

**ALICE MUNRO, MARGARET ATWOOD E MARGARET LAURENCE:
DESLOCAMENTOS EMPODERANTES DAS MULHERES E
RECONFIGURAÇÃO DA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA
CANADENSE NA DÉCADA DE 1970**

Luiz Manoel da Silva Oliveira¹

RESUMO: Este artigo pretende demonstrar como *Lives of Girls and Women* (1971), de Alice Munro; *The Diviners* (1974), de Margaret Laurence e *Lady Oracle* (1976), de Margaret Atwood reorientam a escrita de autoria feminina canadense na década de 1970, período revolucionário no mundo que também ecoou no Canadá pós-colonial, rural, provinciano e fragmentado nos níveis linguístico, religioso, identitário e cultural. Uma vez que a Segunda Onda do Feminismo influenciou várias escritoras canadenses de 1960 a 1980, nestes três romances as protagonistas escritoras põem em xeque pressupostos patriarcais cristalizados; abordam claramente as questões sexuais, de gênero e identidade feminina; e implodem as restrições de “esfera pública/esfera privada”, realçando a relevância dos deslocamentos emocionais, nacionais e transnacionais das protagonistas para o seu empoderamento subjetivo, processo emoldurado pela retomada dos rastros de uma tradição de escrita feminina obliterada, usurpada e silenciada pelo patriarcalismo, mas que ressurge com contornos de diferença da ficção masculina, antes modeladora da representação identitária feminina na literatura. Para esse fim, dentre outros/as teóricas/os, contamos com Virginia Woolf, Toril Moi, Coral Ann Howells, Elaine Showalter, Mary Eagleton, Sandra Almeida e Eva Hoffman.

Palavras-chave: Literatura canadense; autoria feminina; identidades; deslocamentos.

**ALICE MUNRO, MARGARET ATWOOD AND MARGARET LAURENCE:
WOMEN’S EMPOWERING DISLOCATIONS AND RECONFIGURATION OF THE
CANADIAN FEMALE WRITING IN THE 1970’S**

ABSTRACT: This article aims at showing how Alice Munro’s *Lives of Girls and Women* (1971), Margaret Laurence’s *The Diviners* (1974), and Margaret Atwood’s *Lady Oracle* (1976) redirect writing by women in Canada throughout the 1970’s and on, a period of radical changes both around the world and also in provincial and rural Canada, since long fragmented on the linguistic, religious, identity, and cultural levels. Once the Second Wave of Feminism deeply influenced several Canadian Women authors from the 1960’s up to the 1980’s, in these three novels, each female writer protagonist challenges crystalized patriarchal assumptions; approaches gender, sexual, and female identity questions very clearly; and implode the boundaries of “public sphere/private sphere”, thus highlighting the relevance of the protagonists’ emotional, national, and transnational dislocations to promote their subjective empowerment, a process often framed by their resuming of the tracks of an

¹ Residente Pós-Doutoral no POSLIT da UFMG, sob supervisão da Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida; Professor Adjunto de Literaturas de Expressão Inglesa do DELAC (Departamento de Letras, Artes e Cultura) da UFSJ; Docente permanente do PROMEL - Programa de Mestrado em Letras da UFSJ. MG, Brasil. luizmanoel@ufs.edu.br

ever existing female writing tradition, obliterated, usurped, and silenced by patriarchy, but which reappears showing contours of difference from man's writing hegemony, which almost solely offered the models for representing women in fiction. To reach all that, the theoretical contributions of Virginia Woolf, Toril Moi, Coral Ann Howells, Elaine Showalter, Mary Eagleton, Sandra Almeida e Eva Hoffman will be used here, among others.

Keywords: Canadian Literature; female authorship; identities; displacements.

INTRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Com relação aos estudos de gênero sobre a mulher, podemos seguramente afirmar que *Um Teto Todo Seu* (2014) (*A Room of One's Own*, em inglês), publicado em 1929, é um ensaio de Virginia Woolf que propõe uma das primeiras rupturas com os modelos patriarcais restritivos da representação da mulher na literatura e com a ideia da produção literária como monopólio quase exclusivo dos homens, que, mercê da sua apropriação e ressignificação pela Segunda Onda Feminista (1960 até início da década de 1980) (BONNICI, 2007, p. 235), ecoará na década de 1970 no Canadá como um dos elementos propulsores do ímpeto de Alice Munro (*Lives of Girls and Women*, 1971), Margaret Laurence (*The Diviners*, 1974) e Margaret Atwood (*Lady Oracle*, 1976), dentre outras escritoras, para inaugurar modelos de escrita de autoria feminina mais promissores para as mulheres e *diferentes* dos masculinos, que preponderavam até então, mesmo na maioria das obras literárias produzidas por mulheres.

Em vista disso, este artigo visa analisar por que o fato de os romances terem protagonistas escritoras se afigura de suma importância para a reconfiguração da escrita de autoria feminina no Canadá anglófono da década de 1970 (para melhor compreender como a tradição literária feminina ocidental foi rasurada e atacada, quase se reduzindo a traços e vestígios), assim como também apreciar brevemente como os deslocamentos nacionais, transnacionais e psicológicos das protagonistas subvertem e ressignificam os sentidos restritivos do binarismo esfera pública/esfera privada. Para esses fins, utilizarei os conceitos desenvolvidos por Woolf (2014), Elaine Showalter (2013), Mary Eagleton (1996, 2005) e Toril Moi (1989), Stuart Hall (2003), Sandra Regina Goulart Almeida (2015), Avtar Brah (1996) e Eva Hoffman (1999).

