

✦ **Daughters of the House e a questão da identidade feminina**

Profa. Dra. Maria Conceição Monteiro

Profa. Titular de Literaturas de Língua Inglesa da UERJ
A trama

Daughters of the house (1992), de Michèle Roberts (1942), é um romance que se expande por cento e setenta e duas páginas divididas em cinquenta capítulos, os quais, por sua vez, possuem títulos próprios. A narrativa desenrola-se através de fragmentos de memória, tão rica em imagens e linguagem poética que pode situar-se nas fronteiras entre o conto, o romance e a poesia.

Na trama, vêem-se não somente a relação conflituosa entre mães e filhas, como também, principalmente, a presença das inseparáveis heroínas, Léonie e Thérèse, a ponto de os outros personagens, como os maridos, os padres, o bispo, as mães, não interferirem sobre a história de iniciação das protagonistas. Léonie e Thérèse reencontram-se já mulheres maduras, nos seus quarenta anos. Thérèse é uma freira que acabara de se ausentar temporariamente do convento, retornando à mansão da família de onde partira havia mais de vinte anos, e onde vive Léonie, com o marido Baptiste e as três filhas. A primeira parte do romance consiste na narração dos eventos ocorridos nos vinte e cinco anos que antecedem o encontro entre as duas mulheres. Em retrospectivas, elas recordam passagens de vários verões, que culminam no “verão excêntrico” (Roberts: 1994: 69), quando, aos treze anos, elas embarcaram nas suas respectivas viagens em direção à vida adulta. Até esse momento, Léonie vivia na Inglaterra com a mãe Madeleine, indo à França apenas nas férias de verão, que passava na mansão da família Martin, em Blémont-la-Fontaine, uma vila normanda. Na Inglaterra Léonie sentia-se deslocada: “[...] os ingleses, no subúrbio onde morava, desprezavam e odiavam todos os estrangeiros” (Roberts: 1994: 35).

O sentido de deslocamento para Léonie vem, mais tarde, refletir-se na sua própria noção de identidade. Sentia-se como se pertencesse somente pela metade, tendo crescido na Inglaterra com um pai-herói morto e uma mãe que procurava passar por inglesa. Às vezes, Léonie esquecia que falava francês; entretanto, “[...] quando deixaram a Inglaterra, deixaram também a língua inglesa para trás” (Roberts: 1994: 35).

Na França, a sua tia Antoinette e o marido Louis têm uma filha, Thérèse, da sua idade. Como a tia encontra-se à beira da morte, as primas são deixadas de lado, tendo como companhia a governanta Victorine. Dessa forma, sem os cuidados maternos ou paternos, as heroínas exploram a casa e buscam aventuras na floresta, onde têm visões espirituais.

Depois da morte de Antoinette, Thérèse recebe as cartas que a mãe escrevera a sua tia, a Madre Dosithée, que também acabara de falecer. As cartas tornam-se documentos misteriosos, desestabilizadores da verdade. Thérèse faz crer que ela e Léonie não são primas, mas irmãs, ou seja, filhas gêmeas de Antoinette. Assim, a busca da verdade, a superação da lacuna entre fato e ficção, aparência e realidade, torna-se um problema crucial no romance.

Ao espaço dos mistérios familiares junta-se ainda a floresta, com suas aparições, e onde se encontra a sepultura coletiva de judeus assassinados por soldados alemães durante a ocupação da França, na Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, ao final desse verão intenso, Léonie e Thérèse experienciam a morte, o amor, a espiritualidade e o início da puberdade. Léonie casa-se mais tarde com Baptiste, filho de Rose, ama de leite de Thérèse, enquanto Thérèse torna-se freira, seguindo os passos da tia, a Madre Dosithée.

