âmbito menos académico, mais pessoal e familiar, agradeço à pessoa que me impulsionou para este projecto e que durante dois anos me prestou um apoio inestimável, quer acreditando em mim, quer suprimindo todas as ausências a que votei a minha família, concretamente, os meus filhos. Refiro-me, naturalmente, à minha mãe, para com quem me sentirei sempre em dívida. A todos os que me ajudaram a tomar conta das minhas crianças, muito obrigada.

Aos meus filhos também agradeço, pois foram sempre compreensivos quando não lhes dava a devida atenção.

Aos meus amigos, colegas e família, agradeço as palavras de ânimo em momentos cruciais.

Nota Prévia

Este trabalho não pretende ser uma análise estruturalista dos conceitos de intertextualidade ou de anti-linearidade trabalhados nos textos de Winterson à frente referidos. Antes de mais, visa estabelecer o debate em torno dessas noções e da forma como servem os propósitos de construção textual da autora. As teorias decorrentes estabelecem o leque de possibilidades ao dispor de Winterson; no entanto, para cada obra em estudo será analisado o tipo (ou tipos) de intertextualidade mais recorrente e que melhor ilustra o discurso anti-linear característico da autora. Sempre que se revelar pertinente à argumentação em causa, juntar-se-ão à análise referências a outros tipos de intertextualidade.

Partindo destes objectivos, no capítulo intitulado “Intertextualidade (e Anti-Linearidade)”, procurarei identificar e definir os conceitos que sustentarão a análise subsequente. Sendo que uma teoria consistente e sem controvérsia acerca da intertextualidade dificilmente poderá ser estabelecida, o capítulo assentará em contributos individuais reunidos por Michael Worton e Judith Still,¹ na obra de Sue Vice,² na análise histórica de estéticas artísticas, concretamente de conceitos-chave explorados por Hans Bertens, nos estudos de Bakhtin e de Kristeva, como em outras obras de teoria literária, identificadas sempre que às mesmas seja feita qualquer referência.

As teorias sobre a intertextualidade e as diferentes abordagens deste conceito são numerosas, excedendo o propósito do presente trabalho registá-las todas. Por razões de extensão e tendo em conta o objecto de estudo da dissertação, não tratarei de forma exaustiva as diferentes teorias sobre a intertextualidade (ou anti-linearidade). Por tais motivos, numa perspectiva diacrónica e de forma por vezes arbitrária, seleccionarei, ou darei ênfase a autores, teorias e textos que, não

¹ A obra organizada por Worton e Still reúne uma série de estudos e teorias que em muito contribuíram para esta dissertação.

² Um texto que explora a teoria de Bakhtin, nomeadamente conceitos e termos cruciais para o estudo da intertextualidade e da anti-linearidade no texto narrativo.

invalidando outros não evocados, permitem a análise dos textos narrativos de Winterson que constituem o *corpus* da dissertação, ao mesmo tempo que expõem o debate em torno do conceito de intertextualidade ao longo dos tempos, nomeadamente até Bakhtin e Kristeva, os quais em muito contribuíram para uma nova forma de ler os textos.

A citação parentética das obras seguirá o modelo proposto pelo MLA, à excepção das obras que constituem a bibliografia primária. Neste caso, a citação destacará apenas o texto. Ao longo da exposição, a maioria das referências às obras que constituem o *corpus* primário será feita pelas seguintes abreviaturas: *Oranges* (*Oranges Are Not the Only Fruit*), *Passion* (*The Passion*) e *Cherry* (*Sexing the Cherry*).

Para os demais textos que apresentem um título extenso, os títulos abreviados estarão sempre em consonância com os que são habituais e recorrentes na crítica literária relativamente aos mesmos.

No que se refere às Sagradas Escrituras, optou-se pelo uso do itálico na referência à *Bíblia* e aos seus Livros (Ex: *Genesis*). Assim se estabelecerá claramente a diferença entre estes e os capítulos homónimos constantes em *Oranges Are Not the Only Fruit*.

No que se refere à citação bibliográfica em nota de rodapé, será adoptado o mesmo critério da citação parentética (menção ao autor e à(s) página(s), eventualmente à obra, se na Bibliografia final, para o mesmo autor, constar mais do que uma referência).

INTRODUÇÃO

1 - Herança Literária de Jeanette Winterson

Jeanette Winterson surge no panorama literário na década de 80 do século XX, numa altura em que o movimento feminista³ dos anos 60 e 70 tinha aberto as portas para um espaço criativo que começava a questionar o poder normativo patriarcal e em que os códigos literários e culturais eram objecto de contestação e sujeitos a uma abordagem mais relativista. Winterson contribui para a transformação de perspectivas, para o desafio de modelos que persistem em reger-se por valores binários, em que apenas um dos elementos é positivo. A subversão de temas e de construções institucionalizadas pelo cânone literário⁴ torna-se recorrente, embora sem pejo de rótulos e permitindo introduzir ideias e opiniões políticas ou sociais de forma mais explícita.

Seria, contudo, redutor atribuir esta atitude a autoras femininas e muito menos adequado classificá-la de feminista:

... if we come back to the question of what is called “feminist” literature or criticism, we risk finding the same paradoxes: sometimes the texts which are most phallogocentric or phallogocentric in their themes (in a certain way no text completely escapes this rubric) can also be, in some cases, the most deconstructive. And their authors can be, in statutory terms, men or women. (Derrida, *Acts* 58)

³ Para uma abordagem mais esclarecida sobre o assunto, veja-se a obra de Lilian Mohin, constante na Bibliografia.

⁴ Pretensamente em defesa de Woolf, Winterson questiona, com alguma ironia, a legitimidade da existência de um cânone, afirmando que é uma instituição regida por valores masculinos: “I do not know what kind of a woman one would have to be to stand unflinchingly in front of The Canon, but I would guess, a real one. There is something sadistic in the whip laid on women to prove themselves as mothers and wives at the same time as making their way as artists” (Winterson, *Art Objects* 61-3). Paradoxalmente, parece validá-lo, querendo, inclusive, integrá-lo: “most of us... should be applauded and supported vigorously” (61-3).

Da mesma forma, seria simplista afirmar que, somente nesta altura, o universo literário tenha partido em busca de novas formas de comunicação para expressar outras dimensões da realidade e do ‘eu’. Do mesmo modo, será questionável circunscrever a obra da autora dentro de categorias, colocando-a numa determinada tradição literária. No entanto, é um processo que obedece a um impulso tradicional de querer ordenar, ou unificar, o mundo, mas consciente de que um texto não é uma entidade isolada e estável, mas antes orgânica, e cujos sentidos serão criados, de forma dialéctica, pelas múltiplas leituras / reescritas do mesmo, no sentido de que cada leitura é um acto criativo pelas relações que estabelece com outros textos. Com o objectivo de contornar este aparente paradoxo, tentarei tão simplesmente utilizar a fórmula de Winterson, ou seja, demonstrar como é que a autora ‘constrói’ os textos em análise e verificar que revelações nos oferece.

Embora Winterson pareça reclamar para si um lugar entre os modernistas,⁵ a verdade é que a generalidade da crítica literária, como se verá mais à frente, tem, ao longo destes vinte anos, sido surda quanto a tais pretensões. As várias leituras da obra da autora inserem-na numa corrente pós-modernista, nomeadamente pela exploração de questões que instauram a incerteza quanto a verdades universais, desconstruindo a ideia pré-concebida de ordem, jogando com expectativas, contextos, formas, associações e estruturas supostamente estáveis – facto e ficção; História e Literatura. A abordagem da obra de Winterson à luz de teorias relacionadas com o *gender*, o lesbianismo, a identidade, a verdade, a linguagem, ou o Pós-Modernismo atestam a dificuldade em categorizar os seus textos.

Uma das questões que a narrativa de Winterson põe em evidência e desmonta é a distância entre facto e ficção: quando na Introdução da edição de 2001 de *Oranges Are Not The Only Fruit*⁶ à questão sobre se o romance era autobiográfico, a autora responde: “Not at all and yes of course” (“Introduction”

⁵ Veja-se Jeanette Winterson (*Art Objects* 61-99).

⁶ A edição utilizada é a de 2001, conforme consta na Bibliografia.

Oranges xiv). Embora contraditória, a resposta indicia algo que estará presente ao longo de toda a sua obra, ou seja, a desconfiança face a fronteiras pré-estabelecidas. Faz, assim, coexistir diferentes formas narrativas em que o facto (também designado de ‘a verdade’) e a ficção (equivalendo esta ao mundo da imaginação) se confundem. Em *Oranges*, Winterson não só joga com a verosimilhança, adoptando uma narrativa na primeira pessoa, tendo o narrador o nome da autora (Jeanette) e descrevendo quadros reconhecíveis, mas também desafia esta estabilidade com a introdução de passagens fantásticas, como é o caso do episódio de Winnet, no último capítulo.

A primeira frase do episódio de Winnet remete, inclusivamente, para um outro tempo: “A long time ago...” (137), contribuindo para desafiar qualquer percepção racional de tempo que é normal numa autobiografia. Esta intenção é reconhecida por Winterson que, a propósito de *Orlando*, de Virginia Woolf, afirma que o epíteto ‘biografia’ é um artifício, cujo objectivo é questionar a delimitação de um género literário, ao mesmo tempo que o utiliza para emprestar verdade à narrativa: “there is an immediate challenge to conventional genre-boxing but there is too, an invitation to believe” (Winterson, *Art Objects* 71). Este paralelo entre Winterson e Woolf pode ser uma forma de a primeira se colocar face à tradição literária, ao mesmo tempo que relê, ou reescreve *Oranges*, entre outros textos, passados dez anos.

Não pretendo partir dos ensaios de Winterson para encontrar a genealogia literária da autora, até porque as respostas, ainda que não se revelem absolutas, devem ser encontradas no texto; no entanto, não deixa de ser pertinente a reescrita que Winterson, retrospectivamente, faz da sua própria obra. Parece querer chamar a atenção para aspectos que julga não terem merecido a devida reflexão por parte da crítica literária, ao mesmo tempo que instaura uma leitura intertextual. Esta mesma postura ocorre na Introdução, da sua autoria, adicionada à edição da

editora Vintage, em 1991, merecendo alguma censura por parte de académicos menos favoráveis à obra.⁷

Esta tendência para misturar, indistintamente, discursos narrativos que esbatem a distinção entre facto e ficção faz com que se levantem incertezas quanto à verdade (ou realidade) e à mentira (ou imaginação). A expressão “I’m telling you stories. Trust me.”, que funciona como um refrão utilizado por Henri ou Villanelle em *The Passion* (5), dá conta de uma outra relação binária que se torna alvo de interrogações. É como se se tratasse de um adágio, querendo impor um determinado ritmo ao longo da narrativa. O leitor é convocado para o universo da imaginação, ou seja, da literatura, através da palavra ‘*stories*’, mas, logo em seguida, é convidado a confiar no que lê, como se de algo factual se tratasse. Crescem assim dúvidas quanto à relação dual facto/ficção, ou quanto a história e literatura.

A combinação de uma personalidade histórica, Napoleão, com personagens ficcionais, como Henri e Villanelle, no mesmo texto, levanta questões quanto ao estatuto que assumem na narrativa. Será este diferente? Será que o objectivo da introdução de uma personagem, cuja existência está documentada, não é tornar a narrativa e as personagens fictícias mais plausíveis, mesmo em episódios que transpõem a esfera da realidade e entram no mundo da fantasia? Pretenderá Winterson demonstrar que existem formas alternativas de narrar a realidade, para além daquela que consta nos livros de História?

Winterson parece querer reler a História (factos passados) sob uma perspectiva irónica, menosprezando a validade de documentos que atestam a realidade: “As though letters and photos made it more real” (*Oranges* 166). A relatividade que o esmaecer destas dicotomias comporta será a mesma que é encontrada em vectores como espaço e tempo. Também aqui Winterson lança a suspeição quanto à linearidade e unidade destes elementos: “Every journey

⁷ A título de exemplo, veja-se o artigo de G. P. Lainsbury, constante na Bibliografia. Incomodado pela falta de humildade da autora, Lainsbury desferiu um ataque assaz negativo, relendo de forma irónica, depreciativa e breve, não só a Introdução, mas também o romance.

conceals another journey within its lines” (*Cherry* 9). A criação de espaços e tempos alternativos deixa transparecer a dificuldade de apresentar um discurso coerente, credível e factual. Contudo, a existência de um tempo e de um espaço híper-reais, ou seja, que estão para além da realidade, percorrendo tempos e espaços paralelos, não parece, por isso, menos autêntica quando está em causa traçar a identidade do ‘eu’.

O método que subjaz à descrição do ‘eu’ não é linear, assenta em associações, imitações, referências ou apropriações textuais que pretendem transportar o leitor para uma outra dimensão, a dos sentimentos, a das intuições, a das sensações. Mais uma vez, Winterson recorre a *Orlando* para, dialogicamente, reler a sua obra:

Woolf’s connections across time and space, through the inner and outer worlds of imagination and experience, are made brilliantly, vertiginously, with not a glance over the edge. Cities and peoples pass beneath us, in a moment we are in England, in another moment in Persia, then the carpet flies on, ignoring the claims of the clock. (Winterson, *Art Objects* 73)

Não haverá, porventura, objecção, se se afirmar que, neste excerto, Winterson estaria a referir-se a *Sexing the Cherry*, concretamente às viagens de Jordan, um dos protagonistas e narradores da obra, embora esta concepção de tempo e de espaço seja transversal a toda a ficção da autora, concretamente às obras em análise. A expressão de uma ideia que apela à simultaneidade de tempos e de espaços parece igualmente convocar T.S. Eliot:

What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened... (Eliot, *Four Quartets* 13)

Em *Oranges* é possível identificar esta intertextualidade de forma mais explícita: “People do go back, but they don’t survive, because two realities are claiming them at the same time” (*Oranges* 156). É a mesma procura de um caminho que foi preterido e que continua a ressoar no presente, como se o facto de alguém ter seguido outro rumo não significasse que o passado deixaria de existir no presente. O paralelismo aqui traçado entre T. S. Eliot e Jeanette Winterson é, igualmente, assinalado por Lyn Pykett (55). A desestabilização de noções de tempo e de espaço abala, afecta e compromete a percepção de uma identidade una.

A relação entre os dois autores revela-se na própria estrutura fragmentária do texto literário. A dimensão da previsibilidade é anulada por ambos, que a substituem por uma sucessão de quadros em que se misturam diferentes tipos de discurso. A coexistência de um tom coloquial e de uma textura erudita subverte a noção de registo linguístico e impede a compartimentação da linguagem em categorias estanques. Como tentarei ilustrar nos capítulos de análise das obras de Jeanette Winterson, o registo quotidiano surge concomitantemente com o bíblico ou com o fantástico. A subversão assenta então na reflexão implícita sobre os tipos de linguagem utilizados, bem como nas repetições que se sucedem e desafiam a ordem tradicional.

São estas características que determinam a afinidade com a obra de T. S. Eliot. A sucessão de histórias que se afiguram sem nexos, a dimensão fantástica, a intertextualidade com personalidades históricas ou literárias ou as citações de passos bíblicos remetem para “The Waste Land” (Eliot, “The Waste Land” 25-51). A narração de histórias aparentemente frívolas e incoerentes, traduzindo a realidade do indivíduo contemporâneo incapaz de definir a sua própria identidade, é reassumida por Winterson para ilustrar um ‘eu’ despido da sua tradicional dimensão unitária, agora reduzida a fragmentos: “A heap of broken images” (27). Winterson utiliza igualmente a justaposição de imagens, sem qualquer esclarecimento adicional, assim como a referência a outras obras literárias, para construir um quadro de significação mais abrangente.

As construções binárias que Winterson almeja apagar colocam-na entre os que perfilham uma corrente Pós-Modernista que reage contra formas tradicionais de poder, que insta ao estabelecimento de relações intertextuais, quer pela referência a obras ou autores do passado, quer pela reescrita de textos sob uma perspectiva nova – “To free oneself from the straightjacket of rationalistic liberal humanism” (Bertens 21). A ficção é, então, vista como uma forma de aceder a narrativas, espaços e tempos que, por não serem explorados, permanecem marginais, reprimidos.

A fantasia, o grotesco e o excesso são estratégias utilizadas por Winterson para dar voz aos excluídos dos grandes textos narrativos. É aqui que se enquadram personagens como a monstruosa Dog-Woman, em *Sexing the Cherry*, ou Villanelle e os seus “webbed feet”, em *The Passion*. Nesta mesma linha, a autora denuncia as representações habituais da mulher, conferindo características consideradas de excesso no sistema tradicional a personagens femininas, mas que lhe permitem manipular, ou pelo menos desestabilizar, o universo assente em estruturas patriarcais.

A questão do género torna-se uma abordagem que não pode ser relegada para segundo plano; surge como uma leitura entre várias a que os textos de Winterson intimam o leitor. Assim, a autora faz desfilar personagens femininas que assumem comportamentos normalmente, ou tradicionalmente, reservados aos homens e que depois se envolvem em relações amorosas com amantes do mesmo sexo – é o caso de Jeanette, que prega na igreja, à semelhança de um pastor, de um homem, mas que também vive um amor com uma mulher. A subversão assentará no facto de, no texto, a pregação surgir como uma prática que, segundo valores do sistema patriarcal, é aceite apenas para os homens.

Há também personagens masculinas com características geralmente atribuídas às mulheres e que por isso são alvo de ridicularização por parte dos homens – Henri tem atributos de sensibilidade, menosprezo pela violência, apaixonou-se por Villanelle, mas, em vez de assumir um papel de sedutor, como seria tradicionalmente esperado, é antes objecto de sedução em circunstâncias que

não são por ele determinadas. Daqui resulta que as distinções entre sexos (*gender*) não parecem ser mais que convenções sociais de um sistema heterossexual, comprometendo as pretensas bases de sustentação, fundamentadas em diferenças naturais.

Estas estruturas são sujeitas a revisão através do manuseamento da linguagem para desmontar as ‘grandes verdades’. A *Bíblia*, como um dos grandes textos narrativos, também está sujeita a reescrita e a interpretações múltiplas. Winterson atribui a cada capítulo de *Oranges* títulos de Livros do Antigo Testamento. Assim, utiliza ironicamente o discurso religioso para pano de fundo de uma história de transgressão. Esta apropriação assume contornos de paródia, nomeadamente quando, numa só frase, Winterson junta a *Bíblia*, Deus e o lesbianismo – o amor entre Jeanette e Melanie: “We read the Bible as usual, and then told each other how glad we were that the Lord had brought us together” (*Oranges* 86). É precisamente o grande texto narrativo – a *Bíblia* – que sustentará a desconstrução de uma posição castradora de uma identidade plural que se quer afirmar.

A linguagem – de índole solene, religiosa, respeitosa – é utilizada para desenhar uma realidade distinta, num contexto inesperado, diferente daquele a que normalmente está associada. Winterson confere o poder da criação às palavras; são elas que desempenham o papel principal na representação de uma realidade, de uma identidade. Parece haver, também nesta questão, uma aproximação ao Pós-Modernismo:

Postmodernists deconstruct the unified and self-knowing subject and replace it by an open and fragmented subject that is perpetually reconstructed; instead of expression, identity is a practice and related to doing. (Gade 29)

Contudo, os temas da identidade sexual, da representação da mulher ou do poder da linguagem são recorrentes na obra de Woolf, que utiliza estratégias de reescrita para desmontar *clichés* e estruturas patriarcais vigentes, onde a mulher é

culturalmente tida como o segundo elemento numa relação binária de poder – é o que acontece a nível familiar, social e político.

Parece-me, porém, que o conceito de identidade está associado ao conceito de personagem; o facto de se observar o desdobramento de personagens que assumem identidades diferentes instaura a dúvida quanto à existência de um ‘eu’ uno. O conceito de personagem como representação de um único ‘eu’, ou identidade, parece instável, à semelhança do que acontece com o conceito de uma única identidade. A construção de um só ‘eu’ não parece estar legitimada, uma vez que cada personagem inclui uma identidade de desvio, segundo valores tradicionais. Jeanette, a mulher, e Jeanette, ‘a pregadora’, indiciam a recusa em aceitar oposições binárias estabelecidas pelo texto bíblico; a linguagem do masculino interliga-se com a do feminino.

Tal intenção pode, também, ser encontrada na metáfora da transformação de Villanelle, que torna fluída a passagem de um género para outro: ora é a mulher, ora é o jovem jogador que tenta a sua sorte no jogo (papel tradicionalmente conferido ao homem). Pode ainda incorporar os dois géneros, em simultâneo: Villanelle é a sedutora (característica tradicionalmente masculina), numa relação com um homem, Henri.

Estes temas relacionados com a identidade parecem convocar *The Waves*, de Virginia Woolf, onde o conceito de personagem, como uma entidade indivisível, é desvalorizado, em favor de um conceito de identidade instável. Ao questionar a autoridade de modelos lineares, a posição feminina ganha espaço para apresentar uma forma alternativa de ser. Para tal, o objectivo deste tipo de ficção experimental parece pretender, antes de mais, desconstruir paradigmas ortodoxos de uma tradição masculina.

É nesta tradição de reescrita, de diálogo intertextual, de dismantelamento de narrativas masculinas, de afirmação de uma escrita feminina que não se revê numa esfera de sistemas rigidamente desenhados que Winterson pode ser incluída. A releitura que a autora faz da sua obra de ficção em *Art Objects* (61-3) e a atenção que dedica a autores de uma escola Modernista, através do diálogo com

outras obras, parecem querer conduzir e condicionar leituras, colocando-a na senda de Woolf, Eliot ou Joyce – sublinhando ecos que transpõe para a sua ficção e para os quais chama a atenção.

Há, no entanto, a considerar uma outra perspectiva que sublinha que o autor não está presente no texto: “it is language which speaks, not the author” (Barthes, “Death” 168). Assim, é no texto que se reconhece o apelo à liberdade de interpretação, a apropriação de modelos para construir outras identidades, a diferença como valor relativo e não binário, a paródia, a ironia e a ambiguidade, a multiplicidade de narradores e perspectivas, estratégias de *pastiche* (como é exemplo a reescrita do Antigo Testamento), ou de *collage*, permitindo colocá-la numa tradição literária pós-modernista – admitindo, porém, a utilização destas técnicas em trabalhos de Modernistas.⁸ O Pós-Modernismo⁹ torna-se, então, um conceito evasivo, pois engloba a ruptura, a continuidade, a revalorização, a reescrita, e não pode ser circunscrito dentro de fronteiras espaço-temporais pré-estabelecidas.

⁸ Estas técnicas eram comuns nos trabalhos de, entre outros, Ezra Pound e T. S. Eliot.

⁹ Para uma abordagem mais alargada, quer sobre a natureza contraditória do conceito, quer sobre a evolução e as múltiplas tentativas de definição do mesmo, leia-se o estudo de Hans Bertens constante na Bibliografia.

2 - *Corpus* e tópico de estudo

Um dos tópicos causadores de alguma controvérsia no meio académico tem sido o que diz respeito à sequência narrativa, nomeadamente a questão da linearidade e anti-linearidade diegética. Para entender as diferentes perspectivas sobre o assunto, é necessário identificar as bases que sustentam cada uma delas e saber quem determina o que é ‘certo’ ou ‘errado’. O desejo de conferir uma ordem, ou uma unidade estrutural, a textos que se apresentam como fragmentos tem sido uma prática seguida com alguma premência, ainda que tal possa estar para além da intenção do autor. Consubstanciando este ponto de vista, e a título de exemplo, está o facto de, desde há muito, críticos e académicos apresentarem pistas e referências que pretendem estabelecer a ‘verdadeira’ ordem da emblemática obra de Chaucer, *The Canterbury Tales*,¹⁰ como um todo, nem sempre reconhecendo o facto de a obra ter subsistido até hoje de forma fragmentária. A necessidade de responder a expectativas diegéticas, de emprestar verosimilhança, ou de conferir uma unidade estrutural a uma narrativa corre o risco de turvar leituras mais ou menos convencionais, negando a pluralidade de experiências, relações e associações que o leitor pode produzir como parte activa de um processo de construção de sentidos.

Nesta linha, será, porventura, plausível afirmar que, caso uma narrativa tivesse apenas uma única verdade se estaria a restringir a abordagem que a vê como o resultado da interacção de vários elementos que concorrem para potenciar a multiplicidade de leituras, tal como a premissa de Roland Barthes deixa antever: “se as palavras tivessem apenas um sentido, o do dicionário, se uma segunda língua não viesse perturbar e libertar as ‘certezas da linguagem’, não haveria literatura” (Barthes, *Crítica* 52). O significado, ou sentido, de um texto será então, por natureza, instável, pois a leitura estará liberta de convenções e de códigos subjacentes. Uma visão binária e estruturalista saussuriana cede lugar a uma

¹⁰ Vejam-se, entre outros, os estudos de Charles A. Owen, Jr., Helen Cooper e N. F. Blake.

percepção pós-estruturalista, onde se pode inscrever, não apenas uma relação oposicional, mas uma relação plural, dialogal, geradora de múltiplos sentidos e sequências.

Sendo a coerência um factor que permite atribuir sentido e sustentar aquilo que entendemos como realidade, a narrativa será o elemento que possibilita a ligação de acontecimentos de forma inteligível. Mas o que acontecerá se a narrativa não assentar numa construção linear e sequencial? Deixará por isso de produzir sentidos? Contributos literários como os de James Joyce e Virginia Woolf, que não abraçam o paradigma de uma narrativa linear, instauram um formato em que é menos importante a sequencialidade e em que o(s) sentido(s) decorre(m) da interacção com o leitor.¹¹ O facto de seguirem um modelo diferente parece validar o padrão do texto narrativo linear, mas também, por chamar a atenção para o que é divergente, não deixam de convocar novos sentidos.

É no universo semiótico que o leitor pode encontrar as soluções para códigos e convenções que lhe permitem aceder ao(s) significado(s) do texto. Se o modelo da literatura tradicional é desestabilizado e as normas são desmontadas, com recurso deliberado à paródia para evidenciar os paradoxos intrínsecos de uma realidade fugaz – autorizando releituras irónicas da literatura do passado – será legítimo questionar que (ou se) novos ‘arquetipos’ literários se inscrevem.

Ao evidenciar a instabilidade de um determinado sistema que depende de oposições binárias, não se pode, simplesmente, substituir por outro que comporte também inconsistências. Assim, a reescrita contemporânea parece não só revogar paradigmas do passado, mas construir modelos alternativos, reconhecendo, no entanto, as imperfeições estruturais e a transitoriedade da verdade. A prerrogativa cabe agora ao que antes era marginal. O universo relacional estende-se; a multiplicidade, o relativismo, a ambiguidade, a fugacidade sobrepõem-se à verdade absoluta, ao ‘eu’, ao sentido único. As relações hierárquicas de uma

¹¹ Exemplos de narrativa não-linear: *Ulysses* (1922), de Joyce, *To the Lighthouse* (1927), *The Waves* (1931), *Mrs Dalloway* (1925), de Woolf.

teoria logocêntrica parecem falir perante uma nova forma de escrever / ler, centrada nas aporias ou impasses de sentidos.

As verdades universais são questionadas; o conhecimento decorre, pois, da revisão sob diferentes perspectivas, ou seja, de leituras não contempladas anteriormente. No sentido de clarificar uma série de questões relacionadas com a desconstrução de estruturas binárias e pressupostos logocêntricos, importa perceber de que forma as criações do passado se foram tornando objecto de reescrita / releitura (intertextos) e se, de facto, a ficção contemporânea se afirma pela rejeição de modelos tradicionais, negando os seus estereótipos e convenções. Neste contexto, surge, então, o processo desconstrucionista que prevê o derrube de fronteiras, pretendendo demonstrar a contradição existente nas bases de sustentação da lógica de um sistema fundamentado pelo logocentrismo.

Mas outra questão se levanta – não estarão também em causa as regras de uma doutrina assente em valores oposicionais? Um sistema arbitrário por natureza, sustentado por valores relacionais, comportando uma infinidade de referentes, não implica a inexistência de uma busca de sentido para um texto. Embora a crítica literária tenha vindo a subverter o modelo tradicional – análise, interpretação e apreciação de textos – não significa que tenha conseguido suprimir, de facto, os princípios da ordem e da coerência, ou estaria, porventura, a destruir os códigos que permitem aceder aos seus desvios. Torna-se, então, crucial apreender a relação existente entre o modelo retórico e os códigos dominantes no texto ficcional – sequência, género, moral, história, psicologia e cultura – para que o acto intencional da criação – comunicar – se manifeste.¹²

Ainda que a periodização de movimentos culturais não seja consensual entre os estudiosos,¹³ assiste-se com frequência à delimitação de esferas – através da identificação de traços – que colocam uma ou outra obra / um ou outro autor num determinado movimento. Esta necessidade de criar unidades denuncia a já

¹² Veja-se Virginia Woolf, (“A New Biography.”).

¹³ A controvérsia emerge do facto de a periodização não filtrar aquilo que é divergente: “One of the concerns frequently aroused by periodising hypotheses is that these tend to obliterate difference and to project an idea of the historical period as massive homogeneity” (Jameson 3).

referida procura de coerência que parece mover o ser humano. Se no período medieval, a perspectiva religiosa cristã domina o universo intelectual ocidental, a mudança será ditada pela razão e pela ciência, que produzirão as respostas que permitem ao homem compreender e estruturar o mundo. Será, porém, excessivo afirmar que uma forma de estar dominante anule, por completo, posturas mais tradicionais ou atitudes protegidas por convenções.¹⁴

A rejeição do transcendente, por incompatibilidade com uma atitude científica e racional, não significa, necessariamente, que Deus tenha perdido a sua autoridade. A natureza humana parece continuar a necessitar de paradigmas basilares que a expliquem e que confirmem uma ordem à realidade. Dado que a própria natureza não é estática, será que a ciência, a lógica, ou a razão proporcionam a harmonia esperada? Se a verdade do conhecimento científico é questionada ou desmentida pela evidência de contradições e de instabilidades, ela torna-se apenas um factor situacional, temporário, contingente, sem qualquer pretensão universalista.¹⁵

A exigência de ordenar o caos implica a criação de universos alternativos que contenham todas as respostas, ainda que decorram de uma criação subjectiva, simbólica, inscrita numa realidade e tempo próprios. É com estes pressupostos que a visão modernista tenta estabelecer os fundamentos de uma individualidade em busca da verdade.¹⁶ Mas o objectivo de unificação logo deixa de constituir uma meta prioritária, e a transitoriedade parece ser uma das bandeiras de alguns autores da literatura contemporânea. A aquisição de conhecimento faz-se pela

¹⁴ Veja-se David Lodge (*The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*).

¹⁵ Veja-se Paulo Crawford.

¹⁶ Embora o Modernismo seja, geralmente, associado a um movimento estético-literário do século XX, um outro termo relacionado, a Modernidade, pode desenhar um círculo mais abrangente, remontando a meados do século XVIII (ou, com mais precisão, ao Renascimento, se considerarmos a fase “Early Modern”); assenta sobretudo na ordem, na razão, procurando a estabilidade a partir de oposições binárias. A visão referida inscreve-se numa época mais recente.

revisão, pela releitura, pela reescrita dos ‘grandes textos narrativos’ do passado, imperando o relativismo.¹⁷

Ainda que a obra de Jeanette Winterson deixe transparecer influências fundamentais da estética modernista, há características que são recorrentemente associadas ao Pós-Modernismo¹⁸ (paródia, ironia, *pastiche*, fragmentação, instabilidade de significados / sentidos, suspeição relativamente à literatura tradicional) e que proliferam na ficção de Jeanette Winterson. Com base no *corpus* seleccionado, constituído por três textos narrativos da autora – *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), *The Passion* (1987) e *Sexing the Cherry* (1989) – tentarei responder às questões levantadas ao longo desta introdução, pelo que a abordagem incluirá matérias do foro epistemológico, da linguagem e da forma narrativa.