Assim, por “escrita de autoria feminina”, aqui entenderei a escrita ficcional de escritoras mulheres que enfatizam as questões propostas pela Segunda Onda Feminista e privilegiam o rompimento com os pressupostos patriarcais que sempre tutelaram ou impossibilitaram a produção das mulheres. Sem resvalar para um indesejável fosso essencialista que à vista da produção masculina e da feminina pretendesse considerar uma

delas como “superior” à outra, o meu intento aqui é reconhecer que, exatamente porque há diferenças de várias naturezas entre as duas, faz-se necessário admitir que para marcar essas distinções a escrita de autoria feminina na contemporaneidade deve abarcar algumas alternativas, tais como: “(1) a representação positiva através de personagens femininas fortes, independentes dos protagonistas masculinos”; assim como também “(2) a introdução de uma literatura que focaliza áreas específicas ou unicamente femininas (experiências de nascimento ou estupro ou de ser ignorado pelos homens)” (BONNICI, 2007, p. 28), de forma que fique evidente que, como destacam Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin (2009, p. 327), é necessário desestabilizar paradigmas, saberes constituídos, essencialismos, homogeneizações e universalismos que sempre funcionaram como pilares para as noções vigentes de tradição, para o cânone literário, para o discurso da historiografia literária e para “os critérios de valoração herdados e legitimados na cultura patriarcal” (SCHMIDT, 1999, p. 36 *apud* BONNICI, T; ZOLIN, L. O, 2009, p. 327).

ANTES E ALÉM DE VIRGINIA WOOLF, A TRADIÇÃO USURPADA E A RETOMADA DA TRADIÇÃO LITERÁRIA FEMININA

Thomas Bonnici (2007, p. 206) tece considerações sobre as esferas de atuação “pública” (masculina) e “privada” (feminina) que na visão de Platão já se orientavam pela máxima de que “a virtude do homem é ser capaz de bem dirigir o estado, enquanto a virtude da mulher faz com que administre bem a casa, cuide da família, e sempre obedeça ao marido”. Como a “esfera privada”, longe de conter algum sentido positivo de “privacidade”, “de espaço íntimo e indevassável do eu” se referia antes aos espaços domésticos do lar (afazeres de casa e responsabilidades com a educação dos filhos, os cuidados com o marido e a geração de filhos para o homem grego), não é de estranhar que a produção artística e literária estivesse sob o domínio androcêntrico da “esfera pública”. Essa ideologia foi absorvida pelo mundo judaico-cristão e moldou a sociedade patriarcal ocidental perpetuando e “naturalizando” várias sabotagens contra as mulheres, como a quem foi feita contra, talvez, a “fundadora” da tradição literária feminina ocidental – Safo de Lesbos.

O filósofo estadunidense Will Durant (2001) traz a lume uma parte das concepções injustas e preconceituosas que a sociedade ocidental desenvolveu sobre a vida de Safo, que se refletiu na minimização da importância do seu pioneirismo nas artes e na literatura. Segundo Durant (2001), Safo era uma jovem bela, refinada, delicada e artisticamente talentosa.

Enviuvando muito nova, abriu a primeira escola de aperfeiçoamento para mulheres de que se tem notícia, ensinando-lhes poesia, música e dança. Apaixona-se por uma de suas alunas, Átis, e quase enlouquece quando esta aceita os galanteios de um rapaz. Então, a masculinidade judaico-cristã da posteridade “vingou-se de Safo divulgando ou inventando a história de que ela morrera de um amor não correspondido por um homem...” (DURANT, 2001, p. 92), em vez de registrar a verdadeira natureza da paixão da poeta grega, cujo objeto era outra mulher. Enfim, uma versão patriarcal opressora e deturpada da história de vida de uma mulher que logrou ter êxito em atividades masculinas, com a afirmação do tabu efetivado contra a expressão do amor entre duas mulheres, já que o amor homoafetivo também era de domínio masculino, se considerarmos as corriqueiras práticas homoeróticas e homoafetivas entre os homens na Grécia Antiga (DURANT, 2001, p. 106).

Hipácia de Alexandria, outra mulher grega, que viveu entre 355 e 415 d.C., também se aventurou na “esfera pública”: foi filósofa, literata, astrônoma, inventora, matemática e diretora da biblioteca de Alexandria, na Antiguidade; enfim, a primeira mulher “cientista” de que se tem notícia. Em 415 d.C., numa época de Cristianismo bastante fundamentalista e recém-adotado como oficial no Império Romano, Cirilo, o “Patriarca” de Alexandria, fez com que Hipácia pagasse por sua “ousadia”. Ela foi arrastada pelas ruas e levada a uma igreja, onde foi torturada e morta; seu corpo foi atirado numa fogueira. Segundo Patrícia Gnipper (2016), esse tristíssimo episódio marcou o fim da Antiguidade Clássica e o declínio da vida intelectual em Alexandria.