A incerteza sobre a identidade torna-se o foco problematizador da narrativa, indiciado numa fotografia antiga, pouco nítida, em que “[Léonie e Thérèse] pareciam mais irmãs do que primas [...]. O rosto das

crianças era um sorriso obscurecido. Não se podia, ao certo, dizer quem era quem” (Roberts: 1994: 29). Observa-se, dessa forma, o caráter dualístico da narrativa, que se move entre passado e presente, alternando também a perspectiva das heroínas. A estrutura dialógica do texto, a inter-relação entre passado e presente, o questionamento da “verdade”, as rejeições e inversões de discursos totalizantes e, acima de tudo, a preocupação com a identidade feminina, fazem do romance uma obra que se pode chamar pós-moderna.

A casa como imagem central está embutida na teia intrincada de temas e imagens. Através de uma cadeia de alusões, inversões e ironias, Roberts reinscreve a literatura, o corpo feminino, a religião, a história e a linguagem dentro de uma perspectiva feminista, reconcebendo, dessa forma, aspectos da cultura feminina — geralmente definida por homens —, a partir da experiência da mulher.

Intertextualidade

Daughters of the house engendra várias relações intertextuais. A mais óbvia se dá com a autobiografia de Thérèse Martin (*The story of a soul*, mencionada pela própria Roberts na “Author’s note”), figura histórica que, após ter tido a visão da Virgem Maria, junta-se às Carmelitas de Lisieux, em 1873, quando tinha apenas quinze anos, tornando-se conhecida como Santa Teresa do Coração de Jesus. Com efeito, a personagem Thérèse tem visões semelhantes às de Thérèse Martin, e carrega consigo um caderno onde escreve sua biografia, também intitulada “The story of a soul”. No entanto, diferentemente de sua homônima histórica, que morre aos vinte e quatro anos, ela é uma mulher nos seus quarenta anos. Léonie, para provocá-la, duvida de suas visões, e a chama “Santa Thérèse”, epíteto cuja ironia é reforçada pelo fato de Thérèse ter saído do convento para suas holidays, palavra que se presta em inglês a um jogo semântico, pois que significa etimologicamente “dias santos”.

A personagem de Roberts assim quebra o voto de silêncio e deixa a vida reclusa para reavaliar o passado, uma forma de buscar a própria identidade. A jovem freira enclausurada, que sofria de culpa e depressão, dá então lugar a uma mulher madura que questiona normas e aparências, e que busca não a renúncia, mas encontrar-se.

Ao transformar o lar num locus de mentiras, segredos e mistérios — mais precisamente, o mistério sobre o ocorrido a Antoinette no porão, durante a guerra —, Roberts penetra nas convenções do romance gótico. Assim, logo no primeiro capítulo, intitulado “The wall”, a casa reveste-se de um certo terror encontrado nas moradas de Radcliffe, Poe e outros escritores do gênero. Observa-se também que, ao transformar a casa numa entidade viva, a autora gera uma tensão entre o espiritual — “A story of a soul” — e o material — “The wall”. Dessa forma, o sonho de Léonie logo no primeiro capítulo sugere que a narrativa transcenderá o campo da apresentação realista convencional.

Como pode observar-se, *Daughters of the house* não somente reescreve a história de Santa Thérèse, mas inscreve-se também na tradição do gótico feminino, com seu labirinto de mistérios insolúveis e segredos obscuros. Assim, dentro da moldura ficcional do romance de Roberts, às mulheres é dado o poder da esfera doméstica, enquanto os encontros espirituais acontecem na floresta — o espaço feminino que ultrapassa a casa —, sugerindo-se, dessa forma, a supressão do legado patriarcal.

Ao utilizar-se de estratégias múltiplas — a ironia e a intertextualidade, tanto literária quanto histórica —, Michèle Roberts não somente feminiliza, mas também politiza o ato da representação poética. A propósito disso, cabe lembrar que, para Linda Hutcheon, a intertextualidade irônica pode funcionar de duas maneiras:

Por um lado, marca a ruptura — ou pelo menos a subversão ou crítica — com o texto parodiado; por outro, estabelece uma comunidade discursiva entre os leitores, criando um tipo de continuidade interpretativa (Hutcheon: 1991: 96).