Os romances, para além de terem permitido a Winterson construir a sua reputação criativa, tendo merecido uma considerável atenção crítica, permitirão, desejavelmente, analisar de que modo a autora afirma a relatividade da verdade – como é o caso nos romances referidos, que celebram a subjectividade e o relativismo cultural de espaço e de tempo, esbatendo a distinção entre facto e ficção, entre história e fantasia – ao mesmo tempo que recorre, paradoxalmente, a valores binários determinados pelos ‘grandes textos narrativos’.

Neste sentido, pretendo ilustrar que uma estrutura que visa desvendar e desmontar convenções necessita delas para se edificar. Procurarei ainda evidenciar que uma construção não-linear não deixa, por isso, de produzir sentidos; o conceito de sequencialidade é subvertido, num esforço de redefinição de uma identidade que nega convenções e estereótipos tradicionais. No entanto, o recurso a obras do passado, como objectos de reescrita, parece institucionalizar referentes pretéritos para criar o ‘eu’ do presente.

¹⁷ Refiro-me aos textos da literatura tradicional que funcionam como arquétipos, oferecendo modelos que serão objecto de revisão.

¹⁸ Existe um manancial de obras de teoria da literatura, de filosofia e de crítica literária que atestam o debate em torno do conceito de Pós-Modernismo, evidenciando uma postura ou atitude cultural predominante. Como refere Jameson: “[it] allows for the presence and coexistence of a range of very different, yet subordinate, features” (Jameson 3).

A questão que subsiste diz respeito à precariedade dos novos paradigmas: se o que é marginal se institucionaliza, não estará, igualmente, condenado à transitoriedade? Não estará sujeito, à semelhança de convenções mais tradicionais, a ser objecto de desconstrução?

O facto de um texto não ser constituído por uma unidade hermética, impenetrável, dialogando com outros textos, situações, estereótipos, realidades, ou factos documentados, parece sustentar a base de construção textual de Winterson, impondo, assim, toda uma dinâmica de análise dialógica/intertextual. Neste sentido, torna-se fundamental identificar as diferentes formas de intertextualidade e registar aquelas que a autora privilegia nos textos em análise e de que forma contribuem para produzir sentidos e definir uma ou várias identidades.

No que respeita ao conceito de anti-linearidade, tentarei evidenciar que tal conceito decorre da pluralidade de textos, de vozes, de modelos ou teorias literárias, de tipos de discursos, de personalidades históricas ou fictícias, ou ainda de autores convocados ao longo das narrativas. Ou seja, procurarei demonstrar que a(s) leitura(s) se multiplica(m) a partir de um fértil mosaico de sentidos.

I

INTERTEXTUALIDADE (E ANTI-LINEARIDADE)

‘I shall never be ashamed of citing a bad author if the line is good.’
- Seneca

O conceito de intertextualidade é, presentemente, algo que subjaz à crítica literária, relegando as certezas estruturalistas para um período em que os limites deste tipo de abordagem não respondiam a uma leitura plural e relativista e pretendendo desmontar modelos pré-estabelecidos. O *New Criticism* de meados do século passado, que explorava a multiplicidade dentro de um texto através do *close reading*, é substituído por uma crítica que, para além das tensões dentro do texto, analisa as relações e diálogos que estabelece com outros textos. Neste sentido, são convocados universos tão díspares como o literário, o histórico, o social ou o científico. Estes não são mais disciplinas impermeáveis; são, antes, elementos que interferem e produzem sentidos num texto.

O termo intertextualidade surge através de Julia Kristeva, nos anos 60 do século XX, embora desde sempre o fenómeno tenha existido na prática literária, oral e escrita.¹⁹ A base de sustentação da teoria da intertextualidade assenta no pressuposto de que um texto não é um elemento uno e fechado. O autor é, antes de mais, um leitor de textos, no sentido lato, pelo que a sua criação deixará, forçosamente, transparecer influências de todo o género. Estas poderão surgir sob a forma de referências, de citações, de apropriações, de meras alusões ou de actos de imitação.

Para além do conceito de intertextualidade, Kristeva introduz outras noções que apoiam as teorias em torno desta nova forma de ler. Para tal, recorre à

¹⁹ A origem teórica do conceito de intertextualidade, para além de documentada no trabalho de Julia Kristeva, “Word, Dialogue and Novel” de 1966, está registada na publicação *Tel Quel*, que contou com os contributos de, entre outros, Julia Kristeva, Roland Barthes e Jacques Derrida. Veja-se Worton e Still (1-2).

obra de Bakhtin, fazendo uso de conceitos, que procurarei clarificar mais à frente, como heteroglossia, dialogismo, ou polifonia.²⁰ A intertextualidade pode então constituir um acto de repetição do passado, porventura sob uma nova perspectiva. Qualquer criação literária é o resultado de um cruzar de textos, de forma mais ou menos consciente; qualquer obra literária é indissociável do contexto sócio-político, constituindo um outro texto que contribui para imprimir uma nova dinâmica e suscitar múltiplas leituras da obra criada.

O texto existe a partir do momento em que é objecto de leitura. O que decorre deste processo é um cruzamento produtivo do conteúdo textual da obra em causa com todos os textos que o leitor traz para o seu acto de leitura. Se, por um lado, a alusão ou a referência a uma obra, a um autor, a uma personalidade, a um lugar ou a uma realidade alheias ao leitor restringe leituras pretendidas pelo autor, por outro lado, o universo epistemológico daquele que lê poderá emprestar uma nova interpretação ou leitura ao texto, ainda que não por ele calculadas. É à luz deste ponto de vista que se pode entender a seguinte afirmação:

The modern reader of Rousseau may benefit from the play of comic and inventively salacious connotations which ‘Confessions of...’ now carries, contrasting with the connotations of spiritual seriousness. Some knowledge of the calculated horrors of the Nazi death camps sheds another light of grim verisimilitude on Kafka’s fantastic work. (Worton e Still 2)

O texto não é um objecto neutro, mas antes um corpo carregado de sentidos; o leitor, respondendo a vários estímulos, torna-se também agente de transferências intertextuais. Já não se trata de meras influências despoletadas por um texto, mas antes de relações que se estabelecem entre o autor (que antes é leitor), o texto e o leitor (que é um veículo de outros textos anteriores). Um texto é, então, construído a partir de textos passados.

²⁰ Para uma perspectiva mais esclarecedora destes conceitos, veja-se o contributo de Vice (18--148).

A análise da obra de arte é uma prática antiga, tendo sido central a questão da verdade ou de qual seria a superior forma de criação artística. Tendo em conta *A República*, de Platão, será possível estabelecer pontos de contacto com algumas teorias actuais sobre a intertextualidade, por exemplo, a teoria da imitação, através da qual são convocados textos, no seu sentido mais abrangente, anteriores para a nova criação. Neste sentido, o autor de uma obra de arte é, antes de mais, um imitador:

...a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade...
(Platão 463)

Esta conclusão decorre da discussão sobre o que seria a imitação. Falando sobre a verdade da criação de uma cama, os interlocutores concordam que Deus é o criador natural da coisa real – “...Deus, querendo ser realmente o autor de uma cama real, e não de uma qualquer, nem um marceneiro qualquer, criou-a, na sua natureza essencial, una.” (Platão 456) – o marceneiro, aquele que fabrica o objecto e o pintor, o imitador que representa a coisa tal como aparenta ser. O poeta, à semelhança do pintor, é o autor de versões, ou de *nuanças* do arquétipo, não sendo estas perfeitas, pois não são criações originais.

Sendo a imitação a cópia de um texto (de uma criação) anterior, gera-se, conseqüentemente, uma pluralidade de vozes próprias de um discurso dialógico, ou seja, é estabelecida uma interacção de vários discursos ou textos na produção de um outro, mas também na recepção desse mesmo texto. A imitação é uma teoria focalizada na escrita, no seu sentido mais amplo, mas também na leitura, por ser um processo crítico e interpretativo e à qual está sempre subjacente o princípio de uma realidade anterior. A verdade parece sustentar todo um discurso polifónico, sem que uma unidade seja necessária. Esta é também a perspectiva de Worton e Still:

... a work of art, for Plato, is not autonomous – it is crossed, for example, by various references to social knowledge (military tactics, divination, statecraft, and so on) (4).²¹

Também em Aristóteles é possível encontrar a exploração de questões análogas. Segundo a teoria aristotélica, a criação artística resulta igualmente de um acto de imitação:

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objectos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. (Aristóteles 103)

Todavia, neste caso, a imitação é uma forma de aprendizagem própria do homem: “O imitar é congénito no homem” (Aristóteles 106). Seguindo esta perspectiva, parece legítimo concluir que o conhecimento que decorre de uma aprendizagem é algo cumulativo, não original (Bacon 336); ou que um texto é formado por segmentos que, ao serem reconhecidos pelo leitor, ainda que esquecidos pelo autor, ou alheios ao mesmo, podem funcionar como intertextos. Assim, a posterior teoria de Barthes acerca da morte do autor parece desenhar-se com mais sentido.²² A propósito do papel do autor que é posto em causa, Worton e Still elegem o exemplo de Montaigne, reduzindo-o não apenas ao papel de mero compilador de citações, mas sublinhando a consciência que o autor tem de intertexto e a forma como manipula a leitura (10-11).

Os intertextos podem surgir a partir de citações, ou de meras referências. Estas ocasionam a fragmentação do texto e, conseqüentemente, impõem uma

²¹ Este ponto de vista assenta na ambivalência ocasionada pelos diálogos espontâneos, entre Sócrates e um amigo, nomeadamente nas múltiplas ideologias convocadas.

²² Veja-se Roland Barthes (“The Death of The Author”).

leitura anti-linear. Cada citação pode constituir uma forma de imitação ou uma apropriação, implicando o leitor num processo de leitura criativa.

Partindo destes pressupostos, a intertextualidade é uma característica subjacente à reescrita literária, mesmo que os diferentes textos participem de forma mais ou menos explícita – sob a forma de citação, de alusão, de comentário, mas também de imitação ou de transformação. Um dos métodos de leitura adoptados será a desconstrução, pois servirá para levantar o véu relativamente a partes do texto que estão dissimuladas e que interditam certas condutas.

Esta metodologia, contudo, centra-se concretamente nos textos e não nos sentidos de um pré-texto. A escrita/leitura desconstrucionista adultera o significado, ou sentido tradicional do texto literário, criando novos contextos e admitindo um emergir permanente de novas leituras. Um texto resulta da leitura de outros textos, sendo simultaneamente passível de integrar textos futuros. Esta capacidade de diálogo de um texto é definida por Derrida como competência “iterativa” (62-68)

Retomando o ponto de vista traçado na introdução, a reescrita de textos anteriores pode ainda ser encarada como uma forma de os autores se colocarem face à tradição. A reescrita deixa de ter o carácter mimético atrás referido, passando a ser entendida como um desfilar de metáforas, de ícones ou de paródias de criações passadas para dar corpo a obras presentes.²³ O leitor torna-se então um agente interveniente no processo criativo, essencial no estabelecimento de relações intertextuais. Nesta perspectiva, fará sentido a seguinte afirmação: “there are no texts, but only interpretations” (Bloom 6).²⁴

O problema da citação coloca-se quando surge sem referentes, podendo originar leituras antagónicas, ou mesmo incompatíveis, consoante ela é ou não reconhecida pelo leitor, ou pelo crítico literário. Pode ainda haver uma

²³ Na obra de Worton e Still, a teoria de Jorge Luís Borges é sublinhada por corroborar este ponto de vista (13-15).

²⁴ Bloom não deixa, contudo, de fazer jus a Emerson, como tendo este último feito a afirmação, aqui destacada, antes dele. No entanto, cita também outros que o fizeram antes de Emerson. Esta situação parece corroborar a ideia de que um texto se constrói a partir da assimilação de outros textos, ocasionando uma leitura intertextual.

apropriação por parte de um determinado autor, sem que o mesmo tenha consciência desse facto. Neste caso, se for reconhecida pelo leitor pode dar origem a uma leitura intertextual falaciosa, sem, contudo, deixar de suscitar interesse. Aquilo que poderia ser entendido como apropriação ou plágio – uma citação sem referente – pode tão simplesmente ser fruto de uma assimilação inconsciente ou, através de diferentes intertextos, ser entendido como o resultado de outras influências.²⁵

Numa outra perspectiva, a citação referenciada pode ser entendida como uma repetição deliberada, impondo uma determinada leitura intertextual. A liberdade interpretativa do leitor é, desta forma, condicionada por uma manipulação consciente do autor. Contudo, tal não significa que a leitura seja, necessariamente, fragmentada; o leitor pode, numa busca de unidade textual, entender a citação como uma metáfora e não apenas como um fragmento com um significado estrito. Deste modo, o texto resulta de uma leitura activa que revê escritas precedentes, inserindo-as num novo contexto cultural, mas também linguístico. Verifica-se uma tensão latente entre aquilo que o leitor entende como significado original e aqueles que a citação origina num novo contexto. Em qualquer dos casos, o leitor, ainda que construa uma unidade textual, não ignora que uma leitura intertextual é também anti-linear: “the reader (...) recognises that each quotation is a *breach* and a *trace* – and as such demands a non-linear reading” (Worton and Still 11).

Assim, a participação do leitor na construção do texto afigura-se determinante, na medida em que ele, leitor, não é um mero receptor de algo que lhe está a ser veiculado pela narração, mas sim uma entidade interveniente que apreende aquilo que está a ocorrer. Neste sentido, a citação, para além de convocar significados para o novo texto, constitui um desafio ao conceito de originalidade, ou de história, questionando ainda a noção de tempo na literatura.

²⁵ Veja-se a obra de Worton e Still, a qual oferece exemplos, ilustrando as situações aqui destacadas, nomeadamente pela referência aos textos de Bloom, caracteristicamente peçados de citações sem referentes, à semelhança do que faz Montaigne (29).

Um texto é composto por uma série de discursos que interagem, sendo o objectivo último a comunicação. Este carácter dialógico desenvolve-se num texto que instaura a dúvida quanto à unidade ou perfeição da linguagem. Neste sentido, os elementos que constituem a linguagem – as palavras – adquirem significados múltiplos em cada momento de enunciação, enriquecendo o texto com quadros históricos, sociais ou culturais, desenhados por discursos próprios.²⁶

Por vezes, a multiplicidade significativa pode ocorrer pela pluralidade de vozes num texto – do autor, de uma qualquer personagem, ou mesmo do leitor. A ironia ou a paródia são vozes que se erguem e interpretam perspectivas diversas de modo consciente, estabelecendo uma dinâmica dialógica na interpretação de um texto. Este ponto de vista encontra ecos na teoria de Bakhtin: “any novel is generally filled with dialogic overtones” (Bakhtin, *Speech* 112). Seguindo tal pressuposto, um texto é composto por relações intertextuais dialógicas, ou seja, por vozes provenientes de outros textos, implicando, por parte do leitor, uma leitura / compreensão igualmente dialógicas.

Sendo o dialogismo a forma como as diferentes linguagens se organizam num texto, a produção de sentido dependerá da interacção de registos, isto é, da heteroglossia – da variedade de discursos que ocorrem num texto. Segundo Bakhtin, tal conceito permite a estratificação da linguagem num texto literário, nomeadamente segundo géneros, registos sociais ou históricos: “The novel... makes the internal stratification of language, of its social heteroglossia and the variety of individual voices in it, the prerequisite for authentic novelistic prose” (Bakhtin, *Dialogic* 264). Num romance, a heteroglossia manifesta-se através das personagens – em situações de diálogo, ou de introspecção; através dos diferentes tipos de discurso – social, profissional, jornalístico ou literário; ou através de línguas e dialectos variados que reproduzem uma determinada cultura.

As linguagens de um texto, por serem diferentes, requerem e impõem uma interacção dialógica, permitindo aos discursos marginais afirmarem-se, quer

²⁶ Veja-se Kristeva.

subvertendo um discurso dominante, quer negociando um equilíbrio que admita a coexistência de discursos divergentes. Neste sentido, é possível inferir que a heteroglossia é dialogicamente organizada num texto, de acordo com intenções e ênfases, conscientes ou inconscientes, visando a produção de sentidos/significados para além do restrito. Cada linguagem compreende sentidos específicos que se conjugam por justaposição, complementando, contradizendo e interagindo dialogicamente num jogo de tensões.²⁷

Ao leitor ou ao crítico literário compete interpretar o texto, ou seja, produzir sentidos, tendo em conta a forma como as diferentes heteroglossias se inscrevem num tempo, num espaço, numa cultura ou numa sociedade e se relacionam / dialogam com linguagens do presente, em que se insere o leitor:

Dialogism describes the way languages interact while heteroglossia describes the languages themselves. (Vice 20)²⁸

É desta premissa que parte a análise textual e se estabelecem relações de intertextualidade que complementam lacunas e enriquecem o texto com outros que se lhe associam. As vozes sociais que emergem originam, por vezes, uma polifonia (modo como as heteroglossias entram num texto) no discurso das personagens. Como clarifica Vice:

... polyphony is a way of realizing heteroglossia in the novel, without being identical to heteroglossia. 'Polyphony' means 'multi-voicedness', while 'heteroglossia' means 'multi-linguagedness', and this apparently small difference in meaning is very significant ... One of the principal ways of ensuring the presence of the different voices of heteroglossia in the novel is the creation of fictional characters. (113)

²⁷ Veja-se Kristeva.

²⁸ Com base na teoria de Bakhtin, Sue Vice oferece um estudo mais aprofundado e compreensivo sobre, entre outros, os termos aqui sublinhados – heteroglossia, dialogismo e polifonia.

A multiplicidade de vozes, contudo, não surge apenas através das personagens ou dos narradores, podendo uma ou mais reproduzir a voz autoral: “characters are only one of the ways in which heteroglossia can become novelized” (Vice 21). Com efeito, Bakhtin refere ainda outras linguagens que dialogam internamente: o estilo, a paródia e aquilo a que designa por *skaz* – discurso que pode ter ou não uma intenção semântica.²⁹ Se o discurso for paródico significa que tem um intuito expressivo subjacente, oposto ao original. As vozes presentes são, então, a do autor, ainda que formalmente ausente, e a do narrador ou a da personagem a quem o discurso paródico pertence.

A polifonia refere-se à construção de vozes que identificam uma personagem ou o narrador, num texto narrativo. O modo como essas vozes estão organizadas no texto determina a polifonia do mesmo; ambas as vozes são centrais no discurso: “The polyphonic novel is a democratic one, in which equality of utterance is central” (Vice 112). Cada voz é reconhecida como pertença de uma personagem ou de um narrador que veicula um ponto de vista específico – social, profissional, religioso – e conjuntamente concorre para desenhar um determinado quadro social.

A vida quotidiana é “textualizada” por várias vozes, de forma por vezes subversiva – é o caso da paródia ou do discurso carnavalesco no texto literário. Estes elementos funcionam como quebras de autoridade tradicional, na medida em que criam espaços alternativos num discurso dominante que deixa de ser monológico, que deixa de ser dominante. O conceito de “carnavalesco” na literatura encontra, segundo Bakhtin, as suas raízes na noção histórica da Idade Média, podendo encontrar-se numa escrita profana, grotesca, provocatória, ou mesmo libertadora:

²⁹ *Skaz* é um termo de origem russa, geralmente usado para designar um género de literatura popular. O narrador, ficcional, permite o recurso a formas discursivas variadas (como por exemplo, dialectos, neologismos ou calão), podendo convocar sentidos ou perspectivas que de um ponto de vista singular seria incapaz.

All the parodic-travesty forms of the Middle Ages, and of the ancient world as well, modeled themselves on folk and holiday merrymaking, which throughout the Middle Ages bore the character of carnival and still retained in itself ineradicable traces of Saturnalia. (Bakhtin, *Dialogic* 79)

A teoria do carnavalesco na literatura permite incluir categorias excluídas do discurso monológico. É no recurso à paródia, ao travestismo, ou à caricatura que a heteroglossia se afirma. Neste mesmo sentido, Bakhtin utiliza o conceito de tempo-espaço – “chronotope” – como forma de avaliar a articulação do tempo e do espaço e das pessoas reais, mas também como modo de analisar a construção de tempos, espaços e personagens ficcionais. Mais do que esta relação de dois vectores inseparáveis, interessa a Bakhtin a relação entre os textos e os contextos político-sociais:

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. (Bakhtin, *Dialogic* 84)

A relação entre o tempo-espaço e a polifonia abre um campo para as contradições e multiplicidades existentes numa só pessoa, surgindo uma segunda entidade que desenvolve esse carácter oposicional. Neste caso, a dramatização é espacial e não temporal. A polifonia possibilita a revelação de um conflito interior e a multiplicidade vocal permite a existência de uma relação dialógica num mesmo espaço. A natureza inseparável dos vectores ‘tempo’ e ‘espaço’ é determinante na narrativa, pois é do encontro destes elementos que diferentes temas individuais se desenvolvem:

... motifs as meeting/parting (separation), loss/acquisition, search/discovery, recognition/nonrecognition and so forth enter as constituent elements into plots, not only of novels of various eras and types ... By their very nature these motifs are chronotopic. (Bakhtin, *Dialogic* 97)

O modo como estes marcadores – tempo e espaço – se intersectam num texto é também condicionado por circunstâncias históricas, sociais e individuais da narrativa representada ou do tempo e do espaço de representação. Se, por um lado, é possível observar uma correspondência entre o tempo e o espaço (“time passed means space travelled” - Vice 7), por outro lado, estes elementos podem ser articulados de forma a permitir considerar outras categorias, nomeadamente a do género (*gender*), promovendo a heteroglossia e a polifonia. Mais do que a forma como o tempo e o espaço se articulam entre si em diferentes textos, está em causa a relação dos textos com o seu contexto político-social. As relações entre o tempo, o espaço e as pessoas que neles se movem alteram-se de acordo com o cenário literário ou histórico (Vice 201). Um texto é, segundo a perspectiva de Bakhtin, um fenómeno social:

Form and content in discourse are one, once we understand that verbal discourse is a social phenomenon – social throughout its entire range and in each and every of its factors, from the sound image to the furthest reaches of abstract meaning. (Bakhtin, *Dialogic* 259)

Esta forma de abordar um texto literário, concretamente um romance, permite entender a crítica do autor, que sublinha o facto de, antes do século XX, a abordagem ao romance ser limitada a uma análise ideológica ou a um comentário publicitário. Questões relacionadas com o estilo, ou eram ignoradas, ou mereciam um tratamento vago e discricionário. Como forma artística, o discurso narrativo podia ser entendido como poético, pelo que possuía as categorias deste género, ou ser reduzido a uma apreciação que incluía termos muito imprecisos para

caracterizar a linguagem – “ ‘expressiveness,’ ‘imagery,’ ‘force,’ ‘clarity’ ” (Bakhtin, *Dialogic* 260).

Para Bakhtin, esta constituía uma forma marcadamente lacunar de ler/interpretar o texto. O conceito que tinha de romance não se coadunava com o tratamento a que o texto era votado. O autor expõe então a falta de rigor e de respostas a que estava sujeito o romance e enuncia as características que impõem uma nova forma de ler um texto narrativo:

The novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice. In it the investigator is confronted with several heterogeneous stylistic unities, often located on different linguistic levels and subject to different stylistic controls. (Bakhtin, *Dialogic* 261)

Por vezes, é na natureza social dos sistemas de signos examinados que a interpretação textual, ou a reescrita encontram novos caminhos. Num contexto de intertextualidade, é possível estabelecer um diálogo entre a teoria de Bakhtin e a obra de Kristeva. “Word, Dialogue and Novel”, escrito pela autora em 1966, para além de apresentar a obra de Bakhtin ao Ocidente, descreve e introduz o seu próprio conceito de ‘intertextualidade’. A leitura que faz da noção de dialogismo bakhtiniano – relação entre o texto do sujeito e o texto do receptor – é determinante para sublinhar o carácter relacional, dinâmico e heterogéneo de intertextualidade/dialogismo.

Esta questão é também central na obra de Genette que, contudo, prefere outro termo para descrever as relações entre o autor, o texto, o leitor, outros textos – a ‘transtextualidade’: “all that sets a text in relationship, whether obvious or concealed with other texts” (Genette, *Palimpsests* 1). Este termo substitui outro anteriormente utilizado por Genette, a ‘arquitextualidade’, designando aquilo que o autor considera ser o objecto de estudo da teoria literária – a análise de um conjunto de elementos a partir dos quais emerge um determinado texto: os tipos de discurso, os modos de enunciação, os géneros literários, as relações que

estabelece com outros textos e não apenas o estudo de um texto isoladamente (Genette, *Palimpsests* 1).

Partindo do princípio de que qualquer texto é um hipertexto, haverá sempre um texto anterior que é objecto de imitação ou de transformação – esse é, então, o pré-texto, ou hipotexto. Genette elege a paródia e o travestismo como formas de transformação de um hipotexto; o *pastiche* e a caricatura serão então modos de imitação. Estas categorias são ainda classificadas de acordo com a intenção semântica subjacente. Na perspectiva do autor, a função satírica estará presente apenas nos hipertextos construídos sob a forma de caricatura ou travestismo (27).

Se se tratar de um comentário, passará a ser denominado metatexto (7). No entanto, um hipertexto será mais frequentemente considerado uma obra literária do que um metatexto, pois, derivando de uma obra de ficção, permanece com um carácter ficcional, pertencendo ao campo da literatura (5).

A hipertextualidade funciona não apenas como uma forma de eleger uma tradição cultural subjacente, mas também como reescrita de hipotextos sob uma nova luz, produzindo novos significados. Neste sentido, o hipertexto tem um carácter ambíguo, pois embora possa ser lido como uma obra independente, pode também ser objecto de uma leitura correlativa de um pré-texto. O hipertexto impõe, então, uma leitura relacional:

... the art of “making new things out of old” has the merit, at least, of generating more complex and more savory objects than those that are “made on purpose”; a new function is superimposed upon and interwoven with an older structure, and the dissonance between these two concurrent elements imparts its flavor to the resulting whole ... That duplicity of the object, in the sphere of textual relations, can be represented by the old analogy of the *palimpsest*: on the same parchment, one text can become superimposed upon another, which it does not quite conceal

but allows to show through. It has been aptly said that pastiche and parody “designate literature as a palimpsest”. (Genette, *Palimpsests* 398)³⁰

Sendo os palimpsestos, por definição, pergaminhos que eram raspados pelos copistas medievais para sobre eles escreverem de novo, e dos quais tem sido possível, em parte, fazer reaparecer os caracteres primitivos, é, assim, possível perceber porque razão o *pastiche* e a paródia podem ser entendidos como literatura ‘palimpséstica’. Estas duas formas de escrita estão dependentes de um texto anterior que, embora sendo objecto de reescrita, ainda é visível.

Todavia, parece redutor que apenas o *pastiche* e a paródia possam ser entendidos como ‘palimpsestos’; a caricatura, o comentário, a alusão, a imitação e outras relações que se estabeleçam entre textos podem, igualmente, encaixar-se na designação. Todos estes tipos de discurso podem incluir-se no hipertexto, mas qualquer referência em textos de apoio é compreendida como uma relação paratextual.

A intertextualidade está presente, quer nas relações do texto com outros anteriores, quer na intervenção do leitor, nomeadamente nas respostas que a sua leitura empresta a esse mesmo texto. Nesta direcção, encontra-se a teoria de Riffaterre para quem os sentidos de um texto se constroem em função das ligações intertextuais que estabelecem: “An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance” (Riffaterre 56).

Quando a competência linguística não é suficiente para apreender o sentido para além das palavras, ou das frases, este tem de ser encontrado ao nível do diálogo que estabelece com outros textos. A percepção de que o sentido se encontra ao nível do texto e não das estruturas linguísticas ou discursivas permite

³⁰ Esta expressão – “literature as a palimpsest” – é atribuída a Françoise Escal que entende a paródia e o *pastiche* como palimpsestos (Genette, *Palimpsests* 470). Segundo Genette, esta é também a perspectiva de Borges, no que diz respeito à relação entre um texto e os seus pré-textos. O autor sublinha ainda o contributo adjectival de Philippe Lejeune para designar esta forma de ler: “a *palimpsestuous* reading” (399).

ao leitor entender que só através da relação com outro(s) texto(s) encontrará as respostas que procura:

This awareness in itself may be enough to make readers experience the text's literariness. They can do so because they perceive that something is missing from the text: gaps that need to be filled, references to an as yet unknown referent, references whose successive occurrences map out, as it were, the outline of the intertext still to be discovered. (Riffaterre 56-57)

A intertextualidade ocorre apenas quando o intertexto é reconhecido. A mera noção de que ele existe e é necessário para desvendar o sentido latente de um texto não é suficiente para que uma relação intertextual se estabeleça em pleno. Nesta circunstância, a intertextualidade acontece sob o modo a que Riffaterre designa "programatic form" (57).

O leitor está então condicionado a duas modalidades de leitura: uma que é ditada pela necessidade de ultrapassar convenções impostas por estruturas linguísticas, retóricas, tropológicas e outras formas convencionais; outra que mobiliza um determinado intertexto, sendo portanto controlada pelo texto: "The text maintains its identity despite changing times, despite the evolution of sociolect, and despite the ascent of readerships unforeseen by the author" (57).

Quando o universo cultural de um texto é familiar ao leitor, este facilmente detecta as referências que o encaminham até um determinado intertexto. No entanto, nem sempre são tão acessíveis, pois podem reportar-se a um tempo, a um espaço e a um mundo cultural obscuros para o receptor. Estas referências são, normalmente, palavras, expressões, excertos, cujos sentidos estão ocultos, dificultando a leitura do texto, mas podem ser potenciados ou activados por um intertexto, o qual facilita a interpretação da mensagem.

Se o leitor desconhecer os intertextos, será que a intertextualidade deixa de existir? Esta questão é colocada por Riffaterre, que considera ser possível descobrir outros sentidos, utilizando a competência linguística, concretamente o

conhecimento de *clichés* e sociolectos³¹ e outros estereótipos. A diferença reside no facto de, neste caso, a intertextualidade não estar autorizada pelo cânone (73-74).

O facto de, segundo Riffaterre, ser possível ocorrer intertextualidade sem que o leitor reconheça os intertextos “evocados” parece estar em contradição com a afirmação de que é a interacção de dois textos que estabelece uma relação intertextual. Porém, a aparente incoerência é anulada pela assumpção de que o reconhecimento do intertexto se faz a dois níveis:

There cannot be an intertext without our awareness of it. This awareness ... rests either on the transparency of the syllepsis or on the momentary opaqueness of a substitution. (75)

O intertexto pode ser um tema, uma expressão ou uma palavra que se relaciona com outro texto, mesmo que de forma, aparentemente, ilógica – é um intertexto de carácter siléptico.³² Se por um lado, as regras de sintaxe cedem lugar a uma lógica relacional assente no sentido, por outro o sentido literal e o figurado podem constituir uma realidade simultânea. As estruturas anteriormente construídas são, deste modo, questionadas, ou mesmo apagadas. Contudo, o intertexto pode revelar-se somente depois de decifrado o enigma que a ausência dessa mesma palavra, ou expressão coloca num determinado tema que é convocado. A lacuna é então substituída pelo respectivo intertexto.

Como tentarei demonstrar, a sequencialidade é um conceito contra o qual Winterson se manifesta nos três romances analisados nesta dissertação. Para tal, a autora reveste o passado com múltiplas realidades que encerram diferentes

³¹ Sociolecto, em Linguística, designa uma série de usos de uma língua próprios de um determinado grupo social ou profissional pertencente a uma comunidade de falantes.