Leandro Carvalho (2017) nos relembra as atrocidades sofridas por Joana d’Arc, por razões de mesma natureza. Ela era uma jovem mística do interior francês, que ouvia “vozes celestiais” que lhe diziam que ela salvaria a França da Inglaterra e que coroaria o rei francês. Era um momento de muita turbulência e instabilidade política na França, piorado pela morte do rei Carlos VI, em 1422. A camponesa mística e analfabeta conseguiu uma audiência inédita com o herdeiro do trono, que, em desespero e ao sabor da completa falta de alternativas viáveis, lhe deu uma espada, um estandarte e o comando geral dos exércitos franceses. Resultou disso que depois de batalhas vencidas pela França e da coroação de Carlos VII, a Igreja Católica decidiu punir a jovem mística por ter ousado adentrar tão profundamente duas áreas eminentemente masculinas, a religiosa e a militar, acusando-a de bruxaria e queimando-a numa fogueira inquisitorial em 1430, mesmo a contragosto do rei que ela coroara e sob o risco de um levante popular, dados o amor e o respeito que o povo francês devotava a Joana (CARVALHO, 2017).

Essas situações tão escabrosas são os exemplos históricos mais visíveis de que foram criadas versões patriarcais para tornar verdadeira uma suposta separação radical entre “esfera pública” e “esfera privada”, pois, segundo Gerda Lerner (1979) e Natalie Zemon Davis (1975), uma separação tão cartesianamente exata entre essas esferas nunca de fato existiu. O problema é que a mulher que ousasse transpor os limites instituídos perecia. Em reação à violência e exclusão que essa “separação” sempre causou (BONNICI, 2007, p. 252-253), a partir da Terceira Onda Feminista, de 1990 em diante, muitos dos debates teóricos e ações políticas se voltaram para a desestabilização dos valores supostamente absolutos e não intercambiáveis entre essas duas esferas.

Na verdade, mais ainda se justificam tais debates e ações, de 1990 para cá, pois, se consideramos que do século XV (época do suplício de Joana d’Arc) até os séculos XVIII e XIX muito pouca coisa tinha mudado com relação às mulheres, segundo dois pensadores ingleses, fundamentais para a causa feminina: Mary Wollstonecraft (1759-1797) e John Stuart Mill (1806-1873). Wollstonecraft se debruçou sobre as causas e os efeitos da opressão feminina em *A Vindication of the Rights of Woman* (2007 [1792]). Grande parte de seu trabalho relata que a educação que as mulheres recebiam era bem distinta daquela oferecida aos homens, ou seja, mais uma forma de subordinação. Wollstonecraft também é bem crítica em relação ao casamento e às diferenças de preconceito sofridas por mulheres de diferentes classes sociais. O mais estarrecedor é que os absurdos sofridos pelas mulheres inglesas até o século XVIII pouco mudaram no século XIX, como se registra em *A Sujeição das Mulheres* (2006), publicado em 1869, pelo intelectual inglês John Stuart Mill, que sempre lutou a favor da igualdade de direitos para as mulheres. Nessa obra, há uma profusão de referências que esquadriam a situação opressiva a que as mulheres eram expostas até o século XIX e que várias escritoras da época representaram em suas obras. No início do século XX, com o ensaio *Um Teto Todo Seu* (2014 [1929]), Virginia Woolf provoca uma grande e polêmica repercussão nos estudos feministas posteriores, denunciando a enorme disparidade existente entre as condições emocionais, materiais e sociais das mulheres e as dos homens na sociedade patriarcal ocidental. Também analisa o estilo e características das poucas escritoras (inglesas) do passado, enfatizando tanto a acomodação forçada a uma forma “masculina” de escrever, quanto os pequenos ímpetos subversivos que não raro moviam essas escritoras, como destacado por Sandra Gilbert e Susan Gubar:

Escritoras como Jane Austen, Mary Shelley, Emily Brontë e Emily Dickinson criaram obras literárias que são verdadeiros palimpsestos cujas superfícies escondem ou complicam mais os níveis de significado menos acessíveis (ou socialmente menos aceitos). Essas autoras conseguem realizar a tarefa difícil de executar a verdadeira autoridade literária feminina quando simultaneamente se conformam a eles e subvertem os padrões literários patriarcais (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 73).

Abordando um amplo espectro de temas, tais como educação para as mulheres (mais consistente, como a dos homens, e menos sexista), sexualidade (inclusive o sexo e o amor entre mulheres, como tema ficcional e prática individual/social) e gênero, a grande tônica do ensaio de Woolf é constatar que se as mulheres não conquistarem independência financeira e não tiverem “um teto todo seu”, jamais terão condições de produzir uma literatura mais autônoma e livre dos moldes patriarcais de expressão e de representação das mulheres. No entanto, o pioneirismo de Virginia Woolf na defesa da melhoria das condições sociais, econômicas, políticas e intelectuais gerais das mulheres, para uma produção literária feminina em moldes diferentes dos atrelados à produção masculina dominante não encontra respaldo unânime entre todas as críticas feministas, como Elaine Showalter, por exemplo. Ao analisar essa rejeição a Woolf, Toril Moi (1989) identifica a inconformação de Showalter com o conceito woolfiano de que todo/a grande autor/a deve acalentar uma natureza andrógina, como forma de superar as restrições do binarismo homem/mulher. Para Showalter, isso seria somente uma forma que Woolf teria encontrado para não enfrentar diretamente as questões mais polêmicas do feminismo, escudando-se em *Um Teto Todo Seu* (2014), que, na visão dela, seria cheio de exageros, repetições, paródia e dotado de um estilo pouco sério e perturbador, além de apresentar múltiplos pontos de vista. O fato de Woolf usar várias personagens nesse ensaio para dar voz ao “eu”, por exemplo, além de desviar a atenção dos leitores do cerne da questão que Woolf deveria abordar sem rodeios, “resulta frequentemente em mudanças abruptas da posição do sujeito, não deixando aos críticos nenhuma posição única e definida, mas sim uma multiplicidade de perspectivas para eles/as administrarem” (MOI, 1989, p. 2).