O corpo feminino

Para que possamos discutir a questão do corpo feminino no romance ora analisado, comecemos por

conceber corpo não como dado, mas como construído, o que requer uma reavaliação do conceito de construção. Conforme Judith Butler, o corpo se constitui dentro de limites de produção de certos esquemas de regulamentação altamente generizados (Butler: 1993: xi). Dessa forma, o que está em jogo é a construção do “sexo”, não mais um dado corpóreo, mas uma norma cultural que governa a materialização dos corpos (ibid.: 2). Assim, segundo a autora, o sexo é, então, não somente um atributo da pessoa, ou sua descrição estática, mas “[...] uma das normas pela qual a pessoa se torna viável, o que qualifica o corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural” (ibid.: 2). E é exatamente na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos, práticas discursivas e a política de exclusão que, segundo Stuart Hall, a questão da identidade se coloca como processo de construção (Hall: 2002: 2).

Observa-se, dentro dessas perspectivas, que a casa, no romance, incorpora também o corpo feminino. No espaço onírico que abre a narrativa, imagens transbordam, definindo a casa como locus mutável que “[...] tremia e então se partia” (Roberts: 1994: 1), como a imagem no espelho que acenava para Léonie “um aviso”. É que agora, com a chegada de Thérèse, a própria identidade de Léonie estava sendo sacudida. Por vinte anos, Léonie havia “[...] coabitado em paz com o seu reflexo no espelho, checando-o para ver se havia conseguido o que pensava ter conseguido [...]. Agora o Outro estava chegando, para perturbar o olhar fixo” (ibid.: 4). Thérèse é o Outro que desestabiliza o sentido de identidade em Léonie, como se fosse a sua outra face, parte da sua própria alteridade, sua diferença. Nunca a relação entre as duas mulheres havia sido harmoniosa. Se por um lado Léonie “sentia falta [de Thérèse] como uma amante” (ibid.: 3), por outro lado “a sua mente estava carregada de facas. Imaginava a lâmina da faca, prateada e pontiaguda. A sua ponta desaparecendo na carne macia de Thérèse” (ibid.: 3).

Pode-se até dizer que a própria casa representa o corpo feminino. Essa imagem é introduzida no início da narrativa de Roberts por via de uma animização explícita: “Os muitos olhos da casa eram fechados por postigos brancos. A casa era demarcada por pele. Um muro de cartilagem podia ser rasgado pelas mãos de um soldado” (Roberts: 1994: 1). A casa, como corpo feminino, é assim ligada a imagens da guerra e da violência sexual. É uma mansão cheia de quartos e anexos que Thérèse e Léonie vão aos poucos explorando, numa viagem na fronteira que divide a menina da mulher, forma simbólica de reivindicação do corpo feminino, da identidade.

Quando Thérèse diz ter visto a Virgem para o Bispo, nota-se que ela se utiliza da descrição convencional e inventa uma Madona envolta num manto azul celeste. Já a visão de Léonie é diferente, ocorrendo quando, ao ser perseguida por uns meninos que queriam apenas provocá-la, vivencia o sexo pela primeira vez como ameaça. Nesse momento de tensão emocional, tem a visão da Virgem vestida de vermelho e dourado, cores que se associam a sexualidade, fogo, destruição e perda da inocência, ao mesmo tempo que deslocam o Deus abstrato e colocam no seu lugar o homem, o desejo, o sexo.

Ao contrário do romance gótico tradicional, que pressupõe que o mal seja superado e destruído, o gótico de Roberts mostra que não. A propósito, o cura, que incorpora o fascismo contemporâneo, trai os judeus e os entrega aos nazistas, mostrando assim que o mal não é algo do passado, mas também do presente. Como nem o passado nem o presente desvelam os mistérios da história, o passado destrói a certeza da paternidade, requisito para o desenvolvimento da identidade. A história, assim, confronta Thérèse e Léonie com a possibilidade de não serem primas, mas irmãs, talvez filhas de um soldado alemão que possivelmente violentara Antoinette.