³² Relativo à silepse (do grego *syllipsis*, “acto de compreender”). Figura de estilo em que a concordância entre palavras decorre segundo o sentido e não em consonância com as regras de sintaxe ou semântica (um verbo, ou um adjectivo, pode ser atribuído a dois nomes, embora seja apropriado fazê-lo apenas a um). A palavra, expressão ou texto pode, então, ter um sentido próprio e um sentido figurado, simultaneamente.

intertextos: o conto de fadas, textos ensaísticos, ou pormenores inventados. O objectivo subjacente não é representar uma realidade factual, é antes reinventá-la. Aparentemente, os factos escolhidos são reescritos, com o objectivo de tornar o panorama histórico mais dinâmico, ou de libertar existências amordaçadas por um discurso factual próprio da História. Ao questionar modelos contemporâneos de História, os romances de Winterson reavaliam as relações de poder vigentes, sejam elas entre o texto e o leitor, ou entre a linguagem e a verdade. É através da ficção, ou seja, das várias narrativas de índole fantástica, das múltiplas personagens ficcionais e de pormenores inventados, que a autora explora outros estados de consciência, ou outras narrativas reprimidas, e desconstrói convenções culturais arbitrárias.

Embora as histórias que proliferam nos romances de Winterson se desenrolem em épocas históricas passadas, mais ou menos recentes, não deixa de ser perceptível a inter-relação que criam com o universo cultural e a realidade presente da autora, aquando da publicação de cada uma das obras em análise, ou mesmo do leitor. É como se o passado constituísse o palco onde são explorados, de forma ‘encriptada’, tópicos significantes para o presente. As conotações accionadas pela intertextualidade permitem multiplicar as interpretações e, simultaneamente, desconstruir pré-conceitos de uma cultura patriarcal. Tal forma de ler constitui um modo de veicular a crítica e questionar criteriosamente modos de significação no interior de um texto.

As teorias sobre a intertextualidade abordadas neste capítulo e a relação de causalidade que estabelecem com o conceito de (anti)linearidade constituem o ponto de partida para a análise das três obras de Jeanette Winterson. Tentarei demonstrar a importância destes elementos, a intertextualidade e a (anti)linearidade, no processo desconstrucionista. Assim, não parece desapropriada a conclusão de que existe um sentido oculto no texto, ou de que este pode, inclusive, estar repleto de significados, porventura diferentes ou contraditórios, no que se refere ao tradicionalmente considerado sentido estável.

Os intertextos são portanto a estrutura primordial de uma forma de escrever que activa múltiplos sentidos e significados, envolvendo o presente, o passado e o futuro provável. O estudo das três obras de Winterson procurará mostrar o modo como a autora trata a questão da percepção do tempo na cultura ocidental, questionando a sua própria racionalidade. Winterson recorre a múltiplas histórias e personagens que atravessam cada um dos romances, chegando ao leitor através de vários narradores e contadores de histórias, sublinhando a mistura de modos narrativos; a tradição oral e a literatura clássica surgem lado a lado, conjuntamente com o relato histórico ou o ensaio. Esta proliferação de géneros e de discursos narrativos, algo frequente nos romances em análise, é responsável pelo epíteto de autora pós-modernista, pelo que procurarei evidenciar a relação existente entre a obra de Winterson e o Pós-Modernismo, não descurando, contudo, as afinidades com a estética modernista.

Importa então compreender o conceito de Pós-Modernismo. No seu ensaio “A New Way With Words? Jeanette Winterson’s Post-Modernism”, Lyn Pykett integra a obra de Winterson num quadro da estética pós-modernista. Tece então um panorama de controvérsia em torno deste termo, sublinhando que, na literatura, descreve uma nova forma de ler. Pykett partilha da opinião daqueles que consideram o Pós-Modernismo uma estética que evidencia preocupações ontológicas e remete para antecedentes literários ou culturais:

Winterson’s fiction undoubtedly has many of the formal and thematic characteristics which we have come to associate with postmodernist fictional practice in the late twentieth century: parody, irony, pastiche, self-reflexivity, and playfulness, a sense of multiplicity, fragmentation, instability of meaning, and an apparent distrust of grand narratives. (54)

O conceito de Pós-Modernismo, contudo, tem sido objecto de alguma polémica e merecido a atenção da teoria literária desde o final dos anos 50. Os inúmeros artigos, no sentido de clarificar o que o mesmo designa, englobam

abordagens que se estendem desde a abstracção conceptual até à análise de objectos do domínio da realidade – como são as obras literárias, a pintura, a escultura, ou a arquitectura.

Para ilustrar esta problemática, Hans Bertens oferece um exemplo que dá conta do debate gerado pelo termo em questão. Começa por expor o conceito de Modernismo de um dos críticos mais influentes do panorama artístico americano, Clement Greenberg:

[He] defined modernism in terms of a wholly autonomous aesthetic, of a radically anti-representational self-reflexivity ... modernism implied first of all that each artistic discipline sought to free itself from all extraneous influence. (Bertens 3)

Torna assim lógica a dedução de que o Pós-Modernismo constitui o abandono da perspectiva acima citada, retornando à narrativa pictórica e a formas representativas.³³ Contudo, para muitos críticos literários americanos dos anos 60 e 70, o Pós-Modernismo significa o afastamento do modo narrativo tradicional e da representação:

For them, postmodernism is the turn towards self-reflexiveness in the so-called metafiction of the period, as practiced, for instance, by Samuel Beckett, Vladimir Nobokov, John Barth ... and a host of other writers. For them this particular form of postmodernism rediscovers and radicalizes the self-reflexive moment in an otherwise representational modernism (the self-reflexivity of the later Joyce...). (4)

Outras formas artísticas intensificam a controvérsia, levando a concluir que, dependendo da disciplina artística, a definição de Pós-Modernismo se torna mais abrangente, polivalente e ambígua:

³³ Segundo Bertens, o Pós-Modernismo arquitectural desenvolve-se de forma distinta, apresentando claras afinidades com tal perspectiva. Para corroborar esta afirmação, convoca, entre outros teóricos, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Charles Jencks (3).

... postmodernism is either a radicalization of the self-reflexive moment within modernism, a turning away from narrative and representation, or an explicit return to narrative and representation. (5)

Independentemente do tipo de Pós-Modernismo – havendo, segundo Bertens, várias perspectivas do conceito que não se encaixam nas definições mencionadas – há algo em comum que une as várias definições de Pós-Modernismo: todas visam significar o transcender das limitações do Modernismo que, na sua busca de uma maior autonomia, de uma verdade intemporal e passível de ser representada, sujeitou a experiência a uma expressão intelectualizada e redutora (5). Mas também a este nível há divergências na forma como tais perspectivas são apresentadas por diferentes teóricos; uns questionam as premissas do modernismo, enquanto que outros estabelecem uma ruptura com o próprio conceito de arte – aquilo a que Bertens denomina de “counterculture” (5), atitude que dá conta de uma nova sensibilidade dos anos 60.³⁴

Na década seguinte, o termo ‘Pós-Modernismo’ surge associado a práticas desconstrucionistas, destacando-se, entre outros, os nomes de Roland Barthes, Jacques Derrida e Michel Foucault.³⁵ É a ideia de um texto como um objecto onde se combinam e contrastam múltiplas formas de escrita, em que o poder inerente a discursos vigentes é questionado, tal como acontece com as instituições que os apoiam, que parece fazer sentido na análise dos romances de Winterson. Assim, tentarei demonstrar de que maneira a autora expõe o que sustenta as instituições tradicionais, de que modo desfaz hierarquias e centraliza a diferença, a multiplicidade, o marginal.

³⁴ Não pretendo explorar em pormenor a história e evolução do conceito de Pós-Modernismo, mas expor apenas o ecletismo do termo, de modo a estabelecer uma relação com a obra de Winterson e a perceber porque a mesma é recorrentemente associada à estética pós-modernista, cingir-me-ei apenas à informação necessária ao meu propósito. Para uma discussão mais alargada sobre o assunto, vejam-se a obras de Bertens, Hutcheon, Lyotard e Jameson, constantes na Bibliografia.

³⁵ As práticas desconstrucionistas aqui referidas têm, no ponto de vista de Bertens, inspiração pós-estruturalista. Para uma explicação mais esclarecida, leiam-se, para além das obras teóricas dos autores referidos na nota anterior, as afinidades desenhadas entre o Pós-Estruturalismo francês e o Pós-Modernismo americano (Bertens 5-10; 112-115).

A concepção de ‘o outro’ como representante dos tradicionalmente excluídos surge num discurso multi-vocal que se quer mais democrático no âmago das instituições culturais: “It is this 1980s redefinition of the postmodern that enabled the close links with feminism and multiculturalism that are now generally associated with postmodernism” (Bertens 8). Se é frequente a associação desta designação a determinadas áreas da cultura contemporânea – especificamente a cultura de massas – é, de igual modo, habitual vê-la nomear estratégias artísticas e perspectivas teóricas que dão conta de uma mudança cultural. O Pós-Modernismo parece ser um termo com múltiplos sentidos, significando diferentes coisas para diferentes teóricos ou críticos, consoante os diversos níveis conceptuais em que o mesmo é abordado.

É neste quadro de aparente desordem que a narrativa de Winterson parece estar construída; cada um dos romances deixa transparecer a resistência que oferece à linearidade narrativa, perturbando a fluidez narrativa com cortes ou mudanças de ritmo, pela introdução de intertextos e de diferentes modos narrativos. Winterson parece cultivar esta forma de escrever desde o primeiro romance, *Oranges Are Not the Only Fruit*, subvertendo, como tentarei evidenciar no capítulo que se segue, a estrutura convencional do *Bildungsroman*.³⁶ A afirmação de uma identidade homossexual de uma jovem adolescente e a forma narrativa convencional do desenvolvimento de um herói misturam-se, de modo a oferecer uma representação da subjectividade do indivíduo mais complexa e multifacetada. A identidade é revelada pelas histórias que se distribuem ao longo da narrativa, mas em vez da construção de um ‘eu’ singular, coerente e indivisível, Winterson consagra a existência de uma identidade múltipla. Fá-lo pela alternância de modos narrativos, mostrando Jeanette, a protagonista do

³⁶ *Bildungsroman* é um termo de origem alemã usado pelos críticos literários para designar uma narração do crescimento e da formação de um jovem herói. Descreve o modo como os pontos positivos e negativos da vida contribuem para alcançar a maturidade. É, por isso, igualmente denominado de romance da formação, da educação ou do crescimento de um indivíduo (Cuddon 81-82).

romance, a assumir diferentes identidades no conto de fadas, no relato mítico ou no ensaio de carácter filosófico.

A construção de uma identidade plural, com contornos fantásticos, em detrimento de um modelo unitário parece abraçar a estética pós-modernista, que utiliza a intertextualidade para perturbar a forma literária tradicional de *Bildungsroman* ou de autobiografia. A estabilidade desta forma narrativa é, contudo, relativa. Como refere Virginia Woolf, com o século XX chegou a mudança sobre o conceito de biografia, sendo por isso natural que Winterson esteja apenas a dar continuidade a um processo iniciado algumas décadas atrás:

The first most visible difference of it [biography] was in the difference in size. In the first twenty years of the new century biographies must have lost half their weight ... But the diminution of size was only the outward token of an inward change. (Woolf, “New Biography” 231).

Entre as alterações na estrutura interna, Woolf destaca a mudança na relação entre o autor e o sujeito, sendo que o primeiro goza de maior independência na construção do seu herói: “He [the author] is no longer the serious and sympathetic companion, toiling even slavishly in the footsteps of his hero ... he preserves his freedom and his right to independent judgement” (231). O biógrafo, limitado pela realidade factual de relatos, de registos escritos, de cartas, jornais, diários ou outros documentos, ganha liberdade para ir mais além. O autor é quem decide o que escreve, aquilo a que dá ênfase, aquilo que sintetiza, ou seja, segundo Woolf, o autor assume o papel de artista, rejeitando o papel de mero cronista. Nesta perspectiva, a realidade e o imaginário coexistem, dificultando a tarefa de quem persiste em rotular modelos narrativos, de acordo com uma série de características pré-estabelecidas. A verdade e a realidade confundem-se, do mesmo modo que biografia e ficção não são mais paradigmas narrativos distintos (Woolf 232-234).

Esta nova atitude não se restringe à biografia, nem à autobiografia, mas à narrativa em geral. Nos três romances em análise, Winterson desafia a percepção da realidade do leitor, fazendo-o questionar-se quanto ao que é ou não verdade. A autora joga com a noção de tempo e de matéria, o que implica a revisão do conceito de identidade. O carácter ambíguo suscitado estabelece a dúvida face à realidade, pois nem sempre parece fazer sentido, enquanto que a ficção por vezes parece ser a melhor forma de a representar. Este aspecto, como tentarei ilustrar no Capítulo IV, é sobretudo explorado em *Sexing the Cherry*, em que a protagonista é uma mulher disforme e de dimensões incomuns, onde há princesas que voam, casas sem chão, apenas com tectos, espaços onde o corpo parece desprovido de matéria (“I was invisible then. I, who must turn sideways through any door, can melt into the night as easily as a thin thing that sings in the choir at church.” - Cherry 14), ao contrário daquilo que acontece com as palavras:

Men and women ... battle with the canopy of words trapped under the sun ... Cleaners have been bitten by words ... As we descend through the clean air we saw, passing us by from time to time, new flocks of words ... The lovers suffocated, but when the sacristan opened the tiny door the words tumbled him over in their desire to be free, and were seen flying across the city in the shape of doves. (17-20)

Tal como nos outros romances, diferentes narradores contam histórias fantásticas que desestabilizam vectores fundamentais da cultura ocidental. Quando Jordan, no início de *Cherry*, se propõe narrar histórias que não aconteceram, parece ao leitor que vai entrar no domínio da fantasia. Para Jordan, porém, essas histórias não são menos verdadeiras que outras que na realidade aconteceram. É como se a verdade fosse plural e o ‘eu’ fosse multifacetado. Jordan defronta-se com esta realidade; gradualmente, vai descobrindo aspectos da sua própria identidade.

Occasionally, in company, someone would snap their fingers in front of my face and ask, ‘Where are you?’ For a long time I had no idea, but gradually I began to find evidence of the other life and gradually it appeared before me” (10).

A desconstrução do ‘eu’ uno que cede lugar a uma identidade fragmentada, sujeita a uma permanente (re)construção, implica a substituição da expressão pela experiência da realidade. A representação parece então adquirir uma presença material, constituindo a própria existência. A realidade não é traduzida por discursos narrativos de diários, atlas, mapas ou manuais de História; ela é apenas sintetizada de acordo com normas convencionais, excluindo aspectos igualmente importantes, mas que são relegados para a margem, de forma arbitrária. Assim, não são os discursos tradicionais que detêm a verdade, ou o poder.

A inversão desta relação de autoridade entre o poder normativo e os discursos tradicionais constitui o objectivo central de Winterson. É através da desconstrução que a autora destitui a representação, como veículo da verdade, da posição de poder, mostrando que o poder advém de formas de significação que excluem minorias. Como demonstrarei a partir do capítulo seguinte, Winterson questiona a inocência das formas de representação tradicional e apresenta outros modos possíveis de descrever, ou reescrever, as experiências humanas.

É, por isso, perceptível que Jordan, no seu papel de narrador e possuindo por vezes um tom autoral, manifeste desconfiança relativamente a representações externas do sujeito, cuja verdade se revela incompleta, e confira maior ênfase à vida interior do mesmo, embora a representação desta dimensão possa parecer fantástica:

Our ship, which is weighing anchor some miles from this island, is full of fruit and spices and new plants. When we get home, men and women will crowd round us and ask us what happened and every version we tell will be a little more fanciful. But it will be real, whereas if I begin to tell my story about where I’ve

been or where I think I've been, who will believe me? In a boy it might be indulged, but I'm not a boy any more, I'm a man. (*Cherry* 101-102)

O carácter de discursos autoritários é colocado em causa por formas alternativas de representação do sujeito, como, por exemplo, contando uma história. Esta perspectiva é veiculada por Jordan na seguinte passagem:

I've kept a log book for the ship. Meticulously. And I've kept a book of my own, and for every journey we have made together I've written down my own journey and drawn my own map. I can't show this to the others, but I believe it to be a faithful account of what happened, at least, of what happened to me. (102)

Verifica-se a comparação entre duas formas de discurso distintas: uma que regista características externas – “log book” – sustentada pela realidade factual, e outra que grava uma realidade fictícia, mas não menos verdadeira. Jordan tem a noção de que a outra dimensão da sua existência é passível de ser ridicularizada pelo discurso dominante. Todavia, o registo que guarda do que aconteceu num outro espaço, do qual desenhou um outro mapa, é aquele que genuinamente representa a verdade de um ‘eu’ alternativo; de uma existência que transcende as fronteiras espaço-temporais pré-determinadas pela cultura ocidental. As amarras de uma vida singular são soltas e o barco pode representar apenas a metáfora de uma viagem que permitirá a revelação de um ‘eu’ interior. A noção de tempo e de espaço é explorada por Winterson que faz o presente, o passado e o futuro co-existirem em simultâneo; estes vectores convencionais são apresentados como construções que incluem diferentes dimensões de uma identidade, exigindo, por isso, a revisão de modos de representação limitados por métodos dogmáticos quando se pretende descrever a diferença.

A noção de uma identidade singular é desmontada, à semelhança do que acontece com uma série de convenções sócio-culturais, ou literárias. A desconstrução das formas literárias do *Bildungsroman*, à qual a biografia e a auto-

-biografia estão vinculadas, do conto de fadas, do texto bíblico e da narrativa histórica está na origem da construção textual dos textos de Winterson, que privilegia a anti-linearidade e a intertextualidade para dar vida aos vários egos do sujeito.

Sempre que pertinente, serão convocados os conceitos e as teorias aqui expostos, pretendendo auxiliar a leitura dos textos em causa, e ao mesmo tempo observar o modo como a intertextualidade e a anti-linearidade determinam a forma como Winterson constrói o texto.

II

“OLD WORDS, KNOWN WORDS, WORDS OF POWER”: *ORANGES* *ARE NOT THE ONLY FRUIT*

It is a curious thing, do you know ... how your mind is supersaturated with the religion in which you say you disbelieve.

- James Joyce

‘*Oranges* é um *Bildungsroman*’. Esta é uma classificação recorrente entre a crítica literária que, com um só termo, atribui uma série de características ao primeiro romance de Winterson. Há, contudo, uma série de traços que não se encaixa na designação e que a mesma crítica se vê impelida a destacar. Bollinger sustenta que a subversão de tal estrutura narrativa assenta sobretudo no facto de não se adequar a uma história de descoberta de identidade feminina:³⁷

Traditional stories of maturation, with their emphasis on an “exit” solution, cannot speak to the need for connection within female development ... many alternative models for female development instead advocate passivity and patience, encouraging Sleeping Beauty or Rapunzel merely to wait her rescuing prince and thus not to seek agency or maturity on her own. (363)

A história do desenvolvimento de alguém que passa por tribulações até encontrar o seu lugar no mundo está sujeita a algumas subversões que impedem a assumpção de um percurso linear:

³⁷ Da mesma perspectiva parece partilhar Gamallo que apresenta definições de vários críticos literários, corroborando o ponto de vista apresentado. Para uma discussão mais alargada, veja-se Anievas Gamallo (119-134).

Oranges is not a conventional *Bildungsroman*, but a postmodernist reworking of the traditional form: the protagonist does not find her place in society, but acknowledges the fundamentally unstable condition of the world. (Gade 30)

Neste sentido, os contos de fadas parecem, também, não constituir um paradigma representativo de uma relação complicada entre mãe e filha no processo de construção de identidade. Embora o facto de Jeanette ter sido adoptada poder significar uma aproximação, relativamente à relação enteada-madrasta dos contos de fadas, Winterson evidencia, pela apropriação deste modelo, a dificuldade em representar uma história de construção de uma identidade lésbica no seio de uma relação entre mãe e filha. Jeanette ensaia uma saída de casa – atitude não reservada a uma mulher – numa demanda de auto-descoberta, e regressa a casa para retomar a relação, demonstrando ter construído a sua própria identidade – não se resigna a um papel ‘escrito’ segundo referentes culturais dominantes.

A intertextualidade, com o recurso ao fantástico, ou aos contos de fadas, oferece formas alternativas de representação, de expressão de uma outra dimensão da verdade. As quebras de ritmo, que impedem uma fluidez de discurso, parecem questionar modelos literários tradicionais. As expectativas criadas pelo leitor são traídas; a estrutura sequencial não é mais a forma de aceder ao significado, ou ao sentido. Esta estrutura deixou de ser estática, completa e una; é antes um processo que comporta uma versatilidade que permite uma narração multi-vocal.

Mais do que um modo dissemelhante de reescrever a identidade, Winterson parece pretender demarcar-se da configuração tradicional, afirmando a sua própria estética literária: “The strong autobiographical element of *Oranges* connects the novel ... to the tradition of *Bildungsroman*” (Gamallo 122). O discurso realista confunde-se com o ficcional, como se a escrita resultasse de um compromisso entre a tradição e a inovação. A realidade é veiculada pela vertente autobiográfica do romance, mas a expressão de uma identidade surge através da

narração de histórias que utilizam uma linguagem que, segundo Winterson, é mais rigorosa:

... the language of literature is not an approximate language. It is the most precise language that human beings have yet developed. The spaces it allows are not formless vistas of subjectivity, they are new territories of imagination. (Winterson, *Art* 165)

O pendor autobiográfico do romance é questionado pela suspeição que instaura quanto ao que é ficção e ao que o não é. A utilização do fantástico, ou dos contos de fadas, sublinha a ambiguidade dos factos que são narrados. O conceito tradicional de *Bildungsroman* é adaptado ao desenvolvimento da identidade de Jeanette, cujos contornos não obedecem aos códigos culturais patriarcais. Assim, a afirmação da identidade da protagonista constitui um desvio; é a descoberta de uma individualidade que se revela, que se re-inventa de forma plural e não cabe dentro de limites desenhados por entidades dominantes.

Se, por um lado, os diferentes modos narrativos pretendem representar um ‘eu’ multifacetado, por outro lado, eles são simultaneamente uma forma de conferir alguma coerência a uma subjectividade que se deixa iluminar através de histórias – sejam elas fantásticas, de fadas, ou reais. Esta parece ser a fórmula, encontrada por Winterson, para representar a figura feminina que não se enquadra no padrão comportamental de uma sociedade de valores patriarcais. Subjacente, parece estar também a tentativa de reformular o modo de representação: neste sentido, a autora subverte o modo narrativo associado ao *Bildungsroman* e recorre a uma linguagem e a um modo de expressão que não implicam a anulação de uma subjectividade plural. O sistema masculino de representação parece não dar resposta a uma identidade que atravessa as fronteiras de construções culturais e literárias reinantes.

Esta parece ser também a perspectiva de Anievas Gamallo, segundo a qual, a construção da identidade sexual da protagonista é, precisamente, um dos

aspectos que perturba o conceito de *Bildungsroman* (123). O lesbianismo de Jeanette está presente ao longo do romance, parecendo uma questão incontornável:

After having been so carefully and strategically announced, the actual representation of lesbian sexuality and eroticism in *Oranges* will probably take few readers by surprise. (124)

Desde cedo, o leitor é confrontado com sinais que indiciam a construção de uma identidade homossexual. Uma mulher cigana lê a palma da mão de Jeanette e afirma-lhe: “ ‘You’ll never marry ... not you, and you’ll never be still’ ” (*Oranges* 7). De imediato, a criança associa esta revelação ao caso de duas mulheres conhecidas que também não eram casadas e com as quais estava proibida, pela mãe, de se relacionar (o mesmo acontecendo em relação a Miss Jewsbury), devido ao seu envolvimento em “unnatural passions” (7). A criança não percebe tal alegação: “I thought she meant they put chemicals in their sweets” (7). A introdução do elemento cómico para subverter perspectivas culturais autoritárias é algo que se tornará frequente ao longo do romance, reescrevendo o mundo e os seus pressupostos convencionais. É uma forma de desafio às expectativas criadas por um modo de pensar o mundo que falha em captar dimensões não estipuladas pela tradição cultural.

A estrutura de *Bildungsroman* é ainda convocada subversivamente pela menção a Jane Eyre – “ I thought of Jane Eyre, who faced many trials and was always brave” (27). Jeanette, à semelhança de Jane, passa por um processo de desenvolvimento problemático. É uma criança criada por uma figura materna, não biológica, hostil, incapaz de lhe demonstrar afecto, levando-a a frequentes momentos de solidão e de isolamento do mundo. A formação educacional da protagonista passa pelo contacto com a poesia de Blake, Rossetti e Yeats – alusão denunciada à tradição literária da autora – o que a torna mais feliz do que a escola,

onde se sentia completamente deslocada – resultado do isolamento a que a mãe a tinha votado:

When Elsie wasn't reading the Bible, or telling stories, she spent time with the poets. She told me all about Swinburne and his troubles, and about the oppression of William Blake ... When I was sad she read me *Goblin Market* by a woman called Christina Rossetti, whose friend once gave her a pickled mouse in a jar, for a present. But of all her loves, Elsie's favourite was W. B. Yeats. Yeats, she said, knew the importance of numbers, and the great effect of the imagination on the world. (29-30)

Ao mesmo tempo que se inscreve numa tradição literária, Winterson desafia os códigos de um género convencional que não contempla um modelo homossexual para uma narrativa de desenvolvimento, ou de construção de uma identidade. A história de Jeanette torna-se, então, um modo de rever e de apresentar uma nova versão de *Bildungsroman*. As relações amorosas da protagonista com Melanie e depois com Katy fazem parte de experiências que conduzem Jeanette à saída de casa. Todavia, ao contrário de Jane Eyre, a protagonista de *Oranges* não retorna, depois de 'derrotar' o seu alter-ego,³⁸ reintegrando-se em perfeita harmonia com códigos heterossexuais. Jeanette parte em demanda da sua subjectividade, e o regresso significa a afirmação de uma identidade. Cabe à mãe, como representante de valores patriarcais, se não aceitar, pelo menos resignar-se perante alguém que ganhou o seu espaço e se tornou imune a atitudes hostis face ao desenvolvimento da sua identidade.

O facto de alguma crítica literária, que se rege por valores culturais dominantes, não considerar central o tema do lesbianismo na subversão deste

³⁸ Na obra de Brontë, Bertha parece funcionar como o alter-ego de Jane, tendo de ser vencido para que o casamento da protagonista com Rochester se possa realizar. Este alter-ego pode ser visto como a representação de todas as convenções sociais que colocam barreiras a uma união entre classes sócio-económicas e culturais distintas. Jane, ao contrário de Jeanette, será reintegrada em consonância com os valores da época: recebe uma herança e uma formação educacional que lhe permitem aceder a um patamar de igualdade e expressar as suas emoções, os seus sentimentos, numa rígida sociedade vitoriana.

gênero narrativo é visto como sintoma de desatenção (Hinds 55). A questão manifesta-se, inclusive, nas relações intertextuais de referentes culturais que não se adaptam à história de Jeanette, pois, ao convocar a história de Jane Eyre, Winterson sublinha aquilo que é dissonante do percurso de Jeanette. Deste modo, a identidade sexual de Jane Eyre parece assumir um papel de extrema importância no romance de Winterson.

A intersecção de histórias desempenha um papel vital na descrição e revelação de conflitos psicológicos, ou de estados de alma no processo de construção da identidade de Jeanette. Ao mesmo tempo que expõem situações de crise, as diferentes narrativas parecem explicar a razão de ser de tais dilemas, sem contudo dar respostas definitivas:

... that is the way with stories; we make them [the stories] what we will. It's a way of explaining the universe while leaving the universe unexplained, it's a way of keeping it all alive, not boxing it into time. Everyone who tells a story tells it differently, just to remind us that everybody sees it differently. (*Oranges* 91)

Esta passagem indicia de modo mais explícito aquilo que Winterson contestará nos três romances, ou seja, a validade de uma única verdade, a existência de uma identidade singular. Perante tais questões, a autora demonstra que os discursos dominantes sempre se afirmaram pela exclusão, sendo sustentados por um sistema de relações binárias, em que um dos elementos constitui o elo mais fraco e, por isso, privado de voz. Ao desconstruir o sistema dual, substituindo-o por outro capaz de incluir muito mais relações, aberto a permanentes reconstruções, isto é, dinâmico, Winterson parte para a experimentação, para a descoberta dos discursos que melhor representam um 'eu' multifacetado.

Logo no início do romance, Jeanette apresenta o que parece ser o mundo a preto e branco, no qual cresceu:

Enemies were:	The Devil (in many forms)
	Next Door
	Sex (in its many forms)
	Slugs
Friends were:	God
	Our dog
	Auntie Madge
	The Novels of Charlotte Brontë
	Slug pellets (3)

Estas construções binárias serão objecto de desconstrução, de modo a integrar a homossexualidade, não como elemento negativo de uma relação dicotómica, mas apenas como uma forma de diferença que emerge daquilo que é semelhante. Porventura, pelo facto de não constituírem verdadeiros pares oposicionais, terá sido possível incluir uma perspectiva alternativa.

A autoridade dos referentes culturais é também colocada em causa, quando Winterson demonstra que as oposições binárias não são mais do que convenções humanas que se adaptam à realidade e não o inverso. O modelo oferecido por *Jane Eyre* chega à jovem Jeanette já depois de reescrito pela mãe:

‘Remember Jane Eyre and St John Rivers.’... I did remember, but what my mother didn’t know was that I now knew she had rewritten the ending. Jane Eyre was her favourite non-Bible book, and she read it to me over and over again, when I was small ... Later, literate and curious, I had decided to read it to myself. A sort of nostalgic pilgrimage. I found out, that dreadful day in a back corner of the library, that Jane doesn’t marry St John at all ... she goes back to Mr Rochester. It was like the day I discovered my adoption papers while searching for a pack of playing cards, and I have never since read Jane Eyre. (72-73)

Esta decepção indicia o descrédito de que o sistema de valores de Jeanette será alvo. A separação da mãe será o culminar de uma luta com um mundo onde

não há lugar para uma jovem que não se submete a perspectivas bicolores. A fragilidade de uma estrutura cultural que vigora à custa da exclusão e da omissão parece assentar no facto de a mesma não acreditar numa possível emancipação daqueles que se sentem cativos e, que pretendendo a afirmação completa da sua identidade, iniciam a fuga, ou a busca de um território que não anule a diferença.

Os referentes culturais de Jeanette vão, um a um, caindo por terra, confirmando a fragilidade de uma estrutura que não é capaz de integrar a diferença, havendo mesmo alguns indícios deste desmoronamento, por parte de Jeanette, desde muito cedo:

Since I was born I had assumed that the world ran on very simple lines, like a larger version of our church. Now I was finding that even the church was sometimes confused. This was a problem. But not one I chose to deal with for many years more. The problem there and then was what was going to happen to me. (26-27)

Não havendo uma única narrativa capaz de representar a realidade, os contos fornecem modos alternativos de compreender o mundo. Winterson faz questão de sublinhar que é através da experiência facultada pelas diferentes narrativas – lendas, contos de fadas, contos populares, textos religiosos – que se compreende o ser humano multifacetado na sua essência. Para além de chamar a atenção para a importância de várias histórias na interpretação de experiências, diferentes narrativas constituem um desafio legítimo a uma ordem que se revela instável. A alternância entre passagens realistas e fantásticas comporta uma inconstância adicional no que se refere às respostas que oferece para interpretar as experiências de carácter pessoal.