Para Toril Moi (1989), entretanto, ler *Um Teto Todo Seu* e outras obras de Woolf sem levar em conta tudo o que Showalter despreza e desvaloriza na obra woolfiana equivaleria simplesmente “a não ler mesmo a obra de Virginia Woolf” (p. 3). Além disso, Moi (1989) também identifica um aspecto que eu reputo como bastante pragmático na crítica de Showalter a Woolf, que tem a ver com o seguinte: fica bem claro em *A Literature of Their*

Own (SHOWALTER, 2013) que todo texto deve refletir a experiência do/a autor/a, de forma que, quanto mais autenticamente for essa experiência apreendida pelo/a leitor/a, maior valor esse texto terá. Ora, partindo daí, Showalter acredita que o texto de Virginia Woolf falha em transmitir qualquer experiência direta a quem o ler, “principalmente porque Woolf sendo uma mulher de classe média alta não teria se exposto suficientemente a experiências negativas de vida para se qualificar como uma boa escritora feminista” (MOI, 1989, p. 4). Esse ponto encontra eco nas ideias de outra teórica, Patricia Stubbs, para quem a falta de uma representação totalizante da vida privada e da vida de trabalho das mulheres em todos os romances escritos tanto por homens quanto por mulheres entre 1880 e 1920 depõe contra a capacidade dessas obras de transmitir uma “experiência direta e autêntica” para o/a leitor/a. Em outras palavras, este seria o caso da obra de Virginia Woolf que, para Stubbs, “não apresenta a coerência de criar novos modelos, novas imagens da mulher”, de forma que “essa falha em fazer o feminismo circular dentro dos seus romances se deriva, pelo menos em parte, do esteticismo esposado por Woolf” (STUBBS, 1979, p. 231 *apud* MOI, 1989, p. 5).

Para explicar esses posicionamentos de Showalter e Stubbs, Toril Moi identifica que eles se derivam do proletarianismo humanista de Georg Lukás, que de forma alguma combina com as estratégias modernistas não só de Woolf, mas também de Joyce e Proust, por exemplo (MOI, 1989, p. 6), principalmente por advogar que “o verdadeiro grande realismo representa o homem e a sociedade como entidades completas, em vez de mostrar somente um ou outro dos seus aspectos”. Isso posto, implica-se que esse realismo “é tridimensional, completo e inclusivo, de modo a dotar personagens e relações humanas de vida independente” (LUKÁS, 1972, p. 6 *apud* MOI, 1989, p. 5).

Porém, vindo em defesa de Woolf, Toril Moi afirma que na verdade muito antes de Derrida teorizar sobre a *différance*, a escritora inglesa já praticava uma escrita desconstrutiva que desvelava a natureza dupla do discurso, pois, “através da exploração consciente da natureza sensual e lúdica da linguagem, Woolf rejeita o essencialismo metafísico subjacente à ideologia patriarcal”. O problema aqui é que esse essencialismo metafísico “apela a Deus, ao pai ou ao falo como o significado transcendental” (MOI, 1989, p. 9). Além disso, os romances e ensaios de Woolf no início do século XX já ilustram o afastamento da linguagem simbólica, principalmente por primarem pela escassa “lógica” e “racionalidade”. No entanto, isso só foi efetivamente analisado e teorizado décadas depois, por Lacan e Kristeva. Em vista disso, pode-se afirmar que o conceito de androginia de Virginia Woolf, longe de configurar uma fuga das identidades fixas do gênero, sinaliza a negação da dicotomia essencialista entre o

masculino e o feminino e a percepção de quão enganador é se conceber uma natureza essencialista das identidades. Enfim, para Toril Moi (1989), Virginia Woolf estava totalmente convencida de que a finalidade da luta feminista deve ser exatamente a desconstrução das oposições binárias fatais de masculinidade e feminilidade, coisa que a afiliação ao que eu chamaria de “realismo totalizante” lukácsiano de feministas como Showalter e Stubbs não lhes permite interpretar Woolf por esse viés. Contudo, não há que somente se criticar o posicionamento de Showalter (2013) sobre Woolf, sem reconhecer o alcance “radiográfico” da sua análise da tradição de escrita feminina, como quando ela emite uma opinião sobre o seu próprio livro, *A Literature of Their Own* (2013):

Este livro constitui um esforço para descrever a tradição literária feminina no romance, desde a geração das irmãs Brontë aos dias de hoje, assim como para mostrar de que forma o desenvolvimento dessa tradição é semelhante ao desenvolvimento de qualquer subcultura literária. Geralmente, se têm considerado as mulheres como “camaleões sociológicos”, que absorvem para si a classe social, o estilo de vida e a cultura dos seus parentes homens. É possível, assim, se argumentar que as próprias mulheres tenham formado uma subcultura dentro da sociedade maior em que estão inseridas, unificada por valores, convenções, experiências e comportamentos impostos ao indivíduo (SHOWALTER, 2013, p. 9).