Thérèse tenta apagar o passado, queimando a sua evidência e fugindo do tempo, refugiando-se no abrigo de certezas eternas. Léonie também, de certa forma, deixa a história enterrada, mas tem o presente atormentado pelo conhecimento de que aquilo que está enterrado ainda lá está. Se será capaz de lidar com a história, como sugere o último capítulo, “As palavras” — o único que não tem por título nomes de objetos da casa —, não se sabe, pois a narrativa é reticente quanto a essa questão.

Outro aspecto que diz respeito ao corpo feminino está ligado aos jogos entre as heroínas. No dia da morte da Madre, sua tia, elas jogam o jogo das “mártires” (Roberts: 1994: 63), em que Thérèse representa a mártir cristã e Léonie atua como o leão na arena. Essa cena pode ser lida, entre outras coisas, como uma luta entra a mulher (mártir) e o homem (o leão). Quando as duas mulheres se reencontram, 20 anos mais tarde, numa fase de transição, depois de terem realizado as suas escolhas

(freira, uma; esposa e mãe, a outra), estão prontas para repensar sobre as suas vidas. Entretanto, as velhas rixas do passado retornam, em forma cruel de cobranças. Assim, Thérèse explica, numa fala sempre fragmentada: “Voltei para retificar o passado. Admito que cometi um erro quando descrevi aquelas visões. Quero dizer a todos que sinto muito por tê-los enganados”. Ao que Léonie responde: “Não foi um erro. Disseste uma mentira” (Roberts: 1994: 158).

Léonie acusa Thérèse de ter inventado também a história sobre os laços familiares: “[...] todas aquelas mentiras que me fazias engolir sobre Madeleine não ser a minha mãe verdadeira. Sobre a adoção. Sobre o estupro de Antoinette pelos alemães. O teu drama histórico” (Roberts: 1994: 158).

Para Thérèse, detentora do segredo em relação à origem de Léonie, a questão da diferença e da identidade podia assim ser resolvida:

[...] na escuridão somos iguais. Uma casada e a outra não; uma gorda e a outra magra; uma sincera e a outra mentirosa; uma integrada e a outra não. Não mais importa, a nossa diferença. [...]. Como vestir o hábito. Ninguém percebe os corpos. Liberdade. Irmãs unidas sob a pele, feitas idênticas (Roberts: 1994: 21)

Essa é uma das mais belas passagens do romance — com um tom bergmaniano, pela sensualidade, sensibilidade e brutalidade do sussurrar de segredos recônditos —, momento em que Léonie, vestindo “a camisola de seda cinza” (Roberts: 1994: 20), adentra o quarto de Thérèse e questiona sobre a sua volta, dizendo acreditar que estaria ali por um motivo que não as simples férias.

A busca da identidade permanece assim nunca completa, nunca unificada, mas esfacelada, embora as personagens tentem alcançá-la mediante a rememoração do passado. Como explica Stuart Hall, identidades são construídas através do uso de recursos da história, da língua e da cultura, no processo de “tornar-se” em vez de “ser” (Hall: 2002: 4). Ou seja, no processo de fazer-se o que se é, dando significado à vida pelas ações. Como diz Toril Moi, nas pegadas de Simone de Beauvoir, o corpo é uma situação, mas um tipo fundamental de situação, no sentido de que edifica a minha experiência de mim e do mundo (Moi: 1999: 63).

Poder-se-ia dizer então que, no romance de Roberts, o corpo feminino não é um ponto de partida nem um final, mas um resultado ou um efeito. E é exatamente pelas diferenças entre Thérèse e Léonie que podemos observar um fluxo constante de multiplicidade, heterogeneidade e pluralidade.