Um narrador de primeira pessoa, cujo nome estabelece uma relação com a autora – Jeanette – parece ser uma estratégia privilegiada para este modelo narrativo. A técnica não é, porém, inocente, pois ao atentar contra códigos morais, sociais, políticos, religiosos ou filosóficos – como é o caso da relação de Jeanette

e Melanie – a autora pretende anular eventuais respostas negativas por parte do leitor. Da mesma maneira, visa pôr em causa a autoridade de figuras que se opõem à afirmação da identidade de Jeanette (a mãe, o Pastor).

Mesmo perfilhando códigos culturais dominantes, com os quais o leitor, à partida, se identificaria, este não deixará de sentir alguma desconfiança face à autoridade das personagens em causa. Para tal, corroboram atitudes de falta de sensibilidade e de inflexibilidade, nomeadamente por parte do Pastor e da mãe, quando estes impõem à jovem um jejum de vários dias para expurgá-la do pecado. Como refere Rayner, Winterson subverte o sistema patriarcal, usando as normas que rejeitam o lesbianismo para condenar a perspectiva heterossexual (88).

O carácter autobiográfico, remetendo para uma história pessoal, associa-se a outras estruturas diegéticas, uma vez que uma única narrativa para interpretar a experiência pessoal parece não ser suficiente. Aparentemente, a oposição entre facto e ficção é também colocada em causa por um discurso que contém reflexões de carácter metaficcional. O objectivo de desconstrução desta estrutura binária torna-se explícito no capítulo “Deuteronomy”: “People like to separate storytelling which is not fact from history which is fact” (*Oranges* 91). Winterson, não só expõe a função implícita de uma estrutura narrativa única, que constitui a base estrutural de uma perspectiva dominante, como também denuncia que não passa de uma construção humana:

They do this so that they know what to believe and what not to believe ... Knowing what to believe had its advantages. It built an empire and kept people where they belonged. (91)

Contudo, quando um sistema, supostamente indubitável, falha em descrever uma experiência na sua globalidade, então são as histórias que oferecem diferentes respostas a uma realidade plural: dão respostas a identidades múltiplas que compõem o Ego. O ‘eu’ não é uma entidade hermética e linear; é antes um ser que existe em função das relações que estabelece com o mundo.

À semelhança de *Deuterónimo*, o Livro da *Bíblia* destinado a estabelecer preceitos ou regras de conduta humana, o capítulo homónimo elege uma estrutura ensaística de reflexão sobre questões, como a distinção entre facto e ficção, ou entre verdade e imaginação, ou ainda entre história e literatura. Winterson, contudo, não permite uma ilação tão linear. O facto de haver, por parte do leitor, uma tendência para circunscrever géneros literários dentro de espaços herméticos, a autora parece insistir na coexistência do discurso histórico, do cómico e do trágico.

A autobiografia não tem, necessariamente, de veicular a verdade, nem é uma característica exclusiva desse modo narrativo. Corroborando este ponto de vista, parece estar uma afirmação, numa outra obra de ficção da autora, que contribui para a desconstrução de um género recorrentemente associado ao seu primeiro romance, *Oranges Are Not the Only Fruit*: “There’s no such thing as autobiography there’s only art and lies” (Winterson, *Art & Lies* 69).³⁹ Neste aspecto, Winterson parece partilhar da opinião de Virginia Woolf que, já nos anos 20, exigia a redefinição do conceito de biografia, pois a verdade também já não constituía uma estrutura tão sólida como outrora:

On one hand there is truth; on the other there is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have the most part failed to solve it. (Woolf, “New Biography” 229)

Winterson joga com estes conceitos ao longo do romance, justapondo diferentes modos narrativos; a autobiografia oferece a verdade, ou melhor, a

³⁹ O diálogo que Winterson estabelece entre as suas obras é uma característica recorrente, quer utilizando tropos que se repetem em diferentes romances, quer através de discursos ou reflexões metaficcionalis que pretendem dar resposta à crítica literária e desconstruir interpretações tidas por facciosas.

verosimilhança, enquanto que os contos de fadas transportam o leitor para o campo da imaginação, ou seja, uma diferente dimensão da verdade. Assim, uma única perspectiva da realidade revela-se redutora:

Very often history is a means of denying the past. Denying the past is to refuse to recognise its integrity. To fit it, force it, function it, to suck out the spirit until it looks the way you think it should. We are all historians in a small way. (*Oranges* 92)

A narrativa histórica é apenas uma perspectiva que não deve excluir outras possibilidades de desenhar a realidade. No sentido de evidenciar a necessidade de misturar modos discursivos, a autora desmonta o discurso bíblico, fazendo coexistir episódios históricos, passagens míticas, ou mesmo líricas, ao longo da narrativa.

A *Bíblia* é, então, outra estrutura narrativa tradicional que Winterson reescreve em *Oranges*. Para além da já mencionada apropriação dos títulos dos Livros do Antigo Testamento, a autora reescreve as histórias do texto sagrado, desorganizando a perspectiva tradicional, no sentido de anular o domínio patriarcal. O texto que consagra a heterossexualidade, condenando o desvio sexual, é utilizado pela autora para reescrever uma história que torna central o tema do lesbianismo. A história é construída, utilizando o poder do texto sagrado para narrar a história de desvio da protagonista, mas expondo a volubilidade da condição humana.

A referência à *Bíblia*, antes da primeira experiência sexual de Jeanette, oferece uma solenidade e uma importância ao acto. Os registos misturam-se: o bíblico – “And it was evening and it was morning; another day.” (*Oranges* 86) – e o corrente – “She stroked my head for a long time, and then we hugged and it felt like drowning.” (86). A associação ao texto bíblico, nomeadamente ao discurso do acto de criação do primeiro Livro de Moisés, *Genesis*, parece declarada: “And the evening and the morning were the first day” (1.5–5). Todavia, a utilização de um

referente cultural de tamanha importância, como é a *Bíblia*, parece uma apropriação assaz relevante, uma vez que, quer Jeanette, a protagonista do romance, quer Winterson, a sua autora, têm um envolvimento muito forte com uma família evangelista.⁴⁰

O Antigo Testamento é, paradoxalmente, um arquétipo que se revela flexível para a revisão de um modelo não patriarcal, integrando a história de Jeanette, bem como satisfazendo propósitos de uma reescrita pessoal. O recurso à paródia serve então como elemento que subverte e questiona perspectivas pré-estabelecidas, em especial algumas situações mais delicadas. O humor apresenta-se como uma estratégia utilizada para minar pressupostos morais que evocam distinções oposicionais.

Do mesmo modo, surgem os episódios fantásticos e os contos de fadas como forma de mediação entre extremos. Em *Oranges*, a junção de opostos é, simultaneamente, um modo de construir momentos de comédia (ou de caricatura) e, também, de veicular uma crítica ao sistema moral em que Jeanette cresceu. Esta estratégia é apresentada logo nas primeiras linhas do romance, revelando um sarcasmo que estará presente sempre que são expostas perspectivas morais rígidas – essencialmente, marcadas por oposições binárias:

Like most people I lived for a long time with my mother and father. My father liked to watch the wrestling, my mother liked to wrestle; it didn't matter what. She was in the white corner and that was that. (3)

O carácter autobiográfico do romance implica o tratamento de determinadas questões sob um ponto de vista pessoal. Por este motivo, momentos que provocam o riso são cruciais no desarme de posturas rígidas, ao mesmo tempo que seduzem o leitor, que acaba por oferecer menor resistência na partilha de uma

⁴⁰ É do domínio público a saída de casa de Winterson, devido a uma relação homossexual, dando origem a uma relação não resolvida com a mãe. Para um maior esclarecimento sobre o assunto, veja-se, o próprio *site* da autora, referido na Bibliografia.

perspectiva alternativa. A irreverência não surge aliada à arrogância, facto que funcionará a favor do ponto de vista que desafia uma autoridade sobranceira e intransigente.

Ainda que a apropriação dos oito primeiros Livros do Antigo Testamento possa ser considerada redutora, por se restringir apenas a uma adaptação superficial de cada capítulo, a intertextualidade – com referências aos episódios da *Bíblia*, correspondentes a cada capítulo – parece ser suficientemente selectiva, de forma a sublinhar a reescrita da identidade feminina. Não deve ter sido um acaso a omissão da figura masculina na Criação. Em *Oranges*, a personagem masculina é periférica, cedendo o papel central à personagem feminina. O pai de Jeanette é apresentado como uma figura masculina que reforça a autonomia e a capacidade de auto-determinação da mulher; não é, pois, inocente o facto de não lhe ser dada voz activa ao longo do romance. A aparente passividade não significa, porém, ausência de revolta relativamente à autoridade da mulher; no entanto, essa atitude resume-se a atitudes caricatas, como é o exemplo de, aos Domingos, o pai de Jeanette assistir a jogos de *wrestling* na televisão, como forma de conspurcar a sacralidade que a esposa atribuía a esse dia.

Quanto ao Pastor, embora de forma diferente da representada pelo pai de Jeanette, é mais uma personagem masculina a ser destituída do tradicional poder que o género e a hierarquia social lhe conferem. Ele representa os valores contra os quais Jeanette entra em conflito e tem de lutar, de modo a conseguir afirmar-se como ser individual – assumindo o que sente e agindo de acordo com os seus sentimentos e consciência. A caracterização do Pastor parece estar em dissonância relativamente aos valores que defende; a autoridade, a intransigência, o poder corrosivo da Igreja deixam transparecer alguém reprimido, que amordaça o que sente e vocifera o que não sente:

... we are not privy to the Pastor's thoughts, so we must judge him as we see him, and what we see is a striking example of hypocrisy. Not necessarily a conscious hypocrisy, but a sublimation of physical desire into the pleasures of

self-righteous power. When he rails against natural passions, he carries no conviction. (Marshment e Hallam 155)

Esta centralidade feminina surge logo em “Genesis”, o capítulo dedicado à infância de Jeanette, após ter sido adoptada por um casal evangelista. O *Genesis* bíblico é subvertido, dando lugar a uma narrativa que conta a origem das mulheres, sendo que os homens se vêem excluídos da mesma. A origem patriarcal assente na figura de Abraão é, assim, desconstruída. Depois, capítulo após capítulo, a focalização na personagem feminina será uma constante.

“Exodus” relata a fase da formação educacional da protagonista, a discrepância entre a perspectiva da congregação a que pertence e a escola – dois elementos de um par oposicional, em que o segundo é o negativo.

“Leviticus”, cujo assunto central no texto bíblico é a organização do culto entre os Hebreus, dá a conhecer a iniciação de Jeanette – sob a alçada da mãe – como oradora.

“Numbers”, em vez da saga de um povo, é um capítulo que narra o rumo dissonante de Jeanette, a protagonista, relativamente à cultura dominante, ou seja, constitui a passagem em que a protagonista se envolve com Melanie.

“Deuteronomy”, como atrás evidenciado, tem um carácter essencialmente prescritivo, com um perfil metaficcional. A leitura de que a apropriação de modelos tradicionais do passado é uma estratégia disponível legítima para reescrever histórias mais relativistas constitui algo que chega ao leitor através de uma metáfora: “Here is some advice. If you want to keep your own teeth, make your own sandwiches” (*Oranges* 93).

“Joshua”, com a referência à batalha de Jericó, descreve as experiências constrangedoras a que Jeanette se viu sujeita, quando a sua homossexualidade vem a público, implicando um afastamento da mãe: “In her head [her mother’s] she was still queen, but not my queen any more, not the White Queen any more ... That walls should fall is the consequence of blowing your own trumpet” (110).

“Judges” representa o juízo emitido pela comunidade feminina (contrariamente ao que acontece no homónimo Livro da *Bíblia*, em que os juízes são homens), a qual associa o facto de Jeanette ter assumido um papel masculino na congregação, como pregadora, à sua conseqüente orientação sexual. Estranho, ou não, é o facto de algumas das ‘juízes’, mulheres da congregação religiosa à qual pertencia a protagonista, serem lésbicas, não aceitando, contudo, a forma denunciada com que a jovem adolescente evidencia a sua homossexualidade.

O último capítulo, “Ruth”, distingue-se dos anteriores, uma vez que as questões aí abordadas estão presentes ao longo de todo o romance.⁴¹ O capítulo explora assuntos relacionados com a relação entre mãe e filha, bem como o tema da lealdade feminina. A intertextualidade entre a história de Rute e a de Jeanette vai funcionar como uma paródia, pelos momentos de tensão que faz surgir. A intimidade, a confiança, a solidariedade e até mesmo a lealdade entre mulheres são modelos de representação que Winterson encontra no Livro de Rute para construir a história de Jeanette, quer na sua relação com a mãe, quer no seu envolvimento com Melanie ou com Katy. A apropriação de temas como a lealdade feminina, a solidariedade e o regresso de Rute à casa de Noemi – da mãe por afinidade – constituem modelos de representação do desenvolvimento da identidade de Jeanette. A relação entre Jeanette e a mãe apresenta pontos de contacto, ou seja, pode ser estabelecido um paralelo com a ligação de Rute a Noemi. Uma das situações ocorre quando a protagonista de *Oranges* regressa a casa, sublinhando, desta forma, a importância dos laços de uma relação (ainda que não seja biológica) entre mãe e filha no processo de maturação. Esta ligação parece assumir uma relevância crucial no processo de desenvolvimento da subjectividade de Jeanette, tal como acontece com o vínculo entre Noemi e Rute, o qual se torna decisivo no processo de afirmação da sua identidade.

⁴¹ Para uma abordagem mais pormenorizada, nomeadamente no que respeita à perspectiva de que todo o romance pode, inclusive, ser visto como a reescrita paródica do livro do Antigo Testamento com o mesmo título, veja-se Laurel Bollinger (363-380).

A opção de Rute em permanecer com Noemi, mesmo sendo esperado que regressasse a casa dos seus pais biológicos e então voltasse a arranjar marido, constitui uma violação dos padrões culturais da sociedade em que estava integrada. O facto de Rute preferir a família e o país por dedicação a Noemi implica a reavaliação da ligação, ou cumplicidade, entre mulheres, sobretudo num universo patriarcal que constantemente lhes relembra que a vida – a sobrevivência – depende dos homens. Contudo, Winterson omite o desfecho heterossexual na demanda de Rute, a qual tenta encontrar o seu caminho após ter enviuvado precocemente.

Não é, pois, definitivo que a mãe, continuamente referida como ‘Mother’, simbolize apenas o poder repressivo e extremista da família e a força doutrinária de uma igreja sectária; ela representa também a força de uma mulher independente, capaz de delimitar o seu espaço no mundo e construir a sua própria identidade. Este é o legado que a mãe oferece a Jeanette e que ela terá, consciente ou inconscientemente, interiorizado. E tal herança terá, porventura, sido importante quando decide assumir o comando do seu destino.

É possível estabelecer um paralelo entre a omissão referida e a que diz respeito à união de Jane Eyre e Rochester, escondida pela mãe de Jeanette talvez por ter um desenlace que, na sua opinião, não constituía um modelo ideal para o desenvolvimento da identidade da filha. Se no primeiro caso a omissão significa a ainda a desconstrução de um paradigma único, incapaz de representar a afirmação de uma identidade lésbica, na história de Jane Eyre o arquétipo tradicional traduz a impossibilidade de poder representar mais do que uma visão singular do mundo. Do mesmo modo, a usurpação de um papel masculino – o de oradora – por Jeanette revela-se, igualmente, insuficiente para expressar uma identidade plural. Em qualquer dos casos, a suspeição que lança sobre arquétipos que não descrevem a diferença exige a busca de alternativas vocais para representar o que até então constituía o segundo elemento de uma relação binária.

A reescrita parece ser a solução para contar histórias não contempladas em modelos culturais patriarcais. No entanto, Winterson recorre a esses mesmos

paradigmas, de forma selectiva, fazendo uso do poder que as narrativas lhe conferem para narrar histórias de desvio, desconstruindo simultaneamente esses mesmos modelos tradicionais. A história de Jeanette parece representar a demanda de um amor, por parte da protagonista, que revele um grau de lealdade e não de traição, como no caso de Melanie e até mesmo da própria mãe, a qual denuncia perante toda a comunidade. Talvez por este motivo, a volta de Jeanette a casa da mãe possa, ironicamente, ser a expressão de uma lealdade para com a figura materna, semelhante à atitude de Rute para com Noemi.

A intertextualidade, através da reescrita bíblica, oferece uma forma de interpretação da opção de Jeanette no final do romance. Não se trata de uma relação que envolva um amor romântico entre mulheres, até porque constitui um modelo cuja perfeição, aparentemente, não está ao alcance de Jeanette (uma vez que nenhuma das suas relações sobreviveram); tratar-se-á antes de uma afinidade – entre mãe e filha – que acede dar continuidade a uma ligação que sobrevive a muitas contrariedades. E esta é uma relação que subsiste a muitas tribulações e controvérsias.

O modo como Winterson parodia a narrativa bíblica constitui o pilar de uma identidade que se constrói sem, contudo, recusar a lealdade e a dedicação. Da mesma forma, a reescrita permite representar identidades, geralmente sem voz, no modelo tradicional, desenhando o seu desenvolvimento psicológico. Aparentemente, são os textos canónicos os que melhor se adaptam a uma perspectiva irónica de confronto com a tradição na reclamação de representações excluídas. Está em causa a representação da mulher heterossexual, mas também a da mulher homossexual num universo de tradição patriarcal. A *Bíblia* é, pois, um objecto de apropriação que, através da paródia, permitirá desconstruir um paradigma tradicional.

A história de Rute oferece o tema que sustenta a reescrita das experiências de Jeanette, quer na sua relação com a igreja e com os seus membros, quer na sua ligação mais íntima com outras mulheres. O texto bíblico explora um modelo de reescrita, não só pela possibilidade que oferece para representar a lealdade entre

mulheres, denunciada em *Oranges* pela ausência, mas também por interpretar os laços que unem mãe e filha, que resistem a inúmeras adversidades. Contudo, a reescrita surge de forma fragmentada, pela intersecção de dois outros contos – o de Perceval e o de Winnet Stonejar. O primeiro é a continuação de um episódio integrado no capítulo anterior; o segundo é um conto com contornos alegóricos que funciona como uma versão fantástica de *Oranges Are Not the Only Fruit*, sendo, de entre todas as narrativas que intersectam a sequência diegética central, a mais extensa do romance. É neste conto povoado de monstros, feiticeiros e outras figuras míticas que Winterson contesta sistemas de conduta rígidos, permitindo a personagens como Winnet ir além dos limites impostos por uma cultura que impede a afirmação de uma identidade plural.

Winterson não deixa ao acaso algumas reflexões de índole metaficcional, demonstrando que o poder, ou o caminho, para conseguir atravessar essas fronteiras reside na palavra: “ ‘I know your name.’ And so she [Winnet] stopped, afraid. If this were true she should be trapped. Naming meant power. Adam had named the animals and the animals came at his call” (*Oranges* 138). Num conto fantástico, a autora mistura discursos e referências que convocam diferentes tipos de registo, demonstrando que a linguagem não tem de se encerrar em territórios previamente determinados.

O recurso ao fantástico oferece a Winterson a possibilidade de se libertar de amarras, em direcção a um espaço onde pode integrar diferentes realidades, não circunscritas a conceitos supostamente inabaláveis de família, de virtude, de género. É o que também acontece no conto encerrado no capítulo “Leviticus”. A mulher é dotada de atributos de beleza, mas é independente e resoluta, subvertendo a imagem convencional associada ao género. Do mesmo modo, o preconceito social do conto tradicional é exposto: o príncipe é apresentado como ridículo e a protagonista, que recusa desposá-lo, demonstra que a ascensão social é algo secundário e que a submissão, ou dependência, feminina não é uma condição irrevogável.

A intertextualidade estabelecida com a história de Perceval destaca os temas da solidão e do exílio que tanto Perceval, como Jeanette sentem na busca do ‘Santo Graal’ – sendo que o ‘Santo Graal’ de Jeanette é a afirmação da sua identidade homossexual. A relação entre Perceval e Artur pode ser transposta para a ligação entre Jeanette e a mãe. A identificação de Jeanette com o herói arturiano aponta, segundo Cosslett, para uma homossexualidade retraída. Esta é possivelmente a passagem que melhor sustenta tal afirmação:

Last night Sir Perceval dreamed of the Holy Grail borne on a shaft of sunlight moving towards him. He reached out crying but his hands were full of thorns and he was awake. Tonight, bitten and bruised, he dreams of Arthur’s court, where he was the darling, the favourite ... He dreams of Arthur sitting on a wide stone step, holding his head in his hands. (*Oranges* 133)

No entanto, o objectivo central parece ser desconstruir o conceito de género, precisamente pela possibilidade de transferência de géneros (Cosslett 21).

Ao convocar a lenda arturiana, Winterson, mais uma vez, omite a relação adúltera de Lancelot e Guinevere, à semelhança do que fez com a de Jane Eyre ou a de Rute. A heterossexualidade não é central, pelo que a autora privilegia a demanda de Perceval, ainda que omite o desfecho da sua busca. A omissão torna-se recorrente e, por constituir, deste modo, uma narrativa aberta, apela a uma ambiguidade necessária para satisfazer propósitos desconstrucionistas. Cada história, mito, alegoria, conto de fadas, ou episódio bíblico sublinha a natureza não-linear do processo narrativo, dado que apenas é evocada a parte que permite estabelecer algum paralelo com a narrativa central.

A história de Winnet Stonejar também estabelece alguns paralelismos com a narrativa de Jeanette Winterson, nomeadamente através do nome da personagem central que é quase um anagrama do nome da autora, a qual, por sua vez, empresta o próprio nome à protagonista do romance, conferindo um carácter autobiográfico ao mesmo. No entanto, o carácter ficcional das personagens construídas pressupõe

um ego múltiplo, remetendo o leitor para um espaço onde se arquitecta a metaficção. O modo narrativo autobiográfico, como tem sido demonstrado, assenta num discurso sempre desestabilizado pela intersecção de outras narrativas, designadamente por se revelarem redutoras, cada uma delas *de per se*, para representar a realidade.

Embora a história de Jeanette seja uma das formas encontradas por Winterson para se colocar contra a tradição, a autora circunscreve-a a um texto que adopta a estrutura da narrativa bíblica, sublinhando, assim, a importância de um texto canónico neste jogo de oposições. É como se o poder da narrativa dependesse das relações que estabelece com outros textos reconhecidos: “Old words, known words, words of power” (*Oranges* 156).

Por este motivo, a apropriação do material bíblico parece constituir mais do que uma simples paródia, pretendendo reunir diferentes discursos narrativos – histórico e ficcional – numa justaposição de modos, ou de géneros narrativos que compreendem os contos de fadas, a autobiografia, o ensaio, a narrativa bíblica e alegorias narrativas, demonstrando, assim, a pluralidade da verdade.

A importância da metaficção é perceptível na parte introdutória que Winterson sentiu necessidade de adicionar à edição de 1991 de *Oranges*: “Fiction needs its specifics, its anchors. It needs also to pass beyond them. It needs to be weighed down with characters we can touch and know, it needs also to fly right through them into a larger, universal space” (xiv). Este alerta é sintomático de outras chamadas de atenção que proliferam no romance, revelando-se, por exemplo, crucial na anulação de discursos, supostamente autoritários e detentores da verdade: “History is a swinging and a game for playing” (*Oranges* 166).

As convenções literárias na construção textual são postas a descoberto por um discurso que desafia a percepção do real. O leitor transpõe para a releitura sentidos sugeridos por ecos de outros textos que se fazem ouvir ao longo da narrativa e de outros que o mesmo traz consigo. Como exemplifica Pressler, facto e ficção alternam-se, misturam-se e diluem-se num romance que parece defender

que a distinção destes elementos não é importante, mas sim a tensão e as emoções criadas por uma verdade não contida num tempo linear, num discurso monolítico:

To reach that anti-linear place where memories are more dramatic, more colourful, more useful than they would ordinarily be, Winterson may or may not have exaggerated her mother into the Rabelaisian figure of Mrs. Winterson. Her thirty-six hours in darkness may in reality have been a couple of hours in a sunlit living-room. She could have eaten rather than gone hungry, and she might have been sulking, not locked-in. (9)

Qual dos quadros descritos nesta passagem poderá, então, ser considerado inverosímil, ou qual dos dois poderá ser tido como plausível? Talvez ambos, ou nenhum. As regras são subvertidas; a verdade não depende da percepção do real, mas da possibilidade criada por uma narrativa aberta, ou ambígua. O literal, ou o singular, cede lugar ao relativo, ou ao plural. A reescrita assenta no poder de escolha de uma direcção. A intertextualidade – com recurso à alusão – parece ser o método adoptado para conduzir o leitor a uma área alternativa de descoberta, de reinvenção de uma nova identidade. Ele é levado para um espaço não linear, mas sabendo o seguinte: “[t]heres’s no choice that doesn’t mean loss” (*Oranges* 167).

As sucessivas histórias ou ensaios que intercalam a narrativa central permitem a Winterson transformar os conceitos de tempo e de espaço do leitor. As personagens percorrem e interagem em realidades espaço-temporais distintas. Em *Sexing the Cherry*, a anti-linearidade espaço-temporal, desafiando a percepção racional de tempo e de espaço é ainda mais declarada, questionando o próprio conceito de uma identidade una.

A anti-linearidade, porém, não se restringe ao discurso narrativo; ela evidencia-se numa estrutura atemporal e num espaço para além da realidade sensorial. O leitor é convocado para uma realidade que pode ou não ter existido, onde as personagens que lá habitam podem, igualmente, ter ou não uma existência

física. Isto não significa, porém, que estas personagens sejam menos reais. Elas constituem uma nova verdade que não está vinculada por um tempo linear.

À semelhança do que acontece com o discurso bíblico, a verdade constitui algo que é necessário descobrir através dos vários gêneros literários e revela-se progressivamente em várias histórias, não apenas numa só história, ou episódio, isoladamente. A verdade resulta do todo, mas este não admite uma narrativa monolítica. A perspectiva aqui enunciada parece ir ao encontro daquela que é adoptada pela hagiografia e por estudos da *Bíblia*⁴² que admitem a existência de diferentes gêneros literários no texto sagrado, nomeadamente o profético, o histórico e o poético. Do mesmo modo, os sentidos literal, bíblico, típico, acomodatório ou pleno apontam para o carácter plurivocal de um discurso que pretende encerrar em si a verdade. Neste sentido, a hermenêutica, não sendo, por norma, uma prática consensual, dependerá dos sentidos privilegiados pela leitura do texto.⁴³

O recurso à linguagem religiosa parece ser uma das formas utilizadas por Winterson para destruir a noção de linearidade. A alusão a episódios específicos do Antigo Testamento e a citação de expressões da *Bíblia* são utilizadas para destituir a igreja e a mãe de Jeanette de uma posição de poder. A adopção de Jeanette, por exemplo, surge num quadro que remete para a história do nascimento de Jesus:

My mother, out walking that night, dreamed a dream and sustained it in daylight.
She would get a child, train it, build it, dedicate it to the Lord:

⁴² Entre vasta literatura crítica sobre o assunto, veja-se a Carta Encíclica do Papa Pio XII: Pio XII, “Divino Afflante Spiritu.” Nas introduções ao texto bíblico é recorrente a advertência quanto aos vários gêneros literários e aos múltiplos sentidos da palavra. Ainda que o discurso de Pio XII se dirigisse, em concreto, aos Católicos, constitui uma chamada de atenção para a pluralidade vocal do texto sagrado, nomeadamente aos exegetas, que devem revestir de especial cuidado as interpretações da narrativa bíblica.

⁴³ Para uma discussão mais esclarecida sobre a hermenêutica, concretamente no que diz respeito aos diferentes sentidos bíblicos acima referidos, veja-se, entre outros, José Van Den Besselar sobre António Vieira.

a missionary child,
a servant of God,
a blessing

And so it was that on a particular day, some time later, she followed a star until it came to settle above na orphanage, and in that place was a crib, and in that crib a child. (*Oranges* 10)

No entanto, a forma como a solenidade desta cena se esvai contribui para desvalorizar as acções da própria instituição da Igreja e, em última instância, da mãe da protagonista. Winterson dota a linguagem de um efeito cómico para interromper o tom respeitoso que a alusão à *Bíblia* impunha: “A child with too much hair” (10).

Os diferentes registos linguísticos ou tipos de linguagem, o bíblico, o filosófico, o fantástico, o metafórico (que por vezes se torna literal), o coloquial, constituem o método dialógico da linguagem. A linearidade é permanentemente questionada pela recusa de uma única interpretação e pelo desafio da estabilidade de convenções, sejam elas de ordem social, política, ou sexual. A multiplicidade de histórias e a paródia de textos que sustentam a autoridade de um discurso tradicional contribuem para desestabilizar a ideia de identidade. O sujeito não é mais uma categoria estável, é antes uma entidade em contínua mutação, resultando da interacção de múltiplas linguagens e narrativas. Neste sentido, a linearidade narrativa não responde à necessidade de construção de um sujeito caracteristicamente dinâmico e polifónico.

A linguagem é então o suporte de múltiplos níveis de significação: o literal e explícito e outro mais oculto, alegórico. As fábulas e os contos de fadas são exemplos de narrativas alegóricas que, de forma subtil, estabelecem relações entre a narrativa central e outros textos, multiplicando o número de interpretações possíveis. As comparações e os contrastes emergem das alusões e citações a lendas, a outras obras e autores literários, a factos históricos, a personalidades reconhecidas, marcando o estilo do autor. A já referida estética pós-modernista a

que Winterson é recorrentemente associada é uma ideia reforçada pelo pluralismo e versatilidade que a linguagem empresta ao texto, por oposição a limitações próprias de um método literário mais convencional. A instabilidade da linguagem, acusando a efemeridade de valores e significados, contribui para que quaisquer tipos de convenções sejam entendidas como construções arbitrárias e, como tal, passíveis de ser desconstruídas.

III

“YOUR NAME AS A DISGUISE”: *THE PASSION*

‘Why shouldn't truth be stranger than fiction? Fiction, after all, has to make sense.’

- Mark Twain

‘As long as she thinks of a man, nobody objects to a woman thinking.’

‘Different though the sexes are, they inter-mix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above.’

- Virginia Woolf

Em *The Passion* o conceito de personagem como uma entidade una, passível de ser representada, é algo que Winterson irá desconstruir ao longo do romance. Ao apresentar a identidade como uma propriedade instável, a autora privilegia a parte marginalizada, sublinhando a multiplicidade do sujeito. O questionar das relações binárias, implícitas nos conceitos de género e de sexo, contribui para o descrédito de um sistema de categorias tradicionalmente definidas e delimitadas – a noção de sexo dependente de características biológicas, ou anatómicas; o conceito de género decorrente de atributos sociais, ou culturais.

Nesta narrativa, a preocupação de Winterson parece centrar-se na produção de histórias, com múltiplas identidades, sem que a previsibilidade, quanto ao género, ao sexo, ou à época histórica em que as personagens se inserem, seja viável. Assim, o facto de Villanelle se travestir constitui uma subversão da identidade social, ou cultural, questionando ainda a relação entre a aparência e a essência; a rigidez do sistema de binários feminino/masculino, interior/exterior, verdade/dissimulação é abalada, sobretudo porque a protagonista, Villanelle, chega a indagar quem ela própria é, não conseguindo

encontrar uma identidade una e definida. Mais do que uma dúvida acerca do futuro, Villanelle parece indiciar que ainda não encontrou o seu caminho, que ainda não se afirmou por completo: “I catch sight of myself in the water and see in the distortions of my face what I might become ... how will my future be” (62).