Torna-se muito importante considerar a tradição literária feminina de acordo com esses aspectos amplos, mas também “em relação ao crescente espectro de evolução da autoconsciência das mulheres”, assim como “relativamente aos modos como qualquer grupo minoritário acaba achando formas de expressão do eu em relação a uma sociedade dominante” (SHOWALTER, 2013, p. 9). Assim, para Showalter (2013), a tradição literária feminina está repleta de influências, empréstimos, afinidades, mas também as mulheres se deparam com “buracos” e “hiatos” muito grandes nesse processo, de forma que gerações de mulheres têm se visto como desprovidas de uma história e perpetuamente instadas a forjar um sentido coletivo de identidade. Em função de todo esse estado de coisas, Showalter (2013) diz estar intencionalmente olhando, não para uma atitude sexual inata, “mas sim para as formas como a autoconsciência da mulher escritora tem-se traduzido em uma determinada forma de expressão literária em um lugar e espaço de tempo específicos”, o que de certa forma me instigou a pesquisar os romances de Atwood, Laurence e Munro produzidos na década de 1970, para melhor compreender como essa autoconsciência referida por Showalter determinou vertentes de realização mais empoderadoras para as mulheres escritoras e suas

obras, no sentido de um tipo de produção dotado de certos traços marcadamente *distintivos* da ficção antes produzida tanto por homens quanto mulheres que seguiam os modelos tipicamente masculinos de se fazer literatura e de se construir representações femininas nessas mesmas obras. Além disso, também interessa a Showalter (2013) “como essa autoconsciência tem mudado e se desenvolvido, assim como onde isso pode levar” (SHOWALTER, 2013, p. 10).

Showalter (2013) afirma que em se considerando as subculturas literárias, tais como a negra, a judaica, a canadense, a anglo-indiana, ou, até mesmo, a estadunidense, pode-se observar que todas elas se desdobraram em três fases: a “fase feminina” (1840-1880), período no qual as escritoras imitavam os padrões estéticos masculinos, internalizando os seus padrões artísticos e suas visões dos papéis sociais da mulher; “a fase feminista” (1840-1920), época em que as autoras lutavam pela igualdade de direitos com os homens, especialmente no que concernia ao voto e ao exercício da profissão; e a “fase fêmea” (1920 até o presente), “na qual se desenvolvem na literatura a escrita especificamente feminina, a receptividade múltipla, uma grande franqueza ante a sexualidade, a política e o papel da mulher na pós-modernidade” (LIMA DUARTE, 1990 *apud* BONNICI, 2007, p. 236). Em suma, Showalter “não apenas analisa a profunda diferença entre a escrita feminina e a masculina”, como também “afirma que a tradição literária feminina foi praticamente descartada pelos autores e críticos masculinos, o que implicaria uma urgente mudança do cânone literário” (BONNICI, 2007, p. 236).

Duas outras teóricas que trabalharam contra a invisibilidade ou exclusão da mulher foram Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1980), e Kate Millet em *Sexual Politics* (1970). Beauvoir chama a atenção para muitos fatores psicológicos, sociais, econômicos e biológicos usados para manter a noção de que o homem era o Ser e a mulher era o Outro, “naturalizando” “vários falsos pressupostos que sempre dificultaram questionar os papéis sexuais tradicionalmente atribuídos à mulher” (BONNICI, 2007, p. 235). Contra essa “naturalização” é que Beauvoir afirma que a mulher não nasce mulher, mas se torna mulher. Já Kate Millet começa a fazer uso dos termos patriarcalismo, cultura, gênero, sexo e identidade sexual, para reforçar a importância da discussão desses conceitos para a emancipação feminina. Com respeito à literatura, Kate Millet aponta que o fazer literário e suas temáticas sempre foram totalmente ditados por escritores, que de tal modo desconsideraram o feminino que chegam a se dirigir ao grupo leitor como se ele fosse somente constituído de homens. Torna-se então premente que todo esse esforço para resgatar a

tradição literária feminina finalmente contribua “para a territorialização desse sujeito num espaço tradicionalmente entendido como sendo da alçada masculina” (BONNICI; ZOLIN, 2007, p. 327).

IDENTIDADES E ESCRITAS FEMININAS EMANCIPADAS: AS PROTAGONISTAS ESCRITORAS, SUAS SUBJETIVIDADES ASSERTIVAS E SEUS DESLOCAMENTOS EMPODERANTES