História

O corpo é uma superfície inscrita por eventos (traçados pela linguagem e dissolvidos pelas idéias), o locus de um self dissociado (adotando a ilusão de uma unidade substancial), e um volume em desintegração perpétua. A genealogia, como análise da descendência, é dessa forma situada dentro da articulação entre o corpo e a história. O seu objetivo é expor um corpo totalmente impresso pela história e o processo de destruição do corpo pela história (Foucault, em Rabinow: 1991: 83).

A observação acima é necessária se quisermos compreender e desafiar os efeitos históricos das formas pelas quais o poder constrói o corpo. Essa perspectiva nos leva a uma compreensão melhor da relação das duas heroínas de *Daughters of the house* com a história. Dessa maneira, o retorno de Thérèse à casa é motivado pela necessidade de tomar decisões sobre o futuro, alterá-lo; conseqüentemente, é preciso voltar ao passado: “Escrevo minha autobiografia. Pensei que escrever o que aconteceu quando éramos crianças me ajudaria a decidir sobre o que devo fazer. Mas esqueci-me de tantas coisas” (Roberts: 1994: 23). Sem dúvida, para lembrar, Thérèse precisa superar o voto de silêncio que fez durante todos esses anos no convento, quando “[...] tornara-se vazia como pedaços de terra quadrados cercados pelos claustros, abertos ao silêncio, a neve caindo” (ibid.: 158). Assim, ao reescrever a sua vida, reescreve a história, uma versão feminista do passado. Além disso, a história das mulheres

silenciadas está ligada à igualmente suprimida história dos judeus. Dessa forma, dentro do espaço fictício de *Daughters of the house*, mulheres e judeus representam o Outro oprimido e vitimizado, mas, ainda assim, Roberts foge à generalizações simplistas. Embora Thérèse se sinta como uma mulher exilada — querendo retornar para confessar a verdade, incluindo a história silenciada dos judeus —, ela despreza as outras minorias. No ônibus, de volta para casa, observa um grupo de argelinos com uma dose de descrença:

Quando em Caudebec dois homens argelinos entraram no ônibus, Thérèse os fixou. Os negros não viviam nos campos verdes normandos. Certamente viviam nos guetos, nos arrabaldes das cidades. Murmúrios dos outros passageiros chegaram até ela. Tipos desagradáveis sempre procurando por problemas (Roberts: 1994: 6-7).

Roberts registra aqui a xenofobia de Thérèse e dos outros passageiros em relação aos argelinos, desmascarando preconceitos fortemente internalizados. Vê-se, assim, que Roberts liga experiências diferentes de minorias: judeus, mulheres e argelinos compartilham uma mesma história de opressão.

Esse tipo de discriminação é visto também no passado, quando a governanta Victorine define alteridade, ao ensinar as meninas sobre os heathens, pagãos ou bárbaros: “[...] heathens era uma palavra que se aplicava aos estrangeiros. Aqueles que não eram católicos” (Roberts: 1994: 47). De acordo com Victorine, os heathens eram pessoas de circo, ciganos e judeus. Assim, observa-se que Roberts representa a história como um “contar de estórias”, que é tanto um processo criativo quanto desafiador. A história de Blémont, que também é uma história contada, contém um forte componente de repressão pelo envolvimento da população em crimes cometidos durante a ocupação alemã na Segunda Guerra Mundial. O principal opressor parece ser o soldado alemão (o homem) que oprimiu a população francesa de Blémont, os judeus (que perseguiram e mataram) e as mulheres (que violentaram). Esses acontecimentos se transformam em vozes, muitas vezes ouvidas por Léonie, na escuridão da noite: “[...] as vozes. Gritavam, cantavam cânticos, lamentavam. Numa língua que ela não entendia” (ibid.: 39).

As mesmas vozes que Léonie ouvia aos dez anos de idade são para Thérèse a própria história, que nada mais é que “[...] vozes que tomam vida e gritam, e é por isso que retornara à casa” (Roberts: 1994: 171). Para Léonie, as vozes, múltiplas, eram “[...] fragmentos sombrios que não podia ver” (ibid.: 172). Assim, “[...] dava um passo à frente, na escuridão, em busca de palavras” (ibid.: 172).