Mais do que uma mera representação de géneros, proporcionada pelo disfarce, a anatomia hermafrodita de Villanelle sublinha a transposição de fronteiras, pois o corpo inscreve-a, ou inscreve-se, em dois sexos. Na região onde Villanelle nascera, os homens pescadores tinham os dedos dos pés ligados por uma membrana, característica que passava para os descendentes do mesmo sexo:

Rumour has it that the inhabitants of this city walk on water. That, more bizarre still, their feet are webbed. Not all feet, but the feet of the boatmen whose trade is hereditary... My feet were webbed. There never was a girl whose feet were webbed in the entire history of the boatmen. (*Passion* 49-51)

A herança genética de uma característica própria da sua linha ancestral masculina – “webbed feet” –, ainda que ocultada durante anos, não parece ser objecto de demanda por uma identidade, por uma essência coerente e una. Aparentemente, esta particularidade indicia a existência de um ‘eu’ múltiplo, fragmentado, que se afirma para além de qualquer sistema dicotómico. Villanelle é, então, uma transgressora de géneros, contestando a existência de uma essência masculina, uma vez que a masculinidade resulta de uma construção, sendo, como tal, instável e originando incongruências entre género e sexo. A verdade e a fantasia misturam-se, à semelhança do que acontece com a coexistência de personalidades históricas e acontecimentos factuais, de personagens construídas e de realidades fantásticas.⁴⁴

A inclusão de diferentes géneros e preferências sexuais parece favorecer a naturalização da questão da homossexualidade, evitando quaisquer contornos

⁴⁴ Veja-se *Orlando*, de Virginia Woolf: o recurso à fantasia e ao travestismo parece ecoar a pluralidade de identidades assumida por Orlando, que adequa o vestuário ao período e ao género que ocupa na narrativa.

políticos de reivindicação. O facto de Henri ser ridicularizado pelos companheiros por ser solidário para com mulheres marginalizadas ou reprimidas, por possuir atributos normalmente associados a figuras femininas, ou por sentir horror pela morte, apesar de ser soldado (“ ‘Look at you’, said Domino, ‘a young man who can’t pick up a musket to shoot a rabbit’ ” – *Passion* 28), não significa que seja homossexual, ou incapaz de amar uma mulher: Henri apaixonar-se-á por Villanelle. No entanto, também ela subverte convenções associadas ao género; é à personagem feminina que cabe a iniciativa na relação com Henri, ou com The Queen of Spades; mas é também em Villanelle que o leitor encontra o espírito de aventura e o gosto pelo risco.

Tendo em conta o perfil da protagonista, não parece mero acaso a correspondência de Villanelle com a protagonista de *Sexing the Cherry*, ou de *Oranges*. As personagens femininas centrais de cada romance possuem uma determinação que as leva a correr riscos para atingir os seus objectivos. Jeanette argumenta com o Pastor em defesa de um sentimento que nutre por outro ser humano, mesmo sabendo quais as repercussões que tal atitude pode trazer, tendo em conta que a paixão por Melanie era condenada por toda a comunidade religiosa – “unnatural passions” (*Oranges* 103). A luta por um ideal, como também tentarei demonstrar no Capítulo IV, relativamente a Dog-Woman, será a escolha de uma personagem que atentarà contra convenções sociais instaladas. O estereótipo tradicional de mulher adquire, nas obras de Winterson, novos contornos.

Parece haver, por parte da autora, o objectivo de normalizar, de universalizar o desejo subjacente à relação entre Villanelle e The Queen of Spades, colocando-o no mesmo plano que qualquer outro, independentemente do género ou orientação sexual dos sujeitos envolvidos. É nesta linha que parece estar posicionado o envolvimento da protagonista com outra mulher, o qual não surge como desafio à norma, uma vez que esta nem é invocada. Ainda que o amor de Villanelle por outra mulher possa ser tido como um elemento de ruptura do sistema de binários, ele não se afirma como homossexual. O leitor é

continuamente desarmado ao longo do romance com um tropo que se repete e com o qual termina a narrativa: “I’m telling you stories. Trust me” (*Passion* 160).

O travestismo da protagonista contribui para a perturbação dos géneros, misturando a aparência e a essência, suscitando a ambiguidade quanto ao que está oculto e ao que é exibido. Tendo em conta a peculiaridade física de Villanelle – “webbed feet” –, a questão torna-se mais complexa. O travestismo pode ser uma forma de assumir uma identidade de um sujeito plural, ou apenas uma forma de transpor barreiras convencionais vigentes na esfera social em que o mesmo se movimenta. O leitor ‘traveste-se’ conjuntamente com Villanelle, que assume uma identidade masculina antes de se encontrar com *The Queen of Spades*, sendo assim inibido de qualquer hostilidade contra esta última personagem, ou de construir alguma incompatibilidade na relação entre as duas personagens:

She invited me to dine with her the following evening and I took her address and accepted. In the Casino that night I tried to decide what to do. She thought I was a young man. (65)

Num segundo encontro, Villanelle mantém o disfarce: “When we met again I had borrowed an officer’s uniform. Or, more precisely, stolen it” (69). A protagonista, porém, começa a interrogar-se quanto à sua própria identidade: “Could I walk on that water?” (69). Esta era uma capacidade reservada à linha masculina dos pescadores que nasciam dotados de membranas nos pés, iguais às que Villanelle, embora mulher, possuía: “Could a woman love a woman for more than one night?” (69). Esta indefinição quanto a uma identidade una e explícita contribui para a desconstrução de géneros enclausurados em convenções culturais que atentam contra qualquer harmonia fora da rigidez das suas normas tradicionais.

Ainda que *The Queen of Spades* estivesse a cometer adultério, este acto surge como forma de libertação de uma relação de domínio e de opressão por parte do marido. A transgressão é normalizada, e o envolvimento de *The Queen of*

Spades com Villanelle parece isento de culpa. O facto de Villanelle se ter apresentado como alguém do sexo oposto contribui para a aceitação de uma relação extra-conjugal que gradualmente se revela homossexual:

‘I’m a woman,’ I [Villanelle] said, lifting up my shirt...
She [Queen of Spades] smiled. ‘I know.’
I didn’t go home. I stayed. (71)

As diferentes personagens que desfilam em *The Passion* fazem parte de histórias, de identidades que não obedecem a qualquer fórmula ou convenção ditadas pela História, pelo uso social ou cultural, ou pelo género. Deste modo, a questão da homossexualidade, especificamente do lesbianismo, parece não merecer uma atenção especial, sendo, por isso, “despolitizada”. Ao longo da narrativa, os sentimentos são explorados independentemente da identidade sexual das partes envolvidas. Da mesma maneira, a homofobia, que na altura de publicação do romance estava na ordem do dia, devido à promulgação de uma lei que visava banir a promoção da homossexualidade por parte das autoridades públicas, perde a sua base de sustentação.

Assim, embora o momento cultural apele a uma exploração do fenómeno do lesbianismo que irrompe as barreiras do tradicionalismo,⁴⁵ exigindo a revisão de textos sob uma perspectiva alternativa e criando um espaço de representação, Winterson parece rejeitar a margem, tradicionalmente reservada a qualquer realidade exterior às convenções patriarcais. Aparentemente, a autora tem

⁴⁵ Tinha sido aprovada a “Clause 28”, que proibia o apoio de projectos que promovessem a homossexualidade. Trata-se de um Acto Governamental emitido em 1988: “*Local Government Act 1988*”. Para uma informação mais pormenorizada, veja-se “Clause 28,” *Information for Social Change N°12*, 2004. 12 May 2006. <<http://www.libr.org/ISC/articles/12-Ramsden.html>>. Tendo em conta o contexto político-social da autora, não deixa de ser pertinente que, embora a sua obra tenha sido rotulada pela crítica da época como literatura lésbica, passasse, porém, a integrar o *curriculum* de universidades e de escolas britânicas, ou que a adaptação do seu primeiro romance a uma mini-série televisiva de três episódios oferecesse à BBC níveis de audiência jamais esperados. Segundo Duncker, a autora pertence a uma segunda geração de escritoras influenciadas pelo feminismo: “Feminism became more comfortably installed within the academy by popular demand, in the early 1980s” (82).

consciência de que os limites da aceitação do fenómeno são um facto, pelo que o caminho passa pela desconstrução de convenções e pela normalização de transgressões, seduzindo, desta forma, o leitor, o qual abandona os tradicionais percursos lineares e abraça desafios à autoridade que castra a representação de identidades não contempladas pela perspectiva masculina.

Como refere Mette Bom, Winterson inscreve-se numa tradição de autores que experimentaram mudar o paradigma de representação da mulher como o ‘outro’ – “as “other”, as dark, mysterious and hysterical” (71). Para tal, havia que evidenciar interpretações que promovessem a diferença como algo positivo.

A reformulação de relações entre sexos diferentes impõe como condição *sine qua non* a desconstrução de convenções relacionadas com as diferenças sexuais, implicando ainda a transposição de poder. Se as relações de Villanelle com outros homens, nomeadamente enquanto prostituta, resultam de pressões de carácter social ou económico, o travestismo e a ligação com The Queen of Spades são opções, independentes do poder patriarcal. Assim, ao invés de, em consonância com a tradição, Villanelle ser o objecto de desejo numa relação amorosa, ela usa Henri como um meio para alcançar o seu espaço:

Having persuaded him to accompany her to her native city of Venice, she manipulates him into retrieving her heart from the possession of Queen of Spades who holds it in thrall. Thus, instead of allowing him to co-opt her into becoming an actor in his drama, she induces him to perform a part in hers. (Palmer 105)

A fronteira entre a ficção e a metaficção esbate-se. Winterson transpõe para o plano da produção de texto o objectivo de desconstrução da convenção ligada ao género. Esta obra parece ter, pois, o objectivo de ‘normalizar’ transgressões. Numa atitude caracteristicamente pós-modernista, a experimentação ficcional – escrita criativa que explora novos conceitos e técnicas, desestabilizando tradições ou questionando a validade de convenções – serve o

intuito de representação de estados reprimidos. Contudo, ao pretender desmontar o sistema canónico, a autora parece não querer fazê-lo colocando-se numa posição antagónica, mas sim inclusiva. Como salienta Pycket, o Pós-Modernismo de Winterson evidencia-se na forma como os seus romances repetidamente sublinham a subjectividade e o relativismo cultural dos conceitos de tempo e de espaço: “Like many postmodernist writers Winterson is preoccupied with the space-time continuum, and with simultaneity” (54). Esta característica tornar-se-á mais notória em *Sexing the Cherry*, que analisarei no capítulo seguinte.

A intertextualidade é, recorrentemente, o método eleito para trazer luz a uma nova perspectiva do real. O recurso a narrativas literárias ou históricas permitem construir uma plataforma a partir da qual autor e leitor colaboram, de forma criativa, na construção de sentidos:

Winterson plays with our urge to find a plot, a narrative pattern in the mosaic of images, voices and stories intertwined in the novel. A story may in fact be detected in that mosaic, but it has to be built through vigorous construction work on the part of the reader scrutinising, and herself scrutinised even in the act of scrutinising, the web and woof of Winterson’s text. (Bom 73)

Winterson constrói o romance com base na necessidade que o leitor tem de encontrar o enredo, ou a sequência diegética. A narrativa central surge por entre várias histórias, vozes, teorias e contos fantásticos. Assim, a narrativa emerge de uma intervenção criativa por parte do autor e do leitor, ao passo que a intertextualidade auxilia na tarefa de interpretação do mosaico oferecido ao receptor. Reportando-se a um tempo passado, *The Passion* pressupõe sempre uma abordagem relevante para o presente. Winterson serve-se da intertextualidade para narrar histórias ficcionais e factuais, jogando com expectativas, com contextos, ou outras associações que permitem ao leitor participar no processo de criação textual. Esta interacção parece reclamar a subjectividade da verdade, refreando a busca de verdades universais, ao mesmo tempo que dá primazia ao acto criativo:

The combination of history with fantasy aligns *The Passion* with ‘historiographic metafiction’, the type of novel characterised by intense self-reflexivity and a relish in story-telling which Linda Hutcheon considers to be the best expression of the contradictory nature of the postmodernist ethos. (Onega 56)⁴⁶

As inúmeras referências intertextuais que se sucedem ao longo da obra, bem como a reescrita de textos localizáveis no cânone cultural do ocidente, surgem ao lado de construções fantásticas, textos mais ou menos vulgares, mais ou menos reconhecidos, mas contribuindo, todos eles, para a construção de um enredo, fazendo, cada um deles, parte de uma tradição em que o passado e o presente se cruzam. A interpolação de discursos diferentes permite a Winterson enfatizar acontecimentos que, de outra forma, se afigurariam inverosímeis. Neste sentido, o pressuposto bakhtiniano, expresso no Capítulo I, de que cada texto é composto por ressonâncias dialógicas, não deve ser descurado.

Por seu turno, o carácter religioso que o título ecoa sublinha a intensidade das obsessões que tomam forma ao longo do texto. A leitura do romance vê-se, pois, desta forma condicionada, implicando um papel mais activo e dialógico na interpretação textual por parte do receptor. Os sentidos multiplicam-se, reproduzindo várias vozes: a do autor, as dos narradores e as das personagens visadas pelo discurso. A intertextualidade é activada pelo reconhecimento do intertexto e da interactividade estabelecida. A terminologia religiosa ou litúrgica não se atém, no entanto, ao título; repete-se no nome da protagonista feminina, Villanelle,⁴⁷ ou ainda nas alusões a Napoleão, um dos objectos de extrema

⁴⁶ Veja-se *A Poetics of Postmodernism*, de Linda Hutcheon.

⁴⁷ Segundo Cuddon, “villanelle” designa uma forma de poesia pastoril composta por cinco tercetos e uma quadra final, repetindo-se o primeiro e o terceiro verso da primeira estrofe alternadamente nas estrofes subsequentes; funcionam como refrão, que se repete nos dois versos finais do poema. Esta forma afigura-se semelhante à que era utilizada na época clássica e à praticada pelos poetas do *Cancioneiro Geral*, publicado por Garcia de Resende em 1516, constituída por um mote de dois ou três versos, seguido de glosa (voltas). Não deixa de ser pertinente a alusão a outro género literário, desestabilizando convenções pré-definidas, ao mesmo tempo que utiliza a repetição de tropos que, ao longo da narrativa, funcionam como um refrão num vilancete.

admiração por parte de Henri: “the new Messiah”, “ like God”, (*Passion* 16, 17). Os sentidos latentes são revelados de forma programada (Rifaterre 57).

Como referi no Capítulo I, o leitor encontra-se perante o dilema de ultrapassar convenções ditadas pela tradição, estando simultaneamente controlado pelo intertexto convocado. Esta ambivalência será uma situação inerente à intertextualidade. É da tensão gerada pelos dois pólos que emergem novos sentidos.

Na passagem que descreve a ida de Villanelle e de Henri a Veneza para recuperar o coração da protagonista, aprisionado por The Queen of Spades, Winterson revê o motivo da troca de corações, sublinhando a importância da paixão neste romance, levando Henri a cometer homicídio e, posteriormente, à loucura.

Winterson’s treatment of it [the passion] reworks the conceits of sixteenth-century poets such as Sir Philip Sidney and John Donne. Sidney’s lyric ‘My true love hath my heart and I have his’ exemplifies a common topic in Renaissance love poetry: the exchange of hearts between two lovers. (Palmer 107)

A centralidade do tema da troca de corações anula qualquer atenção que a questão do género pudesse reunir. Todavia, ainda que o facto de a relação entre duas mulheres pareça latente, ele é primordial e determina a tentativa de desconstrução de convenções que subjazem às relações entre pessoas do mesmo sexo. Neste sentido, a reescrita de um tópico tão premente da literatura clássica, a paixão, permite a Winterson questionar os conceitos rígidos que regem os comportamentos socialmente aceites, em concreto entre duas pessoas que se amam.

A autora trata a paixão, e o amor, de forma independente da identidade sexual. A intensidade dos sentimentos, a entrega e a vulnerabilidade, recorrentes no poema de Sidney, é também explorada em *The Passion*. A entrega do coração

à pessoa amada simboliza a paixão que as une; no mencionado soneto de Sidney existe uma reciprocidade que se torna evidente:

His heart in me keeps me and him in one;
My heart in him his thoughts and senses guides. (5-6)

Em *The Passion*, sobressai a mesma intensidade no que se refere aos sentimentos que envolvem a relação entre Villanelle e The Queen of Spades. Porém, os preconceitos culturais impedem que o amor vivido pelas personagens deixe de ser marginal. The Queen of Spades não consegue vencer as barreiras impostas por uma tradição, cuja estrutura binária estipula o que é ou não aceitável.

No texto de Winterson, o amor, à semelhança do que é traduzido pela lírica de amor do século XVI, também implica sofrimento, sacrifício e devoção. Enquanto Villanelle sofre “as penas de amor” por The Queen of Spades, Henri sente o mesmo em relação à protagonista do romance. Este é um amor passionai, significando o sofrimento do corpo e a afecção da alma.⁴⁸ O sofrimento advém do facto de o amor não ser correspondido. Villanelle nutre por Henri um amor fraternal – *philia* (do gr. φιλία *philia*) – enquanto que o amor que The Queen of Spades sente por Villanelle parece ser apenas de carácter erótico, *eros* – (do gr. ἔρως *érōs*). The Queen of Spades, ao contrário de Villanelle, não é capaz de sacrificar, arriscar, ou abdicar da segurança e de todos os privilégios que o seu casamento lhe oferece, bem como da possibilidade de continuar ao lado daquele que ama, em favor de Villanelle. O marido de The Queen of Spades, por seu lado, negligencia a relação matrimonial, sobrepondo-lhe a obsessão pela descoberta do ‘Santo Graal’. O facto de o amor de The Queen of Spades pelo marido não ser correspondido não parece constituir motivo suficiente para que a mesma abandone o lar. Todavia, parece explicar a relação que mantém com Villanelle; tal poderá

⁴⁸ Do lat. *passiōne*-, origem geralmente associada à paixão de Jesus Cristo. Entre outras edições de referência, consulte-se o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, referenciado na Bibliografia. Confronte-se ainda com a “coita de amor” da lírica provençal, em que o trovador expressa a sua dor (coita) por não poder atingir o objecto do seu amor.

dever-se à necessidade de se sentir amada, ou, porventura, a um sentimento de vingança. Por seu turno, Villanelle não hesita em explorar os sentimentos de Henri para servir os seus intentos.⁴⁹

Henri, que nada mais deseja do que satisfazer a amada, acede ao pedido de Villanelle e comete homicídio; liberta a amada de um casamento indesejado, de um marido que a maltratava e a mantinha aprisionada a uma relação que não pretendia. Este amor devoto, que significa sofrer, parece, paradoxalmente, encontrar correspondência no amor cristão – *agapē* (do gr. *ἀγάπη* *agápē*) – que representa o amor divino, incondicional e que exige sacrifício e pressupõe preocupação e afecto. Henri leva a dedicação pela amada ao extremo, sendo capaz de um acto de violência, incompatível com o preconizado pela religião cristã, tendo-o, inclusive, conduzido ao cárcere.

A emoção passional presente nestes relacionamentos, contrariamente ao que acontece na lírica de amor medieval e renascentista, estabelece, por seu turno, afinidades com o amor físico, sexual, *eros*, envolvendo o desejo e a paixão. Este amor pressupõe paixão e dor, pela impossibilidade de alcançar o objecto de amor, na sua plenitude, mas compreende também o desejo, a obsessão, o envolvimento sexual. Tanto no género poético a que aqui se alude, como em *The Passion*, a dor que o sujeito sente na alma afecta o seu bem-estar físico e psicológico, levando a atitudes inconsequentes, irreflectidas, desesperadas, próprias de alguém arrebatado por sentimentos obsessivos.

Embora as diferentes designações gregas – *philia*, *eros* e *agapē* – permitam distinguir vários tipos de amor presentes nas relações humanas, a História da Língua não deixa de registar algumas ambiguidades na definição de

⁴⁹ Veja-se *Oxford Dictionary of The Christian Church*, para uma interpretação diacrónica e sincrónica mais profunda acerca das diferentes designações do conceito de amor. A origem de cada termo referido neste parágrafo, bem como nos subsequentes, encontra eco nesta mesma referência bibliográfica.

cada termo, dificultando a separação plena dos significados contidos em cada designação.⁵⁰

A intertextualidade com um poema de amor do século XVI serve o propósito de sublinhar a intensidade da paixão, levando o leitor a tirar ilações quanto aos obstáculos que se colocam a uma relação entre duas mulheres, quanto à possibilidade de tal amor poder subsistir ao peso da tradição. Se, por um lado, Winterson evoca o peso de uma cultura patriarcal, por outro questiona a validade de uma tradição poder destruir o amor entre duas pessoas. O que será mais verdadeiro, uma cultura que separa duas pessoas que se amam, ou os sentimentos que as unem?

O sentimento que as aproximou, que as marcou mutuamente desde a primeira vez que se viram comporta algumas ressonâncias do poema do século XVI. No entanto, o que de diferente destaca parece constituir objecto da crítica de Winterson. À semelhança do que acontece no soneto de Sidney, Villanelle deixa que o seu coração seja aprisionado por *The Queen of Spades*, não merecendo, porém, retribuição equivalente; como já foi mencionado, a amante não se desvincula das convenções sociais vigentes. A certeza de um amor que afinal se esconde parece para Villanelle inexplicável. Numa ida à casa da amante, Villanelle descobre algo que receava, ou seja, que o amor entre ambas continuaria marginal, longe de todos os olhares:

⁵⁰ Para um confronto mais esclarecido dos diferentes tipos de amor, veja-se C. S. Lewis, *The Four Loves*, constante na Bibliografia. Para além das três designações de amor, referidas no texto, o autor distingue ainda o amor natural que une os pais aos filhos – *storge* (do gr. *στοργή storgē*), termo utilizado sobretudo em épocas mais recentes. A proximidade com *philia* é pertinente, embora este último termo, por ser menos restrito, não descreva exclusivamente as relações entre pessoas da mesma família. A obra de referência, *Oxford Dictionary of the Christian Church*, faculta também alguma informação sobre o assunto, nomeadamente acerca do uso do termo *agapē* (amor devoto, comunitário, abnegado) que, nos textos do Novo Testamento, visa estabelecer a diferença e evitar conotações oferecidas por outros termos que igualmente designam o amor: *philia* (amor filial ou fraternal) e *eros* (amor carnal). O facto de as ocorrências no Novo Testamento descreverem muitas vezes a relação entre Jesus e os discípulos aproxima o significado de *agapē* da conotação oferecida por *philia*. No entanto, por ser uma designação grega anterior aos textos do Novo Testamento, o termo *agapē* não parece tornar a destriça mais linear, lançando inclusive alguma controvérsia entre alguns estudiosos do assunto.

I was about to tap on the window when her husband entered the room, startling her. He kissed her forehead and she smiled. I watched them together and saw more in a moment than I could have pondered in another year. They did not live in a fiery furnace she and I inhabited, but they had a calm and a way that put a knife to my heart” (*Passion* 75)

Villanelle tenta, retrospectivamente, compreender a atitude de The Queen of Spades: “She had told me she loved me. I never doubted her Word because I could feel how true it was. When she touched me I knew I was loved with a passion I had not felt before” (95). A rendição total à pessoa amada parece não ter lugar por parte de The Queen of Spades. Villanelle não conseguiu ‘cativar’ suficientemente a amada, de modo a libertá-la das amarras da tradição e fazê-la atravessar mais algumas fronteiras proibidas.

Há, no entanto, uma série de limites culturais que são ultrapassados ao longo do romance. Tal é conseguido pela paixão levada ao extremo, mais precisamente quando constitui uma obsessão. É neste sentido que Winterson parece construir as personagens do romance; elas são dominadas pelas paixões, como a de Henri por Napoleão, a deste pelo poder, a de Villanelle por The Queen of Spades, a de Henri por Villanelle e a da mãe de Henri pela Virgem Maria.

A irracionalidade que move estas personagens tem naturezas diversas. O sentimento de Henri pelo imperador assume contornos edipianos:

“Why would a people who love the grape and the sun die in the zero winter for one man? Why did I? Because I loved him. He was my passion and when we go to war we feel we are not a lukewarm people anymore” (*Passion* 108).

A devoção da mãe de Henri é de foro religioso:

She believed in the Blessed Virgin ... She believed in the power of the Virgin.
(10-11)

A de Napoleão traduz a ambição, uma auto-estima desmesurada, o desejo pelo domínio territorial:

He believed he was the centre of the world and for a long time there was nothing to change him from this belief ... He was in love with himself ... He became an Emperor. He called the Pope from the Holy City to crown him but at the last second he took the crown in his own hands and placed it on his own head ... Napoleon was vying for power... (13, 21)

O seu carácter involuntário e obsessivo conduz quase sempre a desfechos auto-destrutivos. O amor de Henri por Villanelle condu-lo ao cárcere em San Servolo; Napoleão, para além das perdas humanas causadas, é exilado pelos Britânicos na Ilha de Santa Helena, onde acaba por falecer sem glória; Villanelle perde o coração metafórica e literalmente (circunstância que analisarei mais à frente), ficando o mesmo em poder de The Queen of Spades; a mãe de Henri morre num acaso da vida quotidiana, não tendo merecido a protecção da Virgem:

My mother was a devout woman and when she died ... she was holding out her arms to the Holy Mother ... A horse fell on her and broke her hip... (*Passion* 117)

Independentemente da natureza das devoções, é através delas que Winterson revela o mundo interior de cada personagem, instaurando, não apenas a multiplicidade do 'eu', mas naturalizando o lesbianismo de Villanelle e de The Queen of Spades. O facto de Winterson apresentar a relação entre ambas sem provocar qualquer desarmonia com os valores hetero-patriarcais da época não significa que esteja fora de questão qualquer afirmação política no que respeita a homofobia governamental.⁵¹ O fim da relação deve-se à circunstância de The

⁵¹ Veja-se nota 2 deste Capítulo.

Queen of Spades ser casada, não constituindo aquela uma ligação legítima. Villanelle assume o papel de intrusa, pelo que a sua área de actuação é marginal. O efeito repressivo das convenções hetero-culturais de então é visível em vários momentos que descrevem o relacionamento entre as duas personagens:

I [Villanelle] stopped by her water-gate, and climbing up the railing looked in through the window ... I was about to tap on the window when her husband entered the room, startling her. He kissed her forehead and she smiled. (75)

Parece estar sublinhada a ideia de uma cultura heterossexual dominante que se expõe sem pejo, enquanto que o relacionamento homossexual assume um carácter furtivo e alternativo. Contudo, não estaria qualquer relação extra-conjugal sentenciada do mesmo modo, ainda que heterossexual? Winterson parece apresentar a situação como um desafio às convenções hetero-patriarcais na forma como constrói a relação entre Villanelle e The Queen of Spades. Esta surge envolta em passagens fantásticas, pretendendo criar ambiguidade entre a realidade e a ficção e, assim, suavizar eventuais antagonismos. A linguagem é utilizada para desconstruir a repressão que está associada ao discurso patriarcal (Bom 70).

A construção de uma identidade que fuja a uma ordem pré-estabelecida parece estar relacionada com desejos inconscientes que se manifestam nas acções: “What you risk reveals what you value” (*Passion* 43, 91). Esta é mais uma reflexão metaficcional que Winterson repete ao longo do romance, parecendo rejeitar a ideia de um ‘eu’ uno, substituindo-a pela de um sujeito orgânico e fragmentado, submetido a contínuas (re)construções: “We can only know who we are by seeing where we have been or how we have practised our identity” (Bengston 29).

A combinação de elementos de natureza contraditória – a fantasia, a realidade – na qual assenta a História – e a metaficção contribui para um panorama de fragmentação que é, no entanto, compensado pela possibilidade de

uma leitura sequencial do romance, sustentada pelo mito da demanda, da busca da identidade (Onega, “Uncanny Mirror of Ink” 113-130).

Com uma escrita que recorre frequentemente a antecedentes culturais ou literários, ou seja, a intertextos que flexibilizam a relação entre o presente e o passado, ou o futuro, *The Passion* acentua o cariz pós-modernista da ficção wintersoniana. A preocupação com a simultaneidade e com o *continuum* espaço-temporal, perceptível em *Oranges Are Not the Only Fruit*, parece ainda mais declarada na história de Henri e Villanelle, assumindo – como tentarei demonstrar – uma centralidade proeminente em *Sexing the Cherry*. Henri serve de pretexto à desconstrução de convenções que ditam a diferença entre géneros, assumindo uma importância crucial no preenchimento do hiato que entrepõe dois mundos separados por mais de dois séculos. Neste sentido, é repetida a descrição efeminada de Henri e sublinhado o já referido arrojo de Villanelle. Embora ambos se envolvam numa relação mais íntima, Villanelle não corresponde ao amor que Henri sente por ela. Na realidade, o objecto de paixão de Villanelle é The Queen of Spades.

As paixões vividas por Villanelle e por Henri estabelecem um *continuum* entre a realidade e a fantasia, permitindo a ambos a afirmação da subjectividade, enquanto as suas histórias vão tomando forma – sejam elas factuais ou ficcionais, imaginárias ou provenientes da tradição oral. Ao ser-lhes atribuído o papel de narradores das suas paixões, Winterson acentua a ficcionalidade do romance, ainda que simultaneamente veicule informação relativa à realidade factual, concretamente à esfera sócio-militar do século XVIII. A intenção será, porventura, minar o conceito de verdade, ou de objectividade histórica ditada pela tradição. A ambiguidade causada pela alternância de elementos reais e fantásticos nas narrativas das personagens desafia a distinção entre facto e ficção, entre história e literatura. Com o mesmo propósito, Winterson repete em partes estratégicas do romance o já referido tropo “Trust me. I’m telling you stories.”

A perturbação imposta a estruturas culturais convencionais contribui para a reformulação e a afirmação de uma identidade feminina, mas não por oposição à

masculina. É através do amor e da paixão que Winterson transpõe as barreiras de classe, de género ou de orientação sexual, assumindo manifestações diversas: “They can be romantic, as is Villanelle’s love for the Queen of Spades and Henri’s for Villanelle, or they can reflect hero worship and be oedipal in nature, as is Henri’s attachment to Napoleon” (Palmer 106). A paixão implica, contudo, um carácter obsessivo e destruidor; é o que acontece na relação entre The Queen of Spades e Villanelle, concretamente quando a protagonista do romance, como referido anteriormente, perde o coração, que fica aprisionado por The Queen of Spades. A entrega do coração à amada representa a transferência da paixão de Villanelle para aquela que a tem cativa. Contudo, a circunstância de esta metáfora se tornar literal parece ser mais uma forma de Winterson misturar a realidade e a ficção e possibilitar a representação de um ‘eu’ plural. A barreira da realidade plausível, verosímil, é transposta, sobrepondo-se uma realidade ficcional, mas não menos verdadeira. O facto de a acção decorrer em Veneza não parece inocente:

Nothing in Venice has not been written about, and written over, again and again; everything is a palimpsest. (Pfister 15)

Seguindo este raciocínio, as vias inextrincáveis, os bordéis, ou o manicómio San Servolo são, de acordo com a teoria de Genette, palimpsestos, pois fazem parte de textos anteriores de outros autores. Ainda de acordo com Pfister:

The once Benedictine monastery, then hospital for the insane and now academic centre had already been prominently put on the map of English literature by Shelley in 1819 in his conversational poem “Julian and Maddalo,” (15)

Winterson recupera motivos anteriores e integra-os numa nova construção. Deste modo, dá origem a um texto cujos sentidos se vêem multiplicados. Um novo contexto integra uma estrutura antiga, contribuindo a conjugação de ambos

os elementos para fazer emergir algo de novo. A intertextualidade é a via escolhida pela autora para veicular novas interpretações, partindo de um patamar pré-estabelecido. São as dissonâncias geradas pela conjugação dos dois elementos, o antigo e o novo, que permitem construir sentidos múltiplos, questionando assim a singularidade, ou a univocalidade diegética.