Em “Writing by Women”, Coral Ann Howells (2004) usa o seguinte subtítulo com ares de epígrafe: “setting down her title” (“escrevendo o título dela”), numa clara alusão intertextual ao fechamento de *The Diviners* (1974), de Margaret Laurence, quando a protagonista Morag finalmente parece ter achado o tempo, o momento e “um teto/cantinho todo seu” para escrever a *sua* história, de modo que “setting down” transcende o mero sentido de “escrever” e “registrar no papel”, sugerindo o sentido de “fincar a bandeira” das mulheres nesse “solo lunar” da escrita ficcional e da representação literária. Sinalizando mudança de foco e assunção de estratégias de rompimento com a hegemonia masculina, Rachel Blau DuPlessis dá ao capítulo três de *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* (1985) o título “Breaking the Sentence; Breaking the Sequence”, também fazendo uma apropriação intertextual de um emblemático e empoderante episódio contido em *Um Teto todo Seu* (2014 [1929]). Por seu turno, em *Cartografias Contemporâneas: Espaço, Corpo, Escrita* (2015), Sandra Regina Goulart Almeida, trazendo para o centro da discussão sobre as palpitantes e complexas questões das diásporas e deslocamentos na contemporaneidade também efetiva uma instigante apropriação da fala de Ricardo Piglia, na qual ele também entra na ciranda intertextual e ecoa um pensamento similar de Ítalo Calvino, em forma de proposta para o terceiro milênio. Sandra Almeida então registra que Piglia “afirma que a literatura se caracteriza por ser um lugar através do qual um outro pode falar, ou seja, um lugar de deslocamento em direção ao outro, um movimento em direção a outra enunciação”, de forma que Piglia endossa “a importância da distância e do deslocamento para a literatura no terceiro milênio” (ALMEIDA, 2015, p. 25). Passo a usar então essas referências intertextuais como mote de uma proposta de leitura dos romances de Atwood, Laurence e Munro, privilegiando os vieses das protagonistas escritoras e seus deslocamentos empoderantes.

Desse modo, conforme Howells (2004) registra no início do seu capítulo recém-mencionado, “setting down her title” aponta para uma questão-chave na década de 1970 no Canadá: o caráter duplo que a escrita de autoria feminina passou a assumir, já que englobava tanto as questões da escrita produzida por mulheres, quanto sua relação com as implicações políticas e sociais do momento. Nessa mesma esteira de considerações, também não se pode negligenciar que desde os anos 1960 a produção literária canadense passou a ter mais visibilidade e importância dentro do Canadá e internacionalmente. Assim, Howells (2004) também pontua que nas décadas de 1960 e 1970, houve a confluência de dois fatores fundamentais para o verdadeiro *boom* que a literatura canadense passou a experimentar: o surgimento ascendente do nacionalismo cultural canadense e o florescimento da Segunda Onda Feminista nos EUA. Essa convergência de fatores passou a gerar uma autoconsciência cultural em grupos anteriormente marginalizados, como as mulheres, as comunidades multiculturais e os povos aborígenes, por exemplo, assim como reorientou a escrita de autoria feminina tanto para a releitura da tradição literária feminina passada do país, da qual se destacam escritoras imigrantes coloniais inglesas do século XIX como Susanna Moodie e sua irmã Catherine Parr Traill, quanto para a abordagem clara e franca no nível ficcional das opressões patriarcais, da sexualidade e da vida profissional em oposição a um ambiente doméstico sufocante (a dita esfera privada). É exatamente aqui, então, que começa a minha principal argumentação neste artigo, pois, como observa Coral Howells, naquele período:

As mulheres estavam na luta para combater o silenciamento por meio da ficcionalização de narrativas populares e histórias anedóticas sobre elas, para transformá-las em materiais mais dissidentes e autênticos, que retratassem mais fidedignamente as suas experiências emocionais e psicológicas. Um tópico que então passou a permear a produção das mulheres na década de 1970 e que sugeria essa nova tomada de consciência delas com relação às *suas histórias* e à necessidade de engajamento político, social e cultural foi a temática da mulher escritora: *Lives of Girls and Women* (1971), de Alice Munro; *The Diviners* (1974), de Margaret Laurence; *Lady Oracle* (1976), de Margaret Atwood; *Small Ceremonies* (1976), de Carol Shields; e *Latakia* (1979), de Audrey Thomas, todos têm protagonistas que são escritoras de ficção, espelhando as novas dimensões das forças criativas das mulheres (HOWELLS, 2004, p. 197).

Como se pode perceber, então, os cenários sociais, políticos e culturais no Canadá entraram num turbilhão de mudanças nas décadas de 1960 e 1970, cujo escopo ia desde o reconhecimento das sexualidades alternativas até a repentina substituição dos modos de vida lentos, provincianos e patriarcais de cidade rural pelo etos urbano, cosmopolita e global. Isto

criou um campo fértil para a ocorrência de “um movimento histórico de distanciamento da herança colonial branca, o que abriu caminho para a redefinição da identidade pós-colonial contemporânea do Canadá”, assim como para o “remapeamento do espaço nacional canadense” (HOWELLS, 2004, p. 197-198). Aparecem assim as condições apropriadas para o cruzamento das questões das mulheres, por exemplo, com as questões identitárias nacionais canadenses. Além disso, o imenso Canadá ficou “pequeno” e menos rural e provinciano, tendo que se abrir mais e mais para o mundo, em fluxos migratórios de mão dupla, o que nos lembra o pensamento de Eva Hoffman: “Independentemente de se de fato partimos ou não, sabemos como é fácil simplesmente partir. Sabemos todos que moramos em um vilarejo global (...)”. Então ela complementa de forma altamente significativa: “Um vilarejo não dependente da localidade ou da terra, mas daquilo que os teóricos chamam de desterritorialização” (HOFFMAN, 1999, p. 44). Na mesma sequência, Hoffmann conclui que essa desterritorialização implica que conceitos como os de conhecimento, ação, informação e identidade cada vez mais se dissociam de um lugar específico ou de uma origem geográfica ou física (p. 44), o que reflete bem o que aconteceu com o Canadá e várias nações do mundo de 1960 para cá, com os fenômenos da globalização e das diásporas e deslocamentos.