Em *Daughters of the house*, assim, encena-se uma estrutura de poder na comunidade, uma hierarquia entre homens — representada pela Igreja Católica — e mulheres — representada pela esfera doméstica —, que leva a uma luta de poder sobre o reino espiritual da floresta. Assim, Roberts combina uma reavaliação da história com um discurso complexo sobre o poder e a alteridade.

No romance de Roberts, história e religião estão interligadas. No final, quando Thérèse visita a igreja, fica surpresa com as transformações: “[...] as velhas insígnias e tapeçarias se foram [...]. O velho odor de pedra úmida, de incenso e decadência. A igreja cheirava a vela, a grama e a flores” (Roberts: 1994: 163). Até mesmo a estátua da Virgem, que era do tamanho de uma criança, havia sido refeita. Thérèse incendeia a decoração e finalmente tem a visão da dama de vermelho no fogo: “[...] era contornada em dourado, erguia a mão a sua filha para trazê-la para dentro, ensinar-lhe os passos da dança” (ibid.: 166). Thérèse, então, consuma a sua busca, reencontrando-se com a mãe, através da morte.

Dentro de pressupostos pós-modernos e feministas, vê-se que na narrativa de Michèle Roberts a religião, a história e a cultura tornam-se construções humanas imperfeitas, em vez de revelações de verdades transcendentais. Da mesma forma, a identidade humana é indeterminada e fragmentada, com as suas contradições para sempre não resolvidas.

Roberts retrabalha a tradição gótica para romper com as fronteiras convencionais da ficção e da casa segura na sua domesticidade, ao mesmo tempo que desafia a fixidez do papel da mulher tanto na ficção quanto na vida. Segundo Kristeva, a posição mais revolucionária para as mulheres é “[...] assumir uma

função negativa, rejeitando qualquer coisa finita, definida, estruturada, carregada de significações, no estado atual da sociedade” (apud Becker: 1999: 45-46). Desse modo, o gótico, na narrativa de Roberts, não constitui apenas uma alusão ao passado literário, mas é imediatamente reconhecido pela sensibilidade contemporânea por sua capacidade de estabelecer uma relação crítica entre passado e presente, ao mesmo tempo que funciona como metáfora para a experiência feminina. Assim, a autora recorre a elementos que caracterizam o gótico setecentista, como o “excesso”, não como característica da “forma feminina”, mas como um sentido de liberação potencial de limites estruturais, tanto em nível da cultura quanto da narrativa. Dessa forma, com os seus silêncios, segredos, inversões, bem como mediante a invocação de várias línguas, várias referências intertextuais, *Daughters of the house* é uma tradução multivocal da complexa identidade feminina.

Referência Bibliográfica

BEAUVOIR, Simone. *The second sex*. London: Vintage, 1997.

BECKER, Susanne. *Gothic forms of feminine fictions*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.

HALL, Stuart & Du Gay, Paul, ed. *Question of cultural identity*. London: Sage Publications, 2002.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism; history, theory, fiction*. London: Routledge, 1990.

_____. *Splitting images; contemporary canadian ironies*. Toronto: Oxford University Press, 1991.

MOERS, Ellen. *Literary women*. New York: Oxford University Press, 1977.

MOI, Toril. *What is a woman? And other essays*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

RABINOW, Paul, ed. *The Foucault reader*. London: Penguin Books, 1991.

ROBERTS, Michèle. *Daughters of the house*. London: Virago, 1994.

Sobre a autora:

Maria Conceição Monteiro possui Pós-Doutorado em Literatura Inglesa pela UNESP, sendo Doutora em Literatura Comparada pela UFF. É Professora Titular de Literaturas de Língua Inglesa da UERJ. É autora de *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX* e de diversos ensaios publicados em coletâneas e periódicos. Pesquisa, atualmente, sobre o gênero neogótico nas narrativas femininas contemporâneas em língua inglesa.

e-mail: mcmont@marlin.com.br