Veneza convida o leitor a viagens múltiplas, não apenas pelos sentidos oferecidos pelos intertextos, mas também pelo cariz simbólico da cidade. Esta é apresentada ao leitor como um espaço labiríntico, cujos canais se transformam continuamente, impossibilitando a um qualquer navegador assinalar referentes geográficos que permitam orientar-se nas suas viagens pela cidade. Veneza parece funcionar como a metáfora de um espaço e de um tempo não lineares, repetidamente denominado “cities of the interior” (*Passion* 68, 114, 150, 152). Esta cidade simboliza um universo frequentemente associado a narrativas de busca de identidade, o que não é passível de qualquer racionalização, ou reprodução: “You may set off from the same place to the same place every day and never go by the same route” (49). Esta característica afigura-se, aliás, recorrente nas obras de Winterson. Em *Oranges Are Not the Only Fruit*, Winnet, personagem ficcional de um dos episódios fantásticos do romance, sublinha a anti-linearidade espaço-temporal, desafiando a percepção racional de tempo, de espaço e o conceito de uma identidade una: “...every time she goes round, the same things are different” (*Oranges* 155). Em *Sexing the Cherry*, Winterson não só manipula a linearidade temporal, apresentando um tempo desarticulado, de forma a fazer cair por terra a noção de tempo do leitor, mas também destrói as expectativas que o mesmo tem relativamente a uma obra de ficção, como procurarei ilustrar no capítulo seguinte.

Para além de oferecer o cenário para uma relação amorosa que irrompe por entre barreiras de uma cultura hetero-patriarcal, Veneza representa o universo imaginário feminino. A associação da cidade ao labirinto e à fantasia, às máscaras e ao Carnaval parece simbolizar o mistério que envolve a existência feminina: “it serves as a metaphor for Villanelle’s amour with the Queen of Spades” (Palmer

114). A clandestinidade a que a protagonista se vê obrigada e a necessidade de recorrer ao travestismo são indícios de uma cultura dominante que não legitima uma sexualidade homossexual. Contudo, as restrições impostas pela tradição, no que diz respeito ao desempenho de um papel em conformidade com o seu género, são momentaneamente aliviadas. O travestismo de Villanelle surge contextualizado no espaço e no tempo, sem causar perturbação à normalidade – é Carnaval e Villanelle encontra-se em Veneza, “city of disguises” (92, 100). Assim, embora possa ser confundida com depravação, parece não passar de uma forma subversiva de questionar as fronteiras adstritas às categorias relativas ao género.

A subversão do conceito de identidade, em que o nome funciona como uma máscara de uma outra realidade, constitui uma forma subtil de Winterson expor a pluralidade do sujeito, sem que o género constitua qualquer tipo de restrição à afirmação de um outro ego:

‘I [The Queen of Spades] would have invited you, but I don’t know your name.’
‘Villanelle,’ I shouted back. ‘You’re a Venetian, but you wear your name as a disguise...’ (54)

Segundo Palmer, a imagem de feminilidade secreta na estrutura labiríntica da cidade de Veneza decorre de uma inspiração que Winterson terá ido buscar a *Invisible Cities* de Italo Calvino, nomeadamente no que se refere à topografia da cidade: “In the works of both writers, the emphasis on city’s labyrinthine structure gives rise to the intriguing concept of a city within a city” (114). Palmer considera que a reescrita que Winterson faz de conceitos trabalhados sob um ponto de vista masculino – na obra de Calvino – impõem uma nova perspectiva que torna central aspectos de uma existência feminina marginal:

By subjecting it [Calvino's text] to postmodern reworking, she [Winterson] engages in a crossing boundaries which transforms the male erotic fantasy he creates into one which is lesbian in emphasis. (113)

Desta forma, homem e mulher não são mais que categorias cuja diferença reside no género. Ao dissolver as diferenças entre géneros, fazendo-as decorrer de convenções sociais, económicas e políticas, Winterson talvez pretenda lançar a suspeita sobre toda a base de sustentação da heterossexualidade. Mais do que condenar a tradição, parece haver o intuito de criar um espaço, de encetar uma fuga a um papel pré-determinado. Seguindo esta perspectiva, faz sentido a leitura de Duncker, que sublinha a linguagem como o tópico central do feminismo dos anos 80 do século XX:

The languages and discourses we have inherited not only distort, mask, and conceal the meanings attempted, the meanings struggling to become meanings, but actually reinscribe the structures of power, which are coercive and destructive. (82)

A percepção do mundo e as emoções de cada sujeito surgem desvinculadas de qualquer linearidade ditada por convenções espaço-temporais, sugerindo que a realidade é plural. A relação do sujeito com a realidade resulta da tensão gerada entre a verdade e a ficção. No entanto, a moldura histórica a que Winterson recorre para sustentar o romance surge liberta de um formato linear, sequencial ou factual. Talvez por este motivo, a ênfase recaia em pormenores e aspectos descurados por uma abordagem centrada em listagens de datas e factos localizáveis em calendários e mapas.

Henri é um narrador que reconstitui o passado histórico a partir dos registos contidos nas páginas do seu diário. O carácter confessional ou autobiográfico, ainda que pretendendo conferir verosimilhança ao seu relato, será repetidamente traído por inconsistências que demonstram que a História não se

rege por primados mais lógicos dos que envolvem a ficção. À semelhança do que faz com o romance anteriormente analisado, Winterson instaura a suspeição quanto ao que é ficção e ao que não é. Faz uso de passagens fantásticas, recorre ao grotesco, ou apresenta reflexões de carácter metaficcional para desconstruir o conceito de objectividade associado ao modo narrativo que inclui o diário, ou mesmo a narrativa histórica. Esta postura é adoptada pela autora nas três obras em análise, e Winterson repete considerações metaficcionais, como se de um refrão se tratasse: “Time is a great deadener” (*Oranges* 91, 166; *Passion* 32; *Cherry* 123); “What you risk reveals what you value” (*Passion* 43, 91; *Cherry* 154).

Porventura, pelo mesmo motivo, ou seja, desestabilizar o carácter objectivo associado à História, Napoleão, personagem autêntica eleita por Winterson, permanece na retaguarda, raramente interagindo directamente com outras personagens, servindo apenas o propósito de oferecer o contexto temporal e cultural que será objecto de reescrita em *The Passion*. No entanto, a finalidade de Winterson não parece ser a reprodução do passado através de uma escrita que mimetiza o estilo da época, mas antes a recriação de partes esquecidas pela História ao longo do tempo. Para tal, recorre à memória de um narrador que recapitula as histórias guardados no seu diário. O leitor sente-se, assim, mais próximo e envolvido por relatos pessoais do que estaria perante uma narrativa impessoal, própria de um narrador de terceira pessoa num discurso encontrado nos livros de História.

Ao subverter o modo narrativo, normalmente adstrito à representação factual, Winterson pretende estabelecer a pluralidade subjectiva, capaz de incluir construções de identidades plurais. O envolvimento emocional suscitado por um narrador de primeira pessoa é, portanto, um dos elementos a que a autora recorre para criar instabilidade quanto ao rigor e imparcialidade dos relatos. A perspectiva de um interveniente no relato será menos objectiva e neutra do que a de um observador alheio ao enredo. Enquanto que em *Oranges* a autora dá ênfase à identidade sexual da protagonista para perturbar o conceito de *Bildungsroman*, em *The Passion*, sublinha a subjectividade, para anular o conceito de objectividade de

uma narrativa factual, singular, univocal. Ao sublinhar o recurso às memórias do passado, nem sempre lineares e consistentes, leva-nos a concluir que uma história que se guia por acontecimentos factuais, de forma racional e sequencial, é tão insustentável quanto as releituras contemporâneas do passado. As datas e factos não são, necessariamente, os elementos mais importantes da narrativa, como sublinham as palavras que Henri dirige a um dos seus companheiros de armas: “ ‘I don’t care about the facts, Domino, I care about how I feel. How I feel will change, I want to remember that’ ” (29).

O conceito de sequencialidade parece ser objecto de demanda por parte de Winterson que, recorrentemente, subverte a convenção de linearidade temporal nas três obras aqui tratadas. A autora recorre a um discurso metaficcional, não só para estabelecer a diferença entre História e ficção, mas também para agitar a relação entre História e verdade: “I invented Bonaparte as much as he invented himself” (158). Segundo esta perspectiva, o poder de um historiador representar o passado reside na capacidade de re-inventar e de reconstituir o passado. Winterson parece querer demonstrar que a História e a ficção não estão em extremos opostos, recorrendo ambos a métodos análogos para interpretar o passado.

Ao assumir o papel de um repórter de guerra, Henri regista acontecimentos factuais no seu diário, relativamente a si próprio e aos seus companheiros, bem como as emoções envolvidas, sendo estas ‘verdades’ interpretadas à luz de valores e da cultura do tempo presente, ou seja, da época em que tais acontecimentos são revividos pelo leitor – seja ele Henri, ou não. A autenticidade do passado advém do tom realista que Winterson transpõe para o romance, dando a impressão de estar, realmente, a recriar momentos passados – considerados marginais e por isso esquecidos pela História. A verdade de Henri, como entidade que relata acontecimentos do passado, supostamente não ficcionais, é constantemente questionada pelo já mencionado tropo, que constitui também um aforismo, utilizado em partes estratégicas do romance “I’m telling you stories. Trust me.” Ao sublinhar que este narrador está a contar histórias, Winterson impele o leitor a suspeitar dele como historiador, ainda que a expressão “Trust me” tente transmitir

confiança. O leitor vê-se a oscilar entre o desejo de acreditar e a dúvida que sente relativamente ao narrador. A forma narrativa do diário impele o leitor a aceitar o relato como verdadeiro, embora pormenores fantásticos façam cair por terra a relação inabalável entre facto e verdade. Este parece ser o propósito de Winterson, o qual se revela em passagens narrativas de carácter metaficcional. Numa conversa com Henry acerca da credibilidade do diário, Domino lança a suspeição sobre tal forma narrativa:

It was after the disaster at sea that I started to keep a diary. I started so that I wouldn't forget. So that in later life when I was prone to sit by the fire and look back, I'd have something clear and sure to set against my memory tricks. I told Domino; he said, 'The way you see it now is no more real than the way you'll see it then' (*Passion* 28)

Neste sentido, a verdade não é completa, é apenas o que a memória de alguém conseguiu registar. O passado terá de ser encontrado nas entrelinhas e a verdade será sempre relativa: “what is enemy territory to the protagonists as they walk from Moscow to Venice is home to the people they meet and deceive into helping them” (Bengston 18). Tal relatividade estende-se ao modo como o mundo é percebido. Aquilo que para um determinado sujeito é considerado realidade, pode não ser tangível para outro. Esta é a premissa de que Winterson parte para multiplicar as realidades ao longo do romance. A nova ordem que a autora pretende sublinhar assenta no confronto de universos contextuais opostos. A linearidade espaço-temporal é questionada, sendo-o de forma mais peremptória em *Sexing the Cherry*, onde os protagonistas se movimentam em duas épocas temporalmente afastadas. O racionalismo da cultura ocidental é perturbado, não apenas pela anti-linearidade espaço-temporal, mas também pela desconstrução do conceito de matéria, conseguido, em parte, pela monstruosidade da personagem central Dog-Woman.

Em *The Passion*, a desestabilização de estereótipos relativos ao género constitui uma estratégia narrativa que põe em causa a imutabilidade da identidade sexual. As categorias homem/mulher, homossexual/heterossexual começam a perder o seu carácter binário. A desconstrução destas dicotomias, por assentar na rejeição da linearidade espaço-temporal, ou na afirmação de uma identidade plural, possibilita escapar ao discurso patriarcal reinante. A multiplicidade do ‘eu’ permite minar marcadores temporais e espaciais que são os alicerces do discurso histórico. Ao abrir brechas na narrativa histórica, a autora consegue construir identidades que não estão subordinadas a conceitos tradicionalmente convencionados. Sucodem-se, então, narrativas sustentadas pelas memórias das personagens, fazendo do romance um documento histórico, apesar de ser uma obra caracteristicamente ficcional. Esta aparente incongruência é explicada por Winterson na Introdução que adiciona à edição da Vintage de 1996.⁵²

The Passion is not history, except in so much as all our lives are history.

The Passion is not romance, except in so much as all our lives are marked by the men and women with whom we fell in love. (*Passion* “Introduction”)

A ambiguidade subsiste, porventura, porque o objectivo da autora terá sido oferecer uma multiplicidade de realidades que não estivessem delimitadas pelo tempo, ou pelo espaço, mas que pudessem existir em simultâneo. Assim, apresenta dois narradores, insere-os no mesmo cenário, mas narrando ambas histórias diferentes. Henri, internado no manicómio em San Servolo, apoiado pelos registos do seu diário, revive as experiências passadas, oferecidas ao leitor em passagens analépticas; Villanelle surge como narradora, sem que fique claro se é independente da narrativa de Henri, ou se é uma narradora dentro da história de Henri. A ambiguidade é reforçada pela sensação de uma história dentro de outra possibilitando, assim, a transição da realidade para uma esfera surreal. A semelhança entre o isolamento de Henri em San Servolo e o exílio de Napoleão

⁵² A edição de 2001, utilizada para este trabalho, mantém a Introdução da autora.

não parece inócua. Numa outra perspectiva, a intertextualidade estabelecida, logo a partir da alusão feita pelo título do capítulo final do romance, “The Rock”, parece, pois, ter o objectivo de sugerir a possibilidade de reescrita da História.

Winterson faz coexistir realidades de dimensões várias: contos de fadas, registos históricos e textos autobiográficos, ou seja, alterna, sem qualquer tipo de previsibilidade, facto e ficção – valendo-se, para tal, da intertextualidade e da máxima que sustenta um discurso anti-linear. Sobressaem, então, as inconsistências inerentes à narrativa de carácter autobiográfico, destacando-se a falta de objectividade e a anti-linearidade, próprias de quem segue os acontecimentos sob uma perspectiva pessoal e de acordo com as suas lembranças.

Mais do que apenas considerar as especificidades de um sujeito, Winterson parece querer que o leitor reconheça a multiplicidade do mesmo, pelo que se torna essencial repensar formas de relacionamento entre as pessoas e conceitos mais ortodoxos. Para tal, recorre a diferentes modos de discurso, contestando a noção de singularidade, ou de uma identidade una. É na relação entre o texto e o leitor que, aparentemente, reside a possibilidade de explorar narrativas habitualmente reprimidas, ou encontrar outras formas alternativas de representação. Esta liberdade só parece possível para além das teorias universais, em que o indivíduo existe em função das relações que estabelece com os outros, desempenhando papéis designados pela sociedade. Ao impor uma fractura na hegemonia das “grandes-narrativas”, o sujeito abre caminho para a sua emancipação, relativamente a compromissos sociais a que estava vinculado pela tradição (Lyotard 15).

Winterson evoca cenários onde decorreram os acontecimentos a que alude no romance (as guerras napoleónicas), mas subverte os factos históricos, fazendo-os alternar com pormenores ficcionais: é o caso de Patrick, um dos companheiros de Henri, cuja visão tinha propriedades extraordinárias, permitindo-lhe ver com clareza o que se passava a quilómetros de distância; ou o facto de Napoleão possuir um apetite incontrolável por galinhas; ou ainda o carácter hermafrodita de

Villanelle. Todos estes elementos servem o propósito de perturbar o *status quo* de teorias ou convenções tradicionais, ou das “grandes-narrativas”.

Deste modo, Winterson interpreta o passado, tendo em conta os seus valores e interesses no presente. A compaixão de Henri para com a forma como as mulheres eram tratadas durante a guerra, ou os episódios nos campos de batalha – actos políticos com implicações nas diferentes esferas social, religiosa, geográfica, económica e histórica – são temas que atravessam as barreiras do tempo e do espaço, dada a pertinência que têm no presente. Pela sua transversalidade temporal e espacial, os temas do século XIX são actuais no final do século XX, continuando pertinentes neste início do século XXI. À semelhança de muitos objectores de consciência contemporâneos, Winterson recorre a acontecimentos passados, actualizando-os com acuidade, de forma a sustentar a teoria de que a guerra é um acto fútil; leva cada leitor a questionar a pertinência das guerras, os efeitos perversos do poder, demonstrando como a simplicidade, ou a inocência do homem comum, é manipulável através da paixão:

We are on parade today. Bonaparte arrives in a couple of hours to watch us put out to sea. He wants to launch 25,000 men in fifteen minutes. He will. This sudden weather is unexpected. If it worsens it will be impossible to risk the Channel ... July 20th, 1804. Two thousand men were drowned today ... We should have turned on him, should have laughed in his face, should have shook the dead-men-seaweed-hair in his face ... No one said, Let's leave him, let's hate him ... I had to serve him that night and his smile pushed away the madness of arms and legs that pushed in at my ears and mouth ... In the morning, 2,000 new recruits marched into Boulogne. (*Passion* 24-25)

As formas de tratamento das mulheres ou as questões relativas à identidade sexual faziam, igualmente, parte da agenda política nacional dos anos 80, do século XX, não sendo por isso esquecidas por Winterson. A centralidade conferida a Veneza – dado o simbolismo já evocado – permite à autora explorar

estes temas, prefigurando-se como uma cidade que consente a transgressão, o travestismo, a existência de figuras de excesso.

IV

“THE FLAT EARTH THEORY”: *SEXING THE CHERRY*

‘Reality is a question of perspective; the further you get from the past, the more concrete and plausible it seems – but as you approach the present, it inevitably seems incredible.’

- Salman Rushdie

‘Imagination is more important than knowledge. Knowledge is limited; Imagination encircles the world.’

‘Reality is merely an illusion, albeit a very persistent one.’

- Albert Einstein

‘Life does not consist mainly, or even largely, of facts and happenings. It consists mainly of the storm of thought that is forever flowing through one's head.’

- Mark Twain

Em *Sexing the Cherry*, à semelhança do que acontece nos outros dois romances aqui analisados, Winterson privilegia a noção de um ‘eu’ multifacetado, cuja identidade é desvendada através de formas de representação que incluem diferentes perspectivas da experiência individual de um determinado sujeito. Para tal, como tentarei ilustrar, a autora desestabiliza conceitos convencionais de tempo, de espaço e de matéria; faz coexistir personalidades históricas e personagens ficcionais, recorre a episódios fantásticos e a personagens grotescas ou travestidas e, através da intertextualidade, reescreve textos passados, para iluminar a realidade ‘presente’. Embora com um enredo simples, este romance apresenta uma narrativa fragmentada, anti-linear, nomeadamente pela introdução de histórias que contribuem para representar outras dimensões da existência.

A enorme Dog-Woman e o filho, Jordan, são personagens centrais e narradores de uma história que se desenrola em Londres, no século XVII,

encontrando ambas correspondência, no século XX, numa cientista, cujo nome não é nunca revelado, e num activista ambiental, Nicolas Jordan, respectivamente. Como mostrarei neste capítulo, são evidenciadas características comuns entre os protagonistas do século XVII e os do século XX, permitindo estabelecer uma ligação entre as quatro personagens. Contudo, estabelecer um tempo ou um espaço onde se desenrola a acção central do romance parece pretensioso e restritivo. A ausência de uma fundamentação coerente para a relação entre as duas épocas é, aparentemente, a forma encontrada para minar a noção de linearidade temporal. Esta parece ser a premissa da qual Winterson parte, pois, logo na epígrafe, questiona a validade – ou a universalidade – do conceito de tempo:

The Hopi, an Indian tribe, have a language as sophisticated as ours, but no tenses for past, present and future. The division does not exist. What does this say about time? (*Cherry* 8)

O conceito de matéria é também questionado, pretendendo, porém, contestar algo mais abrangente, ou seja, a própria concepção de realidade:

Matter, that thing the most solid and the wellknown, which you are holding in your hands and which makes up your body, is known to be mostly empty space. Empty space and points of light. What does this say about the reality of the world? (8)

A percepção tradicional de espaço é outro elemento que Winterson tenta desconstruir. A partir do momento em que Jordan é aliciado por John Tradescant⁵³ – um aventureiro e jardineiro do rei Carlos I – para possíveis descobertas a serem

⁵³ Há uma correspondência histórica com o perfil desta personagem no romance. Duas personalidades com o mesmo nome, John Tradescant, pai e filho, encontram-se entre conceituados botânicos da corte inglesa no século XVII. John Tradescant, o filho, sucedeu o pai no serviço de jardinagem a Carlos I. A afinidade com a personagem do romance estende-se ao facto de ter viajado com alguma frequência, coleccionando sementes e raízes que recolhia por onde passava, bem como outros objectos de carácter etnográfico, ou com interesse para a história natural. Veja-se *Encyclopædia Britannica*, constante na Bibliografia.

feitas pelo mundo fora, o leitor é confrontado não apenas com uma movimentação geográfica, localizável no mapa, mas também com as viagens que o jovem rapaz enceta e que se revelam determinantes, concretamente as que percorrem o seu interior:

Every journey conceals another journey within its lines: the path not taken and the forgotten angle. These are journeys I wish to record. Not the ones I made, but the ones I might have made, or perhaps did make in some other place or time. (9-10)

A transposição de barreiras convencionais – de tempo e de espaço – permite destruir a própria noção de identidade. O sujeito deixa de ser uno e desdobra-se em múltiplos egos, como se de existências paralelas se tratasse. É numa destas incursões, ou viagens, que Jordan conhece Fortunata, uma das doze princesas originárias de um conto dos irmãos Grimm, “The Shoes that Were Danced to Pieces.” Esta torna-se motivo de uma busca incessante por parte do mesmo. A relação estabelecida com a história das doze princesas dançarinas sublinha a questão das existências paralelas, explicando a demanda por uma identidade invisível.

À semelhança do rei do conto “The Shoes that Were Danced to Pieces”, que procura deter o conhecimento completo das suas doze filhas – as quais todas as noites fugiam pela janela do seu quarto, regressando pela manhã com os vestidos rasgados e as solas dos sapatos gastas, desconhecendo-se o que teriam feito durante a noite, Jordan persegue outros egos que coexistem para além da realidade visível:

I resolved to set a watch on myself like a jealous father, trying to catch myself disappearing through a door just noticed in the wall. I knew I was being adulterous; that what I loved was not going on at home. (10)

Quando, por sugestão de um moleiro, aceita conhecer pessoalmente as doze princesas dançarinas, Jordan entra num outro espaço, num outro tempo, descobrindo algo importante acerca da sua identidade: “I discovered that my own life was written invisibly, was squashed between the facts, was flying without me like the Twelve Dancing Princesses” (10). O facto de todas elas terem casado com príncipes, mas encontrado a felicidade numa existência para além do casamento convencional e dos respectivos maridos sublinha a importância das viagens de Jordan para desvendar fragmentos de uma identidade que parece escapar-lhe. A busca do ‘eu’ é também a procura da felicidade.

As constantes viagens pelo interior do ‘eu’ – percorrendo espaços e tempos paralelos – e o desejo de explorar outras realidades indiciam o reconhecimento de motivos presentes em T. S. Eliot: a questão do tempo, nomeadamente da simultaneidade temporal do passado e do futuro no presente; a noção de que todas as experiências temporais pertencem a um tempo presente, na medida em que estão sempre contidas num sujeito. O presente e o passado são parte do futuro, sendo este um tempo determinado pelo passado e ao qual só se tem acesso quando se torna presente. Mesmo o tempo que inclui a esfera das possibilidades, daquilo que poderia ter acontecido, não é diferente do tempo da realidade quotidiana, não ficcional:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present. (Eliot, *Four Quartets* 13)

A linearidade temporal torna-se então uma construção que será alvo de uma incessante tentativa de dismantelamento ao longo do romance. As histórias que percorrem os séculos XVII e XX, bem como os contos de fadas, que se desenrolam naquele tempo indeterminado, não localizável, que o mesmo aforismo de início – “Era uma vez...” / “Once upon a time...” – tão bem transmite, servem o propósito de desestabilizar o conceito de tempo e a ideia de uma identidade una. Para tal, parece contribuir uma narração multi-vocal, realçando a existência de um sujeito plural. A única forma de dar voz a uma identidade multifacetada será fazendo uso de uma heteroglossia discursiva, quer através da existência de vários narradores, quer através de histórias fantásticas que se tornam cruciais na representação do sujeito.

O facto de os narradores do século XVII encontrarem correspondência no século XX – ‘alter-egos’ (Gade 34) – demonstra como uma identidade é capaz de se movimentar em diferentes períodos históricos, derrubando barreiras temporais e espaciais, podendo ambos (Dog-Woman e Jordan) existir simultaneamente em duas épocas temporalmente separadas. A instabilidade ontológica repercute-se nas múltiplas narrativas, designadamente pelas histórias que se vão agregando ao longo do romance.

A alternância entre os quatro narradores, nem sempre fáceis de detectar, é indicada por uma representação pictórica que anuncia a mudança de intervenientes na história. Parece haver aqui uma aproximação ao género dramático, funcionando os desenhos que introduzem o narrador como uma didascália, ou uma mudança de cenário. Durante a primeira parte do romance, passada no século XVII, a narradora, Dog-Woman, faz questão de levar Jordan a ver a chegada da primeira banana a Inglaterra, sendo precisamente representada por uma banana. Jordan, que traz o primeiro ananás para o país, é, por sua vez, representado por esse fruto quando assume o papel de narrador.

No século XX, Nicolas Jordan, um dos protagonistas e narradores da última parte do romance, é precedido de um ananás lascado, enquanto que a cientista, enquanto narradora, é anunciada por uma banana com o topo cortado.

Esta subversão do modelo tradicional de representação, conjuntamente com a apologia de uma estrutura narrativa anti-linear, parecem sublinhar que a coerência, como resultado de uma linearidade discursiva, não passa de uma mera convenção cultural.

As diferentes formas de representação constituem um desafio ao modelo convencional, uma vez que não se centram na realidade linear; os mapas e as páginas do diário de Jordan não são fontes mais fidedignas que as histórias para descrever uma identidade. A representação de um sujeito múltiplo e fragmentado depende de uma construção capaz de explorar diferentes percepções de uma identidade, capaz de mostrar uma outra dimensão da vida – “[a] life squashed between the facts” (*Cherry* 10).

Winterson encontra uma fórmula possível para representar um ‘eu’ multifacetado na alternância de narradores. Contudo, a desconstrução de que cada um deles é alvo contribui para a desestabilização da identidade: “Both Jordan and the Dog-Woman are unconstrained by conventional gender norms” (Gade 37). Se, por um lado, o tamanho e a força impressionantes de Dog-Woman vão além de qualquer convenção humana, por outro lado, o facto de Jordan se disfarçar, assumindo diferentes identidades, permite-lhe escapar a limites associados ao género. O travestismo de Jordan, tal como acontece com os disfarces de Villanelle, torna-se uma forma possível de atravessar divisas culturais castradoras de um ‘eu’ multifacetado. O travestismo de Jordan e a figura disforme de Dog-Woman são formas de rejeição de relacionamentos convencionais na cultura patriarcal. As relações de poder tradicionais numa união heterossexual são subvertidas por duas personagens, cujos papéis parecem, de acordo com essa perspectiva, estar invertidos. Segundo Gade, também no século XX, ambos os narradores, a cientista e o ambientalista ultrapassam as fronteiras, no que se refere a convenções, ou seja, não correspondem às expectativas criadas em torno de cada um deles. O esperado heroísmo por parte de Nicolas e o aguardado abandono de um projecto político por parte da cientista indiciam a presença de normas culturais

que restringem a expressão do ‘eu’; Nicolas não é herói, nem a cientista abandona a sua carreira a favor do tradicional papel de mulher que constitui família.

Winterson parece jogar com normas e transgressões para estabelecer, ou incluir, novas formas de relacionamento, sem que haja lugar a limitações, ou constrangimentos, devido ao género sexual dos envolvidos. Aparentemente, o discurso pós-modernista consegue reescrever não apenas o corpo, mas também novas formas de expressão, ou diferentes maneiras de vivenciar experiências pessoais. Se em *Oranges Are Not the Only Fruit*, a autora sublinhou as dificuldades de Jeanette se submeter a normas sociais que coarctavam a expressão da sua identidade plural, em *Sexing the Cherry*, a autora opta por continuamente infringir as regras de conduta associadas ao género sexual. Sendo o conceito de género, como referi no capítulo anterior, uma construção cultural que funciona como estabilizador de comportamentos, a subversão, operada por Winterson na representação do corpo, constitui um modo de desconstruir propriedades biológicas que, posteriormente, não encontrarão referentes em normas sociais da cultura patriarcal. O vazio de definição para aquilo que é disforme implica a exclusão por parte de uma cultura dominante. Tendo desconstruído formatos regulares de existência, Winterson consegue um espaço para definir outras identidades, excluídas até então.

Ao construir diferentes formas de relacionamento, as categorias de sexo ou de género deixam de fazer sentido; nenhuma das categorias é um atributo estável para definir a identidade. Esta circunstância é, de resto, indiciada pelo título do romance: “sexing” sugere que uma característica presumivelmente natural é afinal construída. Esta temática é ainda explorada pela metáfora do enxerto de uma cerejeira, feito por Jordan: questionado pela mãe acerca do género sexual que resultaria de tal operação, não hesita em afirmar que seria do sexo feminino, pois assim tinha determinado. Dog-Woman, assumindo a voz da tradição, refere-se à criação de Jordan como se de um monstro se tratasse, rejeitando-a de imediato: “‘Let the world mate of its own accord,’ she said, ‘or not at all’” (*Cherry* 79). Não deixa de ser pertinente o facto de uma personagem disforme, que infringe todas as

normas de expressão de uma identidade feminina, surja em defesa de um sistema de valores que a exclui. Jordan, contudo, é diferente, pois sonha em dar expressão a um ‘eu’ interior, protagonista e herói das inúmeras viagens que faz, percorrendo espaços e tempos diferentes:

What I would like is to have some of Tradescant grafted on to me so that I could be a hero like him. He will flourish in any climate, pack his ships with precious things and be welcomed with full honours when the King is restored. England is a land of heroes, every boy knows that. (79)

Como revela Dog-Woman, Jordan é uma personagem de carácter filosófico, em busca de uma identidade interior: “As for Jordan, he has not my common sense and will no doubt follow his dreams to the end of the world and then fall straight off” (40). Dog-Woman é determinada e pragmática, assumindo uma postura heróica que, de acordo com uma cultura patriarcal, está normalmente associada ao homem. É através de Nicolas que é facultada ao leitor a descrição de “herói”, na qual se encaixa a cientista: “Surely this woman was a hero? Heroes give up what’s comfortable in order to protect what they believe in or to live dangerously for the common good. She was doing that” (138). A percepção de que este papel de heroína não é algo comumente associado ao perfil de uma mulher é-nos veiculada por uma reflexão da cientista, bem como por uma interpelação do pai da protagonista, o qual tenta dissuadi-la de assumir riscos desnecessários:

As a chemist with a good degree, and as an attractive woman whom men like to work with, I could have taught in a university or got a Job doing worthy work behind the scenes. I needn’t have gone into pollution research... ‘Why don’t you work for ICI? ‘ my father said. ‘They’ve got a share option scheme. ‘ Yes, why don’t I, or Shell, or Esso, or Union Carbide, or Nasa? Why don’t I take the share option and the company car and the pension scheme and the private health care

and the reassuring salary? Why am I campaigning by a river and going mad?
(125)

Assim, ambas as personagens frustram as expectativas daqueles que, em consonância com uma lógica convencional, julgavam que cada um desempenharia o seu papel de acordo com o modelo tradicional. No entanto, é a narração que lhes vai permitir revelar quem verdadeiramente são:

Just as the Dog-Woman gives the chemist a power for action, Jordan allows Nicolas to put his inner journeys into discourse and explore the blackness between the facts. (37)

Sexing the Cherry assume também uma vertente política. A cientista está ao lado daqueles que lutam por um ambiente livre da poluição provocada pelas grandes empresas e permitida pelas entidades governamentais que defendem uma linha política lucrativa. É ela quem tenta expor a verdade dos factos, relativamente aos níveis de mercúrio nos rios. A notoriedade que os meios de comunicação lhe oferecem pelo seu heroísmo não é bem recebida por Jack – um analista da bolsa, interlocutor de Nicolas – que, incomodado pela acção da cientista, contesta não apenas a actuação da mesma neste caso, mas a própria identidade da personagem:

‘Stupid, some woman’s at it again.’ ... ‘Stupid’s woman camping by some tiny river in the middle of nowhere and moaning on about the mercury levels. ... There’s going to be television programme about her, and an inquiry. God, the media’s irresponsible. People are stupid. They panic. Before you know it they’ll be selling shares and the company’ll probably go under. And why? For some loony housewife and a few fish’ (137)

A opinião de Jack traduz os interesses económicos e políticos do país, mas também a perspectiva de uma cultura tradicional que tem papéis definidos de acordo com o género sexual do interveniente. Parece não conceber o estatuto de

herói a uma mulher, nem mesmo a condição profissional de cientista. Não sendo da conveniência da classe dominante, a mulher é arredada de qualquer protagonismo e afastada para um território tradicional, a casa. No entanto, Winterson, ao politizar a narração, também contribui para se afirmar contra poderes instituídos. As palavras de Jack têm conotações que não permitem que a mensagem política passe despercebida: “ ‘...What does she want? Does she think industry can just pack up and go home? They’ve got to put it somewhere. It’s not as though they’re chucking it in the Thames’ ” (137). O cinismo de Jack encontra nas palavras de Nicolas, embora tímidas, o alerta ambiental que Winterson, porventura, pretenderá veicular, chamando a atenção para as consequências, a longo prazo, de determinados actos humanos, independentemente de os efeitos imediatos apenas atingirem aqueles que não detêm o poder: “At this risk of sounding like the Buddha, I said, ‘All rivers run into the sea’ ”(137).