Em vista de tais situações, vale aqui ressaltar a potência da energia devastadora do feminismo, recordando que Stuart Hall (2003) afirma que esse movimento invadiu e causou uma “virada” nos Estudos Culturais a partir de 1960: “Introduziu uma *ruptura*. Reorganizou o campo de maneiras bastante concretas” (HALL, 2003, p. 208), para, segundo Adelaine Resende, alargar a noção de poder, acomodando “não só o público, mas também o pessoal, o privado, as questões de gênero e sexualidade, de sujeito e subjetividade” (RESENDE *et al.*, 2005, p. 24). No entanto, a espiral de mudanças sociais, políticas e culturais avassaladoras detonadas pelos Estudos Culturais, após a Segunda Guerra Mundial e, mais tarde, pela Segunda Onda Feminista, passou também a jogar nova luz sobre fenômenos antigos, que passaram a ser reinterpretados, como a relevância do papel das diásporas e dos deslocamentos dos indivíduos e grupos humanos para a problematização das suas identidades, o que faz o escritor líbano-francês Amim Maalouf afirmar: “O que me faz ser eu é esse estar na fronteira entre dois países, entre dois ou três idiomas, entre várias tradições culturais” (MAALOUF, 1999, *apud* CANCLINI, 2003, p. 15).

Com relação às mulheres, especificamente, as implicações de deslocamentos nacionais ou transnacionais por vezes são tidas como bastante influenciadas pela dominação masculina, seja na sociedade judaica do passado, por exemplo, seja em circunstâncias mais

contemporâneas, como quando Sandra Almeida alude ao pensamento de James Clifford de que as mulheres diaspóricas acabam se tornando presas de modelos patriarcais, de passados opressivos e futuros ambíguos (ALMEIDA, 2015, p. 59), mas não sem fazer a observação vital de que talvez exista uma saída para essas mulheres pela via da “negociação das relações de gênero”. Por fim, Sandra Almeida faz uma afirmação categórica que parece deixar mais claro o caminho para uma das portas de saída da prisão apontada por Clifford para esse grupo de mulheres diaspóricas: “Argumento neste trabalho que o feminino em trânsito como lócus da movência e da errância ocupa um território liminar”, ou seja, na verdade, prossegue Sandra Almeida, “um espaço não somente duplo, como quer Clifford, mas também plural, múltiplo, diverso e também, por vezes, dúbio e ambivalente” (ALMEIDA, 2015, p. 59-60).

Com todas esses conceitos em mente e comparando-se as trajetórias das três protagonistas aqui em questão, podemos identificar um denominador comum entre elas: todas nasceram em vilarejos ou cidades interioranas canadenses pequenas. Joan Foster, a protagonista escritora *Lady Oracle*, foi filha de mãe megera e não carinhosa e um pai médico, frio e ausente, que ela conheceu somente aos cinco anos de idade, quando retorna da Segunda Guerra Mundial. Curiosamente, a personalidade da mãe e a sua rejeição contumaz à filha já são indícios que subjazem à insatisfação dela com os papéis sociais restritivos de mãe e dona de casa. Não é difícil concluir que os pais de Joan têm um casamento frio e convencional. A extrema obesidade da menina Joan se torna um dos alvos preferidos da crítica ácida e constante da sua mãe. No entanto, longe de sucumbir ao sofrimento e ao desespero, Joan acha meios de usar a gordura como arma para enfrentar a mãe e aumentar-lhe os desgostos, ao mesmo tempo em que habilmente acha meios de fazer alianças com os colegas de escola que poderiam lhe fazer *bullying*.

Nessa atmosfera, tensa e hostil, a sua tia Lou é o anjo providencial que lhe faz companhia e serve de modelo de mãe e de amiga. Ela é uma mulher vista com certa desconfiança por ser independente, solteira, ter um namorado meio ausente e ser escritora de livros de conselhos e assuntos femininos, o que era altamente incomum para uma mulher vivendo no interior do Canadá nas décadas de 1960 e 1970. Certa vez, a tia leva Joan a um dos encontros religiosos que ela frequenta numa igreja, no mínimo, “estranha”, onde a cerimônia religiosa era conduzida por uma médium, que disse a Joan ser ela muito talentosa e possuidora de um dom espiritual. Por esse motivo, aconselhou-lhe tentar a escrita automática. Ou seja, Joan foi exposta ainda adolescente a duas influências que a levariam à profissão de escritora: a da própria tia, que era uma figura materna e escritora, e a sugestão da médium. Da

primeira vez que tenta, Joan fica assustada, tem medo e decide não mais fazer isso. No entanto, quando adulta, mais tarde ela tenta a escrita automática de novo, com sucesso, e isso vai ter um papel decisivo na plena assunção da profissão de escritora por Joan.