As lutas da cientista Dog-Woman e as viagens de Nicolas permitem considerar que, neste caso, os protagonistas do século XVII seriam os alter-egos das personagens centrais que se encontram no século XX. Winterson oferece indicações neste sentido através das palavras da narradora da época contemporânea: “I had an alter-ego who was huge and powerful ... whenever I called on her I felt my muscles swell and laughter fill up my throat. (125). O emergir de histórias-dentro-de-histórias, com recurso ao fantástico e às figuras grotescas, como é a Dog-Woman, afigura-se uma forma de contestar, tanto uma narrativa singular, como uma identidade única incapaz de incluir outras dimensões do ‘eu’. As vozes multiplicam-se e a convocatória feita a figuras cuja existência está documentada, nomeadamente Guilherme da Normandia, Cristóvão Colombo, Francis Drake ou Lord Nelson, servem o intuito de Winterson que é misturar modelos narrativos: o histórico, ou factual, e o ficcional. A distinção entre história e ficção esbate-se, e a tensão em torno de pólos temporais (presente e passado) e entre facto e ficção possibilita a Winterson problematizar a linearidade e a singularidade espaço-temporais.

O cruzamento ou justaposição de diferentes universos, cujas fronteiras são atravessadas sem o intuito de encontrar um único espaço ou tempo onde confinar uma determinada existência, é algo que a ficção permite explorar. O carácter ontológico parece então decorrer de uma construção temporal ou atemporal – como se verifica no caso dos índios Hopi, cujo sistema linguístico assenta numa estrutura atemporal, quer do ponto de vista gramatical, lexical ou mesmo morfológico, como, aliás, já referi:

‘On my travels I visited an Indian tribe known as the Hopi. I could not understand them, but in their company they had an old European man, Spanish, I think, though he spoke English to us ... I asked if their language had any similarity to Spanish and he laughed again and said, fantastically, that their language has no grammar in the way we recognize it. Most bizarre of all, they have no tenses for past, present and future. They do not sense time in that way. For them time is one.’ (134-5)

Do ponto de vista ontológico, parece haver um paradoxo entre a noção de existência e o conceito de atemporalidade. Dado que a ontologia estuda o ser num universo temporal, onde há um princípio (estado embrionário) e um fim, a existência tem de se inscrever num determinado tempo, onde há um ‘antes’ e um ‘depois’.

A linguagem deve então encontrar um equilíbrio entre os discursos linear e não-linear. Ao longo do romance, Winterson tenta explorar o conceito de um tempo que é fruto de uma construção cultural, podendo o passado, o presente e o futuro coexistir simultaneamente. A subversão de uma ordem pré-estabelecida é sustentada por um princípio newtoniano que prevê a existência de apenas um tempo – “...absoluto, verdadeiro, matemático que [flui] da mesma forma para todos os observadores...” (Crawford 2). Este parece ser um dos modos de escapar à descrição da natureza, utilizando o tempo e o espaço como vectores primordiais. Contudo, o sistema gramatical de que Winterson se serve nesta narrativa – a

língua inglesa – torna difícil sustentar conceitos opostos ao de um *continuum* temporal, pois a linguagem utilizada, ao contrário do que acontece com a forma de comunicação dos Hopi, veicula uma percepção convencional do tempo, mensurável, pejada de expressões e marcadores temporais.

A dificuldade em transpor os limites de uma consciência narrativa linear leva Winterson a fazer uso da voz autoral para estabelecer pressupostos que permitem ao leitor libertar-se de um universo material e aceder a uma estrutura não-linear fora do texto. A exposição das mentiras autoriza-a a recriar um mundo para além daquele que os limites da língua admitem:

Lies 1: There's only the present and nothing to remember.

Lies 2: Time is a straight line.

Lies 3: The difference between the past and the future is that one has happened while the other has not.

Lies 4: We can only be in one place at a time.

Lies 5: Any proposition that contains the word 'finite' (the world, the universe, experience, ourselves...)

Lies 6: Reality as something which can be agreed upon.

Lies 7: Reality as truth. (83)

Winterson experimenta, então, um conceito temporal multivalente: apresenta vários tempos que confluem para um único tempo, conferindo ao leitor, pelo confronto de diferentes perspectivas, uma visão mais abrangente e dialogante de uma determinada identidade. O conhecimento do Nicolas Jordan e da Dog-Woman do século XX será mais profundo e produtivo, através do diálogo com os alter-egos do século XVII.

Nas epígrafes, a autora expõe a premissa de que parte – a de um espaço e um tempo únicos, em que a estrutura linguística não contempla a multiplicidade existencial: “no tenses for past, present and future” (8). Ao longo do romance, manipula esta noção, de forma a demonstrar que o tempo é uma construção

mental, incluindo, para tal, duas secções – “The Flat Earth Theory” (81) e “Hallucinations and diseases of the mind” (81-83) – em que a voz autoral reforça este pressuposto.

A subversão da teoria da relatividade de Einstein permite à autora criar universos paralelos (metafísicos) que coexistem simultaneamente, onde cada protagonista se movimenta sem restrições espaço-temporais:⁵⁴

The future and the present and the past exist only in our minds, and from a distance the borders of each shrink and fade like the borders of hostile countries seen from a floating city in the sky” (144).

A nova ordem baseia-se no confronto de universos opostos: um tempo e um espaço lineares e uma anti-linearidade espaço-temporal. A oposição binária é ainda encontrada nos narradores, Jordan e Dog-Woman, no século XVII, e Nicolas Jordan e a cientista, no século XX. Às duas épocas em que se movimentam os protagonistas correspondem dois mundos que concomitantemente evidenciam a subjectividade e o relativismo cultural reinantes, no que diz respeito ao tempo e ao espaço.

A percepção racional do tempo, do espaço e da matéria é repetidamente questionada ao longo do romance. Enquanto a monstruosa Dog-Woman, cuja dimensão desafia o racionalismo da cultura ocidental, se movimenta num espaço e num tempo identificáveis (na Londres do século XVII), o filho, Jordan, desloca-se através do tempo e do espaço. Jordan tem uma existência racional, linear, física,

⁵⁴ A percepção de dois acontecimentos simultâneos (por exemplo, duas explosões) por dois observadores diferentes, em que um detém uma posição inercial, a uma distância igual de cada ponto onde serão detonados os engenhos explosivos, e o outro está em movimento em direcção ao local onde é provocado um dos rebentamentos, implicará que os tempos de percepção para os mesmos acontecimentos sejam diferentes para cada observador. Para o segundo, a explosão que é desencadeada no ponto em direcção ao qual se dirige parecerá ter ocorrido primeiro, enquanto que o primeiro afirmará que ambas as explosões terão sido simultâneas. Estes factos assentam no postulado da constância da velocidade da luz na propagação do brilho de cada deflagração. Embora pareça uma ilusão, é um fenómeno físico real, designado por “relatividade da simultaneidade” (Crawford 3). Winterson explora este conceito da multiplicidade temporal no que respeita a um determinado acontecimento, estabelecendo subversivamente a partir daqui que vários acontecimentos poderão também coexistir simultaneamente num só tempo.

mas também subjectiva, espiritual, em mundos que coexistem simultaneamente. A tarefa missionária de Jordan, que parte em busca de Fortunata, uma dançarina que ensina a transformação em pontos de luz, aponta para um modo de subversão do conceito de matéria e de desafio da linearidade espaço-temporal: faz coexistir o mundo etéreo da princesa dançarina e a época da revolução de 1649, em Inglaterra.

É através de Jordan que Winterson reflecte sobre o carácter plural da identidade. As interrogações de carácter filosófico e as viagens de Jordan (atravessando as fronteiras do tempo e do espaço) sublinham a subjectividade que envolve a personagem, sugerindo uma identidade múltipla. O mundo físico, designado por “outward” (89), opõe-se ao universo mental, espiritual, dito “inward” (89). A distinção entre ambos determina a diferença entre experimentar e perceber o tempo:

...our outward lives are governed by the seasons and the clock ... our inward lives are governed by ... an imaginative impulse cutting through the dictates of daily time, and leaving us free to ignore the boundaries of here and now and pass ... along the coil of time, that is, the circle of the universe and whatever it does or does not contain. (89-90)

O tempo é, nesse caso, uma construção manipulável, na medida em que, tanto o passado, o presente e o futuro existentes no universo mental, como a realidade factual documentada são tempos que existem simultaneamente. Torna-se pertinente a concepção de alter-egos que alternam com as personagens a que correspondem, Dog-Woman e Jordan. O facto de os protagonistas do século XX não apresentarem características físicas que denunciariam a passagem do tempo, relativamente aos “duplicados” do século XVII, leva a crer que todos habitam na mesma esfera temporal, embora afastados entre si por três séculos. O pressuposto contrário atentaria, da mesma forma, contra as leis da natureza, entrando, portanto, na esfera de uma realidade alternativa.

Será que Winterson, apesar das referidas limitações da língua inglesa em adoptar o conceito de tempo dos Hopi, terá conseguido criar a noção de um só tempo? Porque razão terá a secção da narrativa correspondente ao século XX sido introduzida sob o título “Some Years Later” (111)? Parece haver uma incoerência entre a ideia de um tempo único, sugerida pela epígrafe, atrás transcrita, e a noção de progressão temporal introduzida por esta expressão. Aparentemente, a autora não consegue desvincular-se de uma estrutura narrativa linear, pelo que o recurso à exposição das mentiras e o apelo à concepção temporal da tribo índia são essenciais para criar a sensação de um tempo único na imaginação do leitor.

A justaposição parece ser outro artifício ao qual Winterson recorre para reforçar a ideia de uma esfera temporal singular; enquanto a narrativa revela o que decorre no século XX, outras dimensões da existência prosseguem sem qualquer interrupção, ainda que não disponíveis à percepção do leitor. Esta perspectiva de existências paralelas que continuam o seu percurso existencial sem qualquer suspensão é oferecida pela voz da Dog-Woman dos anos oitenta do século XX:

There are so many fairy stories about someone who falls asleep for a little while and wakes up to find himself in a different time. Outwardly nothing is changing for me, but inwardly I am not always here, sitting by a rotting river. (126)

A teoria aqui enunciada faz eco de um ponto de vista expresso no primeiro romance de Jeanette Winterson: “I have a theory that every time you make an important choice, the part you left behind continues the other life you could have had” (*Oranges* 164). Seguindo esta linha, a justaposição de episódios míticos a par de relatos históricos pretende desestabilizar a estrutura linear do discurso narrativo, que parece ser um entrave à criação artística. Estas teorias que se propagam pelos romances de Winterson parecem funcionar como uma forma de escapar às amarras do tempo presente.

O diálogo com *Oranges* salienta os pressupostos de que o leitor deve partir, no sentido de adquirir a noção de um só tempo, apesar de a representação

de um ser múltiplo obrigar a marcadores espaço-temporais culturalmente pré-estabelecidos. Um outro texto com o qual este romance parece estabelecer uma relação intertextual é *Orlando*, de Virginia Woolf, nomeadamente no que diz respeito à questão do tempo, às viagens de Jordan, ou ainda ao tema da identidade. Esta leitura, condicionada por um conhecimento, por um contexto anterior, implica uma interacção de discursos, de tempos, sublinhando a ideia de que existem ainda outros tempos que podem ser determinantes para o leitor, concretamente, na construção dialógica do texto. A multiplicidade significativa é activada em cada momento de enunciação, impondo uma leitura multi-vocal, anti-linear.

A abordagem aqui evidenciada parece encontrar resposta na teoria de Bakhtin que defende que qualquer romance está repleto de significados implícitos, aguardando, por parte do leitor, uma interpretação dialógica (*Speech* 112). Assim, seguindo esta hipótese, a relação intertextual com a obra de Virginia Woolf leva a questão da identidade mais além: a abordagem não se restringe à fragmentação do 'eu' por universos espaço-temporais alternativos, mas convoca outros significados implícitos, como a mistura de géneros (sexuais) em denunciado desafio à ordem patriarcal.

A história das doze princesas dançarinas, clamando por um feminismo capaz de se libertar da arbitrariedade de um discurso tradicional, questiona a construção de papéis atribuídos aos géneros masculino e feminino. O conto da sétima princesa, cuja relação matrimonial subsiste enquanto não é exposta perante a sociedade, demonstra o peso da tradição que sustenta de forma arbitrária relações entre géneros opostos, ainda que não naturais. A descoberta de que a pessoa com quem a princesa estava casada havia dezoito anos era afinal uma mulher conduz à reprovação social e à consequente condenação à morte da 'impostora', ou seja, da companheira da princesa.

O facto de a sociedade tradicional atentar contra a paz e harmonia que reinava entre dois seres que se amavam é, aparentemente, a forma que Winterson encontrou para chamar a atenção para a questão do lesbianismo. No entanto, a

exposição da relação homossexual da princesa e da companheira de uma vida não envolve a paródia – tão frequente na denúncia de relações heterossexuais. Aparentemente com a mesma intenção, Winterson utiliza o travestismo de Jordan, o qual oferece mais uma possibilidade de iluminar uma realidade alternativa àquela que é socialmente aceite – a homossexualidade.

O desafio aos estereótipos relativos ao género faz parte de uma série de estratégias narrativas para questionar a inalterabilidade de categorias como homem e mulher, homossexual e heterossexual. A reescrita do papel da mulher passa então por lhe conferir uma centralidade, anteriormente negada na narrativa. Para tal, Winterson rejeita a linearidade temporal, escapando desta forma à História e ao discurso patriarcal que impera na sociedade. A desconstrução das dicotomias homem/mulher e homossexual/heterossexual abre lugar a formas alternativas de entender a identidade sexual. É na multiplicidade do ser que Winterson faz assentar a crítica à tradicional categorização da identidade, de acordo com o género. Esta noção é desestabilizada por Jordan: “The inward life is multiple not single, and that our one existence is really countless existences” (*Cherry* 90).

Da mesma forma, são minados os marcadores temporais e espaciais que sustentam o discurso histórico, permitindo à autora construir uma identidade que não esteja circunscrita a qualquer repressão ou subordinação tradicionais associadas ao género. O recurso a artificios narrativos – como a intertextualidade, a anti-linearidade, ou o grotesco – para conseguir criar identidades alternativas ao modelo culturalmente aceite são frequentes ao longo do romance.

Numa tentativa de naturalizar uma identidade que não se rege por padrões culturais tradicionais, Winterson adopta estratégias narrativas pós-modernistas – nomeadamente com a tentativa de desconstrução de um discurso patriarcal rígido – oscilando, contudo, com uma postura por vezes feminista. A protagonista do século XX é quem dá voz a esta atitude, erguendo a voz em protesto contra a sociedade capitalista governada pelos chamados “Men in suits” (122).

Passando pelo Banco Mundial, pelo Pentágono, pelas embaixadas e por outras reuniões ou festas sociais privadas, Dog-Woman arranca todos os líderes dos seus postos, visando libertar o mundo de uma ordem cujo poder depende da repressão a que vota determinados grupos sociais:

I force all the fat ones to go on a diet, and all the men line up for compulsory training in feminism and ecology. Then they start on the food surpluses, packing it with their hands, distributing it in a great human chain of what used to be power and is now co-operation. (123)

A par de um ideal humanitário, Winterson recorre a Dog-Woman para reescrever o papel da mulher. A figura grotesca funciona não só como uma recusa em integrar-se num discurso convencional, mas também como uma forma de poder. O corpo monstruoso desta personagem é um modo de resistência a valores tradicionais. O facto de anatomicamente ser uma mulher, a verdade é que o seu corpo disforme a impede de qualquer relacionamento com um homem, não estando sujeita ao cumprimento de papéis culturalmente pré-determinados. Numa perspectiva heterossexista, Dog-Woman está liberta do rótulo normalmente associado à identidade, em consonância com o género. Todas as imagens que emergem do conceito de mulher deixam de existir; o corpo de Dog-Woman não concede oportunidade a qualquer tipo de desejo por parte do homem, fugindo, portanto, ao controlo masculino: “embodiment transforms the meaning of discourse” (Langland 99).

Langland, contudo, considera que o pendor feminista do texto sai reforçado pela reescrita paródica de um poema que se inscreve na tradição canónica, “The Mower, Against Gardens”, de Andrew Marvell. A desestabilização de convenções e da tradição é um objectivo inerente à intertextualidade, a qual implica uma leitura criativa e dialogante. No romance de Winterson é perceptível a subversão de conceitos antagónicos e da concepção de hierarquia; é também manifesta a ideia de privilégio, ou de repressão social, que

estão na base do poema de Marvell: “self and other, masculine and feminine, past and present, nature and culture are envisioned not as alternatives but as simultaneous and coexisting” (Langland 106).⁵⁵ Enquanto no poema de Marvell, a lei da natureza prevalece sobre qualquer tentativa de recriação por parte do ser humano – “the mower reads grafting as unlawful” (100) –, em *Sexing the Cherry*, tal como o título indica, Winterson aponta para a possibilidade de reformular construções naturais, em alternância ao conceito binário, em que ‘o outro’ corresponde à mulher.

Esta pode ser também uma forma de transcender os limites impostos pelo corpo, algo que é corroborado por uma presença física relevante, mas contrária ao ideal feminino celebrado por valores convencionais: “Winterson uses, in a positive manner, the traditionally negative image of the grotesque female body” (Otero 265). Dog-Woman, à semelhança de Fortunata, consagra uma nova possibilidade de representação da identidade feminina, por oposição ao modelo tradicional – a primeira pela monstruosidade física e a segunda pelo seu carácter etéreo. Parece haver, por parte de Winterson, uma tentativa de apresentar a mulher não como ‘o outro’ elemento de uma relação dual; Dog-Woman não corresponde ao estereótipo de mulher como objecto de desejo. Fortunata, porém, perpetua a imagem da mulher capaz de suscitar paixões. Parece paradoxal a coexistência de uma contestação relativamente ao papel tradicional da mulher, construindo, para tal, uma personagem como a Dog-Woman, e o uso da mulher como ‘o outro’, no caso de Fortunata, que simboliza o sentimento irracional, por oposição à racionalidade masculina.

Winterson, contudo, ao sublinhar de forma constante que cada uma das personagens é multifacetada e não uma – nomeadamente pela construção dos alter-egos de Jordan e de Dog-Woman, possuindo ambos uma identidade múltipla,

⁵⁵ Para uma leitura intertextual mais aprofundada do romance de Winterson à luz do poema de Marvell, veja-se o ensaio de Langland. A autora centra-se, sobretudo, nos entraves que uma narrativa sequencial coloca à representação da mulher, procurando identificar os desafios que *Sexing The Cherry* apresenta a um discurso linear – nomeadamente pela capacidade de desvirtuar princípios e conceitos que sustentam valores culturais pré-estabelecidos.

sem pertencer a um tempo e espaço definidos – transforma a busca de Jordan por Fortunata numa procura interior pela sua própria identidade. Faz então sentido a alusão de Jordan à religião budista, permitindo detectar, não apenas, o objecto da sua demanda, mas igualmente os caminhos que percorre: “The buddhists say there are 149 ways to God. I’m not looking for God, only for myself” (*Cherry* 102).

Jordan consegue estabelecer a distinção entre o ‘eu’ interior e o material, mas também desvincular a entidade espiritual das amarras da anatomia física: “...the very point of searching for God is to forget about oneself, to lose oneself for ever” (103). Esta procura interior abre as portas a um tempo e um espaço alternativos. O impulso para escapar a uma linearidade espaço-temporal sublinha a recusa em pertencer a um tempo histórico linear, ao qual Winterson associa o domínio patriarcal. Seguindo esta linha, o romance parece incluir características que legitimam a associação que Kristeva denomina “segunda geração feminista”. Ao contrário daquelas que integravam o movimento inicial – designadas por sufragistas – e que aspiravam a um lugar de igualdade no tempo histórico, as feministas que surgem depois de Maio de 1968 têm outras exigências:

...these women seek to give a language to the intra-subjective and corporeal experiences left mute by culture in the past ... this feminism situates itself outside the linear time of identities which communicate through projection and revindication. (Kristeva 194)

Ao tentar transcender um tempo e um espaço lineares, Winterson parece colocar-se numa posição controversa, fazendo apelo a construções míticas que excluem formatos convencionais. Assume, portanto, uma postura de exclusão semelhante àquela que, pelo mesmo motivo, é alvo da sua crítica. A autora tenta anular o peso de uma ordem convencional, quer pela recusa das categorias de tempo e de espaço que a sustentam, quer pelo recurso ao grotesco ou pela exposição da infelicidade causada pelos casamentos heterossexuais, que atentam contra a natureza.

Ao rejeitar quaisquer limitações culturais, Winterson coloca-se ao lado daquelas que integram a terceira vaga de feministas: “the mixture of the two attitudes – insertion into history and the radical refusal of the subjective limitations imposed by this history’s time” (Kristeva 195). A autora anula distinções binárias rígidas, mas para alcançar este objectivo tem de recorrer a um outro tempo, a um outro espaço. Ao objectivo de escapar a coordenadas ditadas pela tradição subjaz o desejo de dar voz a movimentos muitas vezes ignorados e por isso marginais.

CONCLUSÃO

Numa perspectiva de negação, mas também de continuidade ou de revitalização, subsiste a dúvida quanto ao sistema de regras de significação que interfere na realidade. O modo como códigos linguísticos e culturais são usados para persuadir o leitor, para transformar ou desconstruir as bases sobre as quais assentam as suas convicções é algo que Winterson expõe ao longo da obra. As palavras adquirem um poder e exactidão capazes de levar o leitor ao espaço e ao tempo onde esteve o artista, ou seja, o escritor. Parece ter sido evidenciado que, para tal, a autora recorre a diferentes tipos de narrativas, ou a diegeses fragmentadas que incluem desde o texto bíblico aos contos de fadas, ao texto-documentário, ao texto fantástico ou ao grotesco, tal como foi referido nos anteriores capítulos. Esta pluralidade de géneros narrativos cumpre uma função primordial na construção de uma identidade multifacetada.

Mas será que isto significa a existência de uma única interpretação possível? Pelo contrário, nenhuma interpretação é completa ou definitiva; cada uma delas ilumina um aspecto do texto, contribuindo para um aprofundar da compreensão desse texto: “...interpreters notice and emphasize different aspects of meaning” (Hirsch 50). O facto de serem diferentes não significa necessariamente que tais interpretações sejam divergentes. Utilizando a imagem de Hirsch, é como se dois indivíduos observassem um edifício, a partir de diferentes pontos de vista: cada um deles veria uma parte diferente; no entanto, ambos estariam a ver o edifício no seu todo. Ainda que não estivessem a olhar para o mesmo lado, imaginariam as partes que a vista não alcançasse – só assim conceberiam o objecto como um edifício – “Thus, while the explicit components of vision are in each case different, what those components refer to may be absolutely identical” (51).

Contudo, ainda que diferentes interpretações, ou leituras, possam ser corroboradas pelo texto, não implica que sejam compatíveis: “...not all plausible

interpretations are compatible” (Hirsch 48). Há, por vezes, perspectivas que se opõem. Relembro a leitura que Lainsbury faz de *Oranges*, destacando-se, pela oposição, da restante crítica literária relativamente a esta obra de Winterson.⁵⁶

É precisamente a validade de múltiplos pontos de vista que confere consistência à desconstrução da verdade única. Winterson usa a seu favor a percepção de que o leitor é receptivo a múltiplas versões de um só facto. Virginia Woolf já tinha, aliás, chamado a atenção para esta perspectiva: “...since we live in an age when a thousand cameras are pointed, by newspapers, letters, and diaries, at every character from every angle, he [the biographer] must be prepared to admit contradictory versions of the same face” (Woolf, “Art of Biography” 509)

Entendendo a interpretação (leitura, ou releitura) como uma forma de explicar o sentido do texto, então o modelo anti-linear é aquele que melhor servirá este propósito. O recurso a analogias, a imagens, ou a relações intertextuais contribui para uma compreensão mais abrangente da narrativa, sublinhando pontos considerados relevantes. O objectivo de explicar o/s sentido/s do texto passa ainda pela paráfrase, pela tradução, pela explicação, ou pelo comentário. As interpretações multiplicam-se, não havendo obrigatoriedade de um consenso quanto ao verdadeiro sentido, ou significado do texto, nem de trazer luz sobre todas as partes da história. Para Virginia Woolf, a ideia central parece ser a de uma unidade plural, multivocal, cujos sentidos e significados serão activados dialogicamente pela interacção com o leitor: “...from all this diversity it will bring out, not a riot of confusion, but a richer unity” (“Art of Biography” 509). Embora a questão tratada pela autora seja o conceito de biografia, a perspectiva apresentada parece aplicar-se à concepção de narrativa.

O texto não tem de ser necessariamente linear ou sequencial para produzir sentidos, nem tem de obedecer a um único género narrativo. Na produção intervêm vários textos que fazem parte do universo consciente e subconsciente do autor, tal como participam diferentes discursos ou narrativas na relação intrínseca

⁵⁶ Veja-se a nota 5 da Introdução.

entre o texto e o leitor. A intertextualidade torna o texto plural e objecto de contínua reescrita. A interpretação é condicionada por ecos que emergem da reescrita de outros textos ao longo da narração – “Since all the books can now be thought of as one large book, new echoes and repetitions are discovered in remote parts of the whole” (Kermode 19). Esta afirmação, feita a propósito do perfil das obras que incluem o cânone, ilustra que um texto literário está sujeito a um tipo de abordagem, de interpretação, de leitura, ou de reescrita intertextual, gerador de sentidos ou significados múltiplos.

A rejeição de um modelo linear, estático e unificado cede lugar à noção de vários egos que se alternam e se revelam nas diferentes histórias a que uma personagem se liga. A coexistência de diferentes modos narrativos que tradicionalmente ocupam universos distintos contribui para contestar expectativas e desconstruir formas, ao mesmo tempo que apresenta um outro formato de coerência. Os significados, ou sentidos produzidos, parecem, então, resultar de um encontro dialógico entre o leitor e o texto. A interpretação processa-se numa relação interactiva estreita entre o contexto em que a narrativa foi produzida e aquele em que é recebida pelo leitor.

Uma das estratégias de Winterson é o facto de, tal como em todos os seus romances, a autora utilizar um narrador de primeira pessoa, implicando uma relação mais próxima entre os protagonistas e o leitor, o qual é levado a identificar-se com eles. Ainda que a ideologia do receptor seja determinante na abordagem que faz à obra, nomeadamente na construção de sentidos, este é muitas vezes traído por artificios habilmente utilizados na produção textual. Do mesmo modo que um texto pode resultar de várias narrativas – dando conta de diferentes egos – e produzir vários sentidos, pode também comunicar com as diferentes *personae* do leitor. O texto constrói-se a partir de uma teia de relações que continua a ser tecida depois de se encontrar com o sujeito que o lê.

As alternâncias de narrativa, ao introduzirem temas numa ordem não-linear, desfazem o conceito de uma verdade singular; a exibição de vários quadros que não se anulam, mas que coexistem, cria uma aura de pluralidade e de

ambiguidade. Se por vezes a mudança de narrativa é denunciada, há outras em que é praticamente imperceptível. Em *The Passion*, a entrada de Villanelle na narrativa é declarada, apagando a presença de Henri assim que assume o papel de narradora, tornando-se inclusive o centro de interesses, ao contrário do que acontece em *Sexing the Cherry*, onde a mudança de narrador é tão subtil que, talvez por isso, a autora tivesse sentido necessidade de incluir uma imagem pictórica que indica a mudança de narrador. A ilustração funciona como uma âncora para o leitor, o qual vê desestabilizadas as noções de tempo e espaço numa narrativa fragmentada.

A reescrita, na obra de Winterson, passa pela desconstrução de estereótipos, de regras ou de códigos comportamentais e pela criação de narrativas alternativas. Com este propósito, a autora apropria-se de textos, ou fragmentos de texto, trabalhando-os, reescrevendo-os, de modo a dar voz aos que nesses universos eram marginais: “Winterson is freeing herself from a narrow, literalist fundamentalism, for which she substitutes relativism and uncertainty” (Cosslett 23). Neste sentido, o recurso à fantasia para suscitar dúvidas quanto à estabilidade da linguagem é recorrente. A junção de diferentes géneros narrativos contribui para desacreditar discursos mais ortodoxos, nomeadamente quando a autora reescreve figuras femininas, conferindo-lhes traços que subvertem e abalam as estruturas patriarcais. Em *The Passion*, a metáfora dos “webbed feet” de Villanelle, que se torna literal e permite atravessar a fronteira do género, ou seja, do modelo convencional de mulher, é apenas uma das formas de lançar a discussão em torno de construções sociais, como é o caso das diferenças sexuais.

O realismo e a fantasia misturam-se, desconsiderando a tradicional oposição entre géneros narrativos e permitindo acomodar outras histórias que não cabem em modelos assentes em estruturas patriarcais rígidas. Em *Oranges*, a ênfase recai sobre a alusão a textos canónicos – ou na sua apropriação – para desconstruir a autoridade e perspectivas dogmáticas de entidades que têm sido tradicionalmente determinantes na construção de uma identidade singular. Winterson parece reclamar para a sua obra o mesmo poder da linguagem dos

textos que reescreve. Ao desmontar paradigmas heterossexuais, nos quais Jeanette se via excluída, a autora oferece uma perspectiva mais eclética quanto a relações entre duas pessoas que se amam, ao mesmo tempo que expõe as limitações de modelos anteriores; faz, por outro lado, uso da paródia para sublinhar uma postura ideológica, política. A história de um povo, no Antigo Testamento, cede lugar à narrativa ficcional de uma jovem adolescente, em *Oranges*. Com o mesmo propósito de desarmar posições culturais rígidas da sociedade actual, a autora elege o lesbianismo como tema central na reescrita subversiva de um arquétipo cultural judaico-cristão, como é o caso da *Bíblia*.

Se a paródia permite transferir a autoridade dos textos sob revisão para uma nova perspectiva em construção, a alusão a uma série de referentes possibilita defender uma identidade que se afirma contra quaisquer imposições. Os temas convocados constituem, deste modo, um ponto de partida para uma nova óptica, demonstrando, ao mesmo tempo, a importância da fantasia e da ficção no desafio de normas sociais ou literárias. O leitor reconhece outros textos, é confrontado com múltiplas leituras e, embora ciente de estar perante ficção, ele participa na reescrita de textos canónicos, multiplicando versões e despojando a narrativa original do conceito de autoridade máxima.

O discurso metaficcional é algo que percorre os romances de Winterson e interrompe as várias narrativas, chamando a atenção para o próprio processo narrativo, ao mesmo tempo que questiona a relação entre realidade e ficção. A mistura de uma linguagem religiosa com o fantástico, para além de uma forma de reescrita, significa a recusa em restringir a verdade a um conceito singular. Neste sentido, a desconstrução de estereótipos passa pela apropriação de textos e conceitos reconhecidos que são desmontados.

As diferentes histórias que se interligam tornam-se um modo mais verdadeiro de aceder à identidade de cada personagem. Esta estratégia é explorada na ficção de Winterson, a qual recusa reconhecer a verdade como algo completo e inatacável – “identity is restricted by conventional forms of representation that exclude important aspects of individual experiences” (Gade 27). A inocência

desta exclusão é, portanto, questionável. O recurso indistinto a referências à realidade e ao fantástico parece ser uma das formas encontradas para desafiar a distinção entre facto e ficção.

A manipulação da realidade, dos factos que podem ser autenticados, verificados e registados, constitui a fórmula utilizada pela autora para representar a identidade. A forma como a realidade é trabalhada não significa, porém, a sua corruptibilidade: "...in order that the light of personality may shine through, facts must be manipulated; some must be brightened; others shaded; yet, in the process, they must never lose their integrity" (Woolf, "New Biography" 229). Neste sentido, numa alusão a uma personalidade histórica como Napoleão, a qual prevê um discurso objectivo e sustentado por documentos, Winterson mistura o real e a imaginação, por vezes com efeitos cómicos, mas sem que tal coloque em causa a integridade da personagem em foco. Assim, a autora explora o pressuposto de uma realidade objectiva, demonstrando que a História é afinal um discurso assente numa perspectiva ideológica:

It was Napoleon who had such a passion for chicken that he kept his chefs working around the clock ... The horse he loved ... had a tail that could wrap round a man three times and still make a wig for his mistress. (*Passion* 3)

Ao reescrever a história de Napoleão, Winterson utiliza um narrador – Henri – que sustenta a sua história com apontamentos registados num diário, o qual, sendo um género narrativo que confere maior credibilidade às histórias relatadas, leva o leitor a questionar-se quanto ao que é ou não verdadeiro. Com efeito, Winterson parece querer evidenciar que não importa se determinado acontecimento é ou não verdadeiro, mas sim se poderia ter sido.

Esta ideia de uma história paralela que apresenta perspectivas alternativas à oficial é recorrente na ficção da autora. Em *Sexing the Cherry*, as viagens de Jordan referem locais localizáveis no mapa, num tempo assinalável pelo

calendário. No entanto, misturam-se com percursos – como a viagem à “weightless city” – que negam a noção de espaço e a percepção de tempo.

As convenções de tempo e espaço são, pois, alvo de uma ironia que expõe as limitações de uma perspectiva a que Winterson chama “THE FLAT EARTH THEORY” (*Cherry* 81), demonstrando que os conceitos tradicionais de tempo e de espaço não passam de “HALLUCINATIONS AND DISEASES OF THE MIND” (81). A tentativa de minar conceitos é, todavia, recorrente nas três obras analisadas. Em *Oranges* é perceptível o desejo de explorar a noção de simultaneidade, destacando-se a multiplicidade de egos que percorrem diferentes espaços e tempos: “...every time you make an important choice, the part left behind continues the life you could have had” (*Oranges* 164).

O ‘eu’ uno e com pleno conhecimento de si próprio cede lugar a uma identidade fragmentada e nunca acabada. Esta perspectiva coloca Winterson ao lado daqueles que consideram a identidade como algo instável e muitas vezes contraditório. A inquestionável ordem que regula a conduta humana é desafiada por elementos perturbadores introduzidos na narrativa, sejam eles personagens históricas que interagem com ficcionais, ou personagens que se movimentam simultaneamente em espaços distintos, ou em tempos históricos separados.

Nas três obras analisadas, Winterson joga com expectativas e com um sistema de relações determinados pela tradição para, a partir, daí desconstruir a estrutura social que condiciona a identidade individual e global dos seres humanos. Havia então que definir um sistema que desestabilizasse a ordem tradicional e, ao mesmo tempo, conferisse credibilidade a uma nova disposição de factores. As quebras constantes da sequência diegética, por histórias fantásticas, por narrativas alegóricas ou bíblicas, pela existência de vários narradores contribuem para instaurar a multivocalidade, permitindo à autora dar representatividade a vários pontos de vista específicos, sejam o social, o político, o religioso ou o profissional. Neste sentido, Winterson faz, recorrentemente, uso da teoria do carnavalesco, dando voz a categorias – identidades – excluídas do discurso monológico. É o caso do travestismo de Villanelle em *The Passion*, ou

de Jordan em *Sexing the Cherry*. Com o mesmo objectivo, Winterson utiliza a paródia, e exemplo disso é a apropriação do texto bíblico em *Oranges Are Not the Only Fruit*. Recorre também à caricatura, proporcionada pela junção de opostos, no sentido de veicular uma crítica ao sistema de valores vigente, o qual é objecto de desconstrução ao longo dos três romances. O grotesco em figuras como Dog-Woman e Villanelle, com fins cómicos ou satíricos, permite desestabilizar conceitos tradicionalmente definidos e construir novas, ou múltiplas, identidades. No primeiro romance de Winterson, nomeadamente nas narrativas de Sir Perceval e de Winnet, em que são explorados os nunca declarados sentimentos de Jeanette pela mãe (por exemplo, a mágoa e a sensação de perda que experimenta aquando da traição da mãe), a alegoria é uma técnica que serve o propósito de dar voz a discursos culturalmente proibidos ou votados à margem. Este recurso estilístico é, como evidenciei nos anteriores capítulos, igualmente explorado nos outros romances, tendo subjacente o mesmo objectivo.

Como teorizou Bakhtin em *The Dialogic Imagination* (260-261), relativamente às características do romance, uma narrativa que alterna vozes e discursos e apresenta um estilo que inclui vários formatos permite desenhar novos percursos, ou encetar diálogos não previstos. Para tal, Winterson explora a relação espaço-tempo possibilitando a polifonia que expõe a pluralidade do 'eu'.

O sujeito multifacetado surge pela subversão da imagem convencional de género (*gender*), possibilitando a heteroglossia e a polifonia que sustentam a multiplicidade significativa. A interactividade entre os diferentes textos contidos na narrativa exige uma leitura igualmente dialógica. Winterson faz apelo a textos conhecidos – no seu sentido mais lato, ou seja, de diferentes géneros literários, da tradição oral e escrita – que pertencem ao universo cultural do leitor, activando, deste modo, múltiplas linguagens, por entre as quais se afirmam as tradicionalmente silenciadas em prejuízo da até então dominante. A história de Rute, em *Oranges*, a cidade de Veneza, em *Passion*, ou o conto das doze princesas dançarinas, em *Cherry*, constituem apenas exemplos de como a intertextualidade serve o intuito de convocar sentidos anteriores e, de alguma

forma, os subverter. No caso da cidade de Veneza, ao invés de servir o intuito de dismantelar plataformas que sustentam o discurso patriarcal, responsável por estereótipos e convenções sociais ou morais, ela apresenta-se como um intertexto que acentua, *de per se*, o carácter plural da identidade. Como mencionado anteriormente (Capítulo III), Veneza tem sido utilizada como um lugar que explora as questões do género, pelo que Winterson recorre a esta cidade para, metaforicamente, explorar fantasias e transgressões de ordem sexual.

É da tensão suscitada pela articulação de diversas linguagens que se justapõem ou se opõem que emergem sentidos específicos. Se, por um lado, o carácter dialógico da linguagem contribui para condicionar a percepção e compreensão da realidade (tendo em conta os sentidos que o mesmo intima para uma leitura criativa), por outro reafirma a inexistência de uma única verdade. A tónica recai na natureza relativa da experiência, ou da realidade. A pluralidade de vozes, como tentei demonstrar, coloca em causa as certezas inabaláveis assentes num sistema rígido de oposições binárias.

A reescrita é, pois, uma técnica de construção textual explorada por Winterson, que almeja desconstruir o conceito de mulher como sendo o outro elemento de uma hierarquia de oposições binárias, abrindo espaço para criar novas formas de representação da identidade feminina. O alcance desta pretensão parece estender-se ao papel da mulher no campo artístico. As afinidades e as relações intertextuais que a autora estabelece com a obra de Virginia Woolf não excluem a intenção subjacente: “Woolf envisioned an experimental text capable both of deconstructing existing patriarchal structures from within, and helping to establish women as serious artists” (Bom 68-69). Não apenas os ecos que soam nos romances, mas também a obra ensaística de Winterson, à qual já foi feita referência, *Art Objects*, permitem dirigir um ataque a formas narrativas tradicionalmente prescritivas e autoritárias.

O facto de Winterson se associar, ou se vincular, a uma tradição literária reconhecida pelo cânone constitui uma forma de se distanciar de rótulos que colocariam em causa o seu valor artístico. A autora insiste por isso nas referências

ou alusões a textos ou a autores – ao longo das narrativas, nas Introduções aos romances, em ensaios sobre os mesmos – junto dos quais inscreve o seu nome.

Esta é aparentemente a preocupação primordial nas obras analisadas: minar formas dominantes através da subversão de estruturas ou modelos literários tradicionais, construindo, deste modo, uma identidade feminina que acaba por surgir naturalmente, já sem oposição. Como tentei evidenciar, várias técnicas concorrem para que Winterson alcance os objectivos que subjazem a cada uma das obras. A tradicional distinção entre facto e ficção é desafiada pela coexistência de múltiplos discursos narrativos. A certeza quanto ao que é verdade e ao que é imaginação deixa de existir, e a oposição entre História e Literatura perde validade. A desconstrução explora também a simultaneidade espaço-temporal, sublinhando a relatividade no âmago de dicotomias convencionais, permitindo criar espaços e tempos alternativos em que caibam discursos habitualmente marginalizados.

Os narradores de primeira pessoa, envolvendo emocionalmente o leitor, constituem um factor de instabilidade quanto ao rigor e imparcialidade dos relatos. O discurso autobiográfico vê então questionada a sua autoridade, dado o carácter subjectivo que comporta, não podendo por isso continuar a merecer o poder dogmático que a tradição lhe confere. Ao demonstrar que a perspectiva de um sujeito interveniente na narrativa é menos objectiva e neutra do que a de um observador alheio ao enredo, Winterson desacredita modelos narrativos considerados pelo cânone, o *Bildungsroman* ou o diário, tentando defender a possibilidade de representar um sujeito plural – algo negado pelo modelo em causa. Uma identidade que atravessasse as fronteiras de construções culturais e literárias reinantes não era, por norma, considerada pelo sistema masculino de representação.

A autora sublinha o dialogismo, de modo a suscitar a dúvida quanto à singularidade significativa. A intertextualidade – recorrente nos romances em estudo – serve este propósito, permitindo a interacção de registos, ou seja, a heteroglossia. Assim, é criado um equilíbrio que permite a afirmação de discursos

marginais. O intertexto, por constituir um fragmento que, por sua vez, fracciona a narrativa central (ou as narrativas centrais), instaura a simultaneidade espaço-temporal e reitera a pluralidade do sujeito. Neste caso, o universo cultural do leitor torna-se determinante no processo de reescrita – o que corrobora a referida teoria de Riffaterre de que um texto é construído pela interacção de vários outros (56).

A anti-linearidade narrativa possibilita a inclusão de múltiplos modos narrativos, sendo a fantasia, o grotesco, a paródia, o comentário e o ensaio os eleitos por Winterson para desmontar representações habituais da identidade feminina, ou da masculina. A interacção existente entre a anti-linearidade e a intertextualidade faz cair por terra as “grandes verdades”, desvalorizando a autoridade de um discurso de índole patriarcal. Winterson insere-se então numa tradição de reescrita, não necessariamente feminista; daí a insistência em se vincular a uma tradição literária normalmente liberta de denominações depreciativas, dando som a universos multivocais.

Parece, neste momento, ganhar alguma pertinência a resposta à pergunta inicial da dissertação: “Desafio, ou Afirmção de Convenções Literárias?” Julgo ter, ao longo dos vários capítulos, sublinhado os vários desafios de Jeanette Winterson à tradicional autoridade literária, no sentido de abrir brechas para fazer ouvir outras vozes e afirmar a existência de um sujeito multifacetado. Procurei também evidenciar que apenas pela afirmação de convenções é possível conferir centralidade a discursos excluídos. O mesmo será dizer que a negação de uma tradição literária não explicaria a tentativa de desconstrução das suas convenções, por parte da autora, com o objectivo de fazer parte do cânone.

O que Winterson tenta demonstrar ao longo dos romances analisados é que as convenções estruturadas sobre um sistema binário de valores – bom/mau; heterossexual/homossexual, História/Literatura; facto/ficção – não passam de construções e, como tal, passíveis de contínua reformulação. Os exemplos são múltiplos em qualquer dos romances aqui estudados. Em *Oranges Are Not the Only Fruit* a ênfase recai na desconstrução de preconceitos que determinam a

definição de uma identidade. A esfera de valores sobre a qual está erigida a sociedade torna-se o alvo primordial de Winterson que, através da protagonista e narradora, Jeanette, faz ouvir a voz autoral. Os vários exemplos que se sucederam ao longo da análise da obra procuram dar conta de tal circunstância e, no mesmo sentido, parece estar a crítica literária:

Jeanette plays with the church's notions of what is natural and unnatural, but rather than privileging lesbianism (good and natural) over heterosexuality (evil and unnatural), she reveals such notions to be constructs – relative rather than absolute – which opens up the possibility of a complete re-thinking of things” (Humphries 9).

A desorganização causada às formas convencionais de representação contribui para questionar o conceito de identidade. A existência de vários narradores, em desafio declarado aos conceitos de tempo, de espaço e de matéria, como tentei demonstrar na abordagem ao romance *Sexing the Cherry*, permite a Winterson fragilizar a concepção de um sujeito uno, cujo ser é determinado por um percurso linear, sequencial. Mais uma vez, Winterson desafia a validade da História pela demonstração de que há uma identidade para além daquela que pode ser comprovada pelos factos, sublinhando simultaneamente a importância da Literatura para iluminar aspectos do ‘eu’ até então na penumbra.

Como podemos comprovar pelas palavras de Jordan, é desta forma que o sujeito multifacetado ganha espaço: “I discovered that my own life was written invisibly, was squashed between the facts, was flying without me like the Twelve Dancing Princesses” (10). A descoberta de aspectos da sua identidade impulsionam a busca que enceta no sentido de alargar o conhecimento de si próprio. A viagem que decide fazer não pode, todavia, ser seguida em nenhum mapa, nem agendada em qualquer calendário. Trata-se de uma viagem interior que estabelece a validade de um tempo e de um espaço alternativo, fazendo cair por terra a centralidade conferida ao conceito de matéria. Não há, portanto, uma

negação de convenções, mas há outras formas de representação que se juntam para desenhar uma identidade plural.

A fragmentação que a autora impõe à narrativa permite-lhe explorar outros modos de compreender e interpretar o sujeito: “...the text challenges the traditional realistic representation of diaries and maps and emphasises the power of the imagination in the individual grasp of reality” (Gade 35). A desestabilização dos vectores espaço-temporais e do conceito de matéria – nomeadamente pela dimensão extraordinária da personagem central e do seu alter-ego, Dog-Woman – modificam necessariamente a ideia de identidade e de realidade segundo pressupostos tradicionais. A proliferação de histórias fantásticas ilustra o modo como a materialidade se torna secundária quando o objectivo é representar um ‘eu’ não circunscrito à realidade convencional. Ao explorar diversas formas narrativas, Winterson evidencia diferentes percepções da identidade. Os limites adstritos à noção de género são atravessados; à semelhança do que aconteceu com outros conceitos pré-estabelecidos, o género, como exemplifiquei no capítulo anterior, perde a estabilidade de uma característica que representa o sujeito:

... the characters unproblematically cross conventional gender boundaries and these crossings appear unremarkable. Sex does not limit the textual performance of gender. Instead both sex and gender are denaturalised ... neither sex nor gender is a stable characteristic of identity. (Gade 36)

Dog-Woman, que ultrapassa qualquer ideia de feminilidade, dada a monstrosidade do seu corpo, e Jordan, que ambiciona ser herói e por isso aspira às características de Tradescant, surgindo em episódios de travestismo, são personagens criadas para exceder normas e escapar ao peso da tradição.

Se em *Oranges Are Not the Only Fruit* Winterson sublinha os constrangimentos e a dificuldade do sujeito, concretamente em adoptar comportamentos apropriados, ou em harmonia com o género biológico, em *The*

Passion a autora evidencia a fragmentação do sujeito, subvertendo as regras que ditam as fronteiras da identidade sexual, demonstrando que elas não são fixas:

If we dare trust the transformative power of art, we may read Winterson's texts as explorations of identity that empower our multiple selves to become grafted agents. (Gade 39)

Winterson recorre então à manipulação da leitura, através de intertextos dentro ou fora do texto. A pluralidade de leituras e interpretações suscitadas pelos romances reforça a ideia inicial de uma identidade fragmentada e demonstra a importância da interação entre o autor, o texto (e os intertextos) e o leitor no processo criativo de reescrita.

A transitoriedade da verdade parece ter ficado comprovada com a revogação de paradigmas do passado e com a construção de novos modelos literários. A multiplicidade, o relativismo, a ambiguidade e a efemeridade sustentados pelos inúmeros intertextos que participam na construção de uma narrativa destronam a verdade absoluta, a sequencialidade e a linearidade. Todavia, a busca de um sentido para o texto subsiste. O universo de valores relacionais, repleto de referentes, sobrepõe-se a uma perspectiva logocêntrica, mas não o elimina. É a partir dela, concretamente dos 'grandes textos narrativos' que a sustentam, que os novos arquétipos culturais se edificam. Os referentes pretéritos são determinantes para a construção do 'eu' presente.

Perante este quadro, parece pertinente a afirmação de que não haverá aqui lugar para uma conclusão no sentido restrito da palavra. No processo criativo de reescrita – de interpretação textual – haverá antes lugar a novos caminhos prontos a serem percorridos, numa tentativa de constante redefinição da identidade.

BIBLIOGRAFIA

PRIMÁRIA

A.

Winterson, Jeanette. *Oranges Are Not the Only Fruit*. 1985. London: Vintage, 1990.

---. *The Passion*. 1987. London: Vintage, 1996.

---. *Sexing the Cherry*. 1989. London: Vintage, 1990.

B.

Aristóteles. *Poética*. 2ª ed. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: I.N.C.M., 1990.

Bacon, “The Advancement of Learning.” *The Works of Francis Bacon*. Ed. James Spedding, et al. Vol. IV, London: Longman. 1860. 336-371.

The Bible. King James Authorized Version. Oxford: Oxford UP, 1989.

Bíblia Sagrada. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 1986.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. 1874. Harmondsworth: Penguin, 2003.

Eliot, T.S. *Four Quartets*. 1944. London: Faber, 1972.

---. "The Waste Land." *The Waste Land and other poems*. 1940. London: Faber, 1985.

Grimm, Wilhelm and Jacob Grimm. "The Shoes That Were Danced to Pieces." *The Brothers Grimm: The Complete Fairy Tales*. Hertfordshire: Wordsworth, 1997.

Marvell, Andrew. "The Mower, Against Gardens." *Norton Anthology of English Literature*. Vol. 1. New York: Norton, 1986. 1390-91.

Pio XII. "Divino Afflante Spiritu." 1943. *Biblia Sagrada*. Charlotte, NC: C. D. Stampley Enterprises, 1976. iii-xv.

Platão. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Sidney, Philip. "My True-Love Hath My Heart." *Bartlett's Poems for Occasions*. New York: Little, Brown and Co., 2004. 146.

Woolf, Virginia. *Orlando. A Biography*. 1929. Hertfordshire: Wordsworth, 2003.

---. *The Waves*. 1931. Hertfordshire: Wordsworth, 2000.

SECUNDÁRIA

Anievas Gamallo, Isabel C. "Subversive Storytelling: The Constructing of Lesbian Girlhood through Fantasy and Fairy Tale in Jeanette Winterson's *Oranges Are Not the Only Fruit*." *The Girl: Construction of the Girl in Contemporary Fiction by Women*. Ed. Ruth O. Saxton. New York: St. Martin's, 1998. 119-134.

Asencio-Arostegui, Maria del Mar. "Written Narration Versus Oral Story-telling in Jeanette Winterson's *The Passion*." *Actas do XVIII Congreso De AEDEAN*. Universidad de Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, 1994. 459-464.

Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P., 2004. 259-422.

---. *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. Mcgee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P., 2004.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. David Lodge. London: Longman, 1988. 167-172.

---. *Crítica e Verdade*. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1987.

Belsey, Catherine. "Postmodern Love: Questioning the Metaphysics of Desire." *New Literary History* 25 (1994): 683-705.

- Bengston, Helene. "The Vast, Unmappable Cities of the Interior: Place and Passion in *The Passion*." *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*. Ed. Helene Bengston, et al. Odense, Den.: Scholars's P, 1999. 17-26.
- Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. London: Routledge, 1994.
- Blake, N. F. *The Textual Tradition of Canterbury Tales*. London: Edward Arnold, 1985.
- Bloom, Harold, et al. *Deconstruction and Criticism*. 1979. London: Continuum, 2004.
- Bollinger, Laurel. "Models for Female Loyalty: The Biblical Ruth in Jeanette Winterson's *Oranges Are not the Only Fruit*." *Tulsa Studies in Women's Literature* 13 (1994): 363-380.
- Bom, Mette. "Jeanette Winterson's Experimental Modes of Narration." *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*. Ed. Helene Bengston, et al. Odense, Den.: Scholars's P, 1999. 67-79.
- Børch, Marianne. "Love's Ontology and the Problem of Cliché." *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*. Ed. Helene Bengston, et al. Odense, Den.: Scholars's P, 1999. 41-54.
- Burns, Christy L. "Powerful Differences: Critique and *Eros* in Jeanette Winterson and Virginia Woolf." *Modern Fiction Studies* 44-1 (1998): 364--392.
- . "Fantastic Language: Jeanette Winterson's Recovery of the Postmodern Word." *Contemporary Literature* 37 (1996): 278-306.

Cooper, Helen. *The Structure of Canterbury Tales*. Athens, GA: U of Georgia P, 1984.

Cosslett, Tess. "Intertextuality in *Oranges Are Not the Only Fruit*." *I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Ed. Helena Grice and Tim Woods. Amsterdam: Rodopi, 1998. 15-28.

Culler, Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge Kegan Paul, 1983.

Derrida, Jacques, and Derek Attridge, eds. *Acts of Literature*. London: Routledge, 1992.

Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Org. José Pedro Machado. 7ª ed. Vol. IV. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

Duncker, Patricia. "Jeanette Winterson and the Lesbian Body." *I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Ed. Helena Grice and Tim Woods. Amsterdam: Rodopi, 1998. 15-28.

Feinstein, Sandy. "Hypertextuality and Chaucer, or Re-Ordering the *Canterbury Tales* and Other Reader Prerogatives." *The Emerging Cyberculture: Literacy, Paradigm, and Paradox*. Ed. Stephanie B. Gibson, and Ollie O. Oviedo. Cresskill: Hampton P, 2000. 45-60.

Gade, Bente. "Multiple Selves and Grafted Agents: A Postmodernist Reading of *Sexing the Cherry*." *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*. Ed. Helene Bengston, *et al.* Odense, Den.: Scholars's P, 1999. 27-39.

- Genette, Gérard. "Order in Narrative." *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents*. Ed. Dennis Walder. Oxford: Oxford UP, 1990. 142-151.
- . *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude. Nebraska: U of Nebraska P, 1997.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. "Women Poets." *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents*. Ed. Dennis Walder. Oxford: Oxford UP, 1990. 27-33.
- Grice, Helena, and Tim Woods. "Reading Jeanette Winterson Writing." *I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Ed. Helena Grice and Tim Woods. Amsterdam: Rodopi, 1998. 15-28.
- Hallam, Julia, and Margaret Marshment. "Framing Experience: Case Studies in the Reception of *Oranges Are Not the Only Fruit*." *Screen* 36 (1995): 1-15.
- Hinds, H. "*Oranges Are Not the Only Fruit*: Reaching Audiences Other Lesbian Texts Cannot Reach." *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*. Ed. Tamsin Wilton. London: Routledge, 1995. 52-69.
- Hirsch, E. D., Jr., "The Babel of Interpretations." *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents*. Ed. Dennis Walder. Oxford: Oxford UP, 1990. 48-55.
- Humphries, Louise Horskjær. "Listening for the Author's Voice: 'Un-Sexing' the Wintersonian Oeuvre." *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*. Ed. Helene Bengtson, *et al.* Odense, Den.: Scholars's P, 1999. 3--16.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

---. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.

James, Henry. "The Art of The Novel." *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction*. Ed Leon Edel. New York: Vintage, 1956.

Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1992.

Lewis, C. S. *The Four Loves*. New York: Harvest Books, 1971.

Kaplan, Cora. "Language and Gender." *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents*. Ed. Dennis Walder. Oxford: Oxford UP, 1990. 310-316.

Kermode, Frank. "Canon and Period." *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents*. Ed. Dennis Walder. Oxford: Oxford UP, 1990. 17-20.

Kristeva, Julia. "Word, Dialogue and Novel." 1966. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986. 35-61.

Lainsbury, G. P. "Hubris and the Young Author: The Problem of the Introduction to *Oranges are Not the Only Fruit*." *Notes on Contemporary Literature* 22 (1992): 2-3.

Langland, Elizabeth. "Sexing the Text: Narrative Drag as Feminist Poetics and Politics in Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry*." *Narrative* 5-1 (1997): 99-107.

Lerner, Laurence. "History and Fiction." *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents*. Ed. Dennis Walder. Oxford: Oxford UP, 1990. 334-341.

Lodge, David. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1990.

---. *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. London: Routledge, 2002.

---. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold, 1979.

Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. 1979. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester UP, 2004.

Marshment, M., and Julia Hallam. "From string of knots to orange box: lesbianism on prime time." *The Good, The Bad and The Gorgeous: popular culture's romance with lesbianism*. Ed. Diane Hamer, and Belinda Budge. London: Pandora, 1994. 142-165.

Mohin, Lilian, ed. *One Foot on the Mountain: An Anthology of British Feminist Poetry, 1969-1979*. London: Onlywomen P, 1979.

Moi, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia UP, 1986.

Onega, Susana. *Jeanette Winterson*. Manchester: Manchester UP, 2006.

- . "The Passion: Jeanette Winterson's Uncanny Mirror of Ink." *Journal of English and American Studies* 14 (1993): 113-130.
- Otero, Beatriz Aguado. "The Grotesque Female Body in Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry*." *Act 11 – Identidade com / sem limites* (2006): 265-272.
- Owen, Jr., Charles A. "The Design of *Canterbury Tales*," *A Companion to Chaucer Studies*, ed. Beryl Rowland. Toronto: Oxford UP, 1968.
- The Oxford Dictionary of the Christian Church*. Ed. F. L. Cross, and E. A. Livingstone. 3rd ed. New York: Oxford UP, 1997.
- Palmer, Paulina. "The Passion: Storytelling, Fantasy, Desire." *I'm Telling You Stories: Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Ed. Helena Grice and Tim Woods. Amsterdam: Rodopi, 1998. 103-116.
- Pfister, Manfred. "The Passion from Winterson to Coryate." *Venetian Views, Venetian Blinds: English Fantasies of Venice*. Ed. Manfred Pfister and Barbara Schaff. Amsterdam: Rodopi. 1999. 15-28.
- Pykett, Lyn. "A New Way With Words?: Jeanette Winterson's Post Modernism." *I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Ed. Helena Grice and Tim Woods. Amsterdam: Rodopi, 1998. 53-60.
- Pressler, Christopher. *So Far So Linear: Responses to the Work of Jeanette Winterson*. London: Paupers' P, 2000.
- Rayner, Francesca Clare. "Dialoguing with Demons: '(Un)Natural Passions' in Jeanette Winterson's *Oranges Are Not the Only Fruit*." *Violência e Possessão*:

- Estudos Ingleses Contemporâneos*. Ed. David Callahan e Maria Aline Seabra Ferreira. Aveiro: U de Aveiro, 1998. 87-95.
- Riffaterre, Michael. "Compulsory reader response: the intertextual drive." *Intertextuality: theories and practices*. Ed. Michael Worton and Judith Still. Manchester: Manchester UP, 1990. 56-78.
- Seaboyer, J. "Second Death in Venice: Romanticism and the Compulsion to repeat in Jeanette Winterson's *The Passion*." *Contemporary Literature* 38 (1997): 483-509.
- Slatin, John. "Reading Hypertext: Order and Coherence in a new Medium." *Hypermedia and Literary Studies*. Ed. Paul Delany and George P. Landow. Massachusetts: MIT P, 1994. 153-169.
- Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester UP, 1997.
- Wilson, Scott. "Passion at the End of History." *I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Ed. Helena Grice and Tim Woods. Amsterdam: Rodopi, 1998. 61-74.
- Winterson, Jeanette. *Art Objects*. 1995. London: Vintage, 1996. 61-77.
- Woolf, Virginia. "The Art of Biography." *Atlantic Monthly* 163.4 (April 1939): 506-510.
- . "The New Biography." 1927. *Collected Essays*. Vol. IV. London: The Hogarth P, 1967. 229-235.

Worton, Michael and Judith Still, eds. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester UP, 1990.

WEBGRAFIA

Besselar, José Van Den. *António Vieira: O Homem, a Obra, as Ideias*. 1ª ed., Vol. 58. Biblioteca Breve. Lisboa: Divisão de Publicações I.C. L. P., 1981. <<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bvc/bibbreve/058/bb058.pdf>>.

“Clause 28,” *Information for Social Change N°12*, 2004. 12 May 2006. <<http://www.libr.org/ISC/articles/12-Ramsden.html>>

Crawford, Paulo. *O tempo de Einstein e o Princípio da Relatividade. Os Impérios do tempo*. 11 Maio 2005. 10 Jan. 2006. <<http://cosmo.fis.fc.ul.pt/~crawford/artigos/O%20tempo%20de%20Einstein.pdf>>.

Jeanette Winterson Author Page. Guardian Unlimited. 2003. 20 Dez. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/authors/author/0,5917,96589,00.html>>

Jeanette Winterson-Online Resources. Ed. Susanne Webel. 2000. 12 Dez. 2005 <<http://www.uni-koeln.de/phil-fak/englisch/kurse/wintersn.htm>>

The Jeanette Winterson Reader's Site Ed. Anna Troberg. 1998. 22 Dez. 2005 <<http://w1.181.telia.com/~u18114424/index.htm>>

Jeanette Winterson: The Official Site. 27 Dez. 2005 <<http://www.jeanettewinterson.com/>>

“Tradescant, John.” *Encyclopædia Britannica*. 2006. Encyclopædia Britannica Premium Service. 10 Sept. 2006 <<http://www.britannica.com/eb/article-9073142>>.