Com a morte prematura da sua tia Lou, Joan tem direito a uma herança de 200 dólares, mas precisa perder cerca de 46 quilos como condição para isso. Entra então numa severa dieta e consegue emagrecer um pouco, mesmo com a sabotagem da mãe, que espalha pela casa guloseimas e comidas apetitosas para dissuadi-la do objetivo. Quase no final do capítulo 11, na parte 2, ocorre uma cena muito emblemática, que oferece a motivação para Joan começar a mudar o rumo da sua vida. Tudo começa quando a mãe diz: “Come, come, é tudo o que sabe fazer. Você é revoltante, revoltante mesmo. Se eu fosse você teria vergonha de sair de casa” (ATWOOD, 1991, p. 117). O problema é que essa observação não fazia nenhum sentido, além o de evidenciar o ódio e o desprezo que a mãe sempre tivera por Joan, já que ela já tinha perdido quarenta quilos. Então Joan replica que quando perdesse mais seis quilos iria ao escritório do advogado da tia, reivindicaria sua herança e iria morar sozinha, o que desencadeou um surto na mãe, que em fúria e dizendo “Deus não perdoará você! Deus não perdoará você!” pegou uma faca no balcão da cozinha e esfaqueou Joan no braço, acima do cotovelo. As duas ficam como que paralisadas por instantes, até que Joan diz que vai fazer um chá e também o oferece à mãe, que aceita a oferta. Segue-se mais um pequeno diálogo sem sentido em que a mãe diz que mais tarde vai ao supermercado, mas que crê que Joan não a queira acompanhar, mas Joan responde que seria ótimo fazerem isso juntas. Em suma, na verdade, Joan estava apavorada, mas contemporiza. Como o corte fora superficial, ela mesma se trata e à noite decide deixar a casa dos pais para sempre. Têm início então os deslocamentos da protagonista pelo Canadá e pelo mundo.

É importante frisar que a estrutura do romance é bastante fragmentada, como que a refletir os vários pedaços de experiência de vida que Joan vai tendo em diferentes lugares até que sua identidade apresente uma integralidade maior e mais maturidade. Desse modo, o primeiro capítulo começa com a narrativa da “morte” da protagonista por ela mesma, enquanto ela está em Terremoto, uma pequena cidade italiana onde passara férias de verão com o marido Arthur no ano anterior. Esse é o tempo presente da história e ela já sobrevive dos romances góticos que escreve. Na verdade, toda a história é movida pelo dinamismo de *flashbacks* e *flashforwards*, assim como pela invasão da história da protagonista por outra história (que ela mesma está escrevendo no “momento presente”: uma “fantasia gótica”, como ela define), em que há uma moça pobre e trabalhadeira, que vive constantemente ameaçada

pela sedução de um homem bonito, rico, aristocrata e casado. A esposa desse homem também é muito bonita, sarcástica e algoz dessa mocinha, tudo isso acontecendo em um castelo. A intercalação dessa “fantasia gótica” com a história da protagonista se dá por quase todo o romance, até que passamos a entender que esse enredo intrusivo representa muitos dos medos e inseguranças de Joan Foster, assim como a sua heroína, pode representar também Joan e suas dificuldades de lidar com o mundo masculino. Uma passagem bastante emblemática que nos remete a vários significados relevantes é uma que dá conta das barreiras que Joan enfrenta para viver sua experiência de escritora, que ocorre depois que eles regressam de Londres e se casam:

Arthur nunca descobriu que eu escrevia fantasias góticas. A princípio, trabalhava nelas quando ele estava fora. Posteriormente, passei a ir para o banheiro, fechava a porta e lhe dizia que estava estudando para um ou outro curso de extensão universitária: cerâmica chinesa, religião comparada, cursos que nunca conseguia concluir pelo simples fato de nunca tê-los frequentado. (...) Por que nunca lhe contei? Por medo, principalmente. Quando o conheci, ele falava muito em mulheres cuja cabeça ele pudesse respeitar, e eu sabia que, se soubesse que eu escrevera *O Segredo do Solar Morgrave*, não respeitaria a minha. Eu queria muito ter uma cabeça respeitável (ATWOOD, 1991, p. 31-32).

Ora, percebe-se nessa passagem uma gama de nuances relevantes, pois a casa de Joan só era um “cantinho todo dela”, para escrever, quando o marido estava fora. Na sua presença, o espaço de liberdade criativa reduzia-se ao banheiro. Nesse ponto da narrativa, Arthur ainda não sabia que Joan ganhava a vida como escritora de sucesso de histórias góticas, pois ela mesma reverberava o conceito social predominante de que esse gênero era “menor” e menos importante – “coisa para ser produzida e consumida por mulheres”.

Voltando agora o foco para o ponto em que Joan parte da casa dos pais, ela perambula por várias partes do Canadá, usando o nome da tia falecida para não ser descoberta pela mãe. Quando ela finalmente perde os 46 quilos, recebe a herança e parte para Londres. A partir de lá ela perambula por outros países e acaba se envolvendo pela primeira vez com um homem, um conde polonês que escreve romances sobre enfermeiras e médicos para uma editora de *pulp fiction*. Inspirando-se nisso, Joan começa a ter certo sucesso na escrita de romances históricos. Com esse conde, ela finge ser uma estudante de arte que viaja pelo mundo. Ele a seduz e ela não revela que é virgem. Entretanto, a relação deles não é muito longa, pois ela descobre que ele tem uma arma e passa a temer que ele seja violento. Ela então conhece Arthur, um ativista político de esquerda canadense, nas ruas de Londres, e se

apaixona por ele. Passam a morar juntos e ela inventa a história de que tinha sido despejada de um apartamento onde morara com uma amiga.

Já morando no apartamento de Arthur em Londres, certo dia ela chega a casa e tem uma visão da sua mãe no meio da sala, o que a assusta muito, mas isto é somente uma das facetas do tal dom sobrenatural que a dirigente da igreja espiritual que tia Lou frequentava lhe tinha alertado a respeito. Dias depois, recebe um telegrama do pai, dizendo que a mãe morrera no dia anterior. Ela volta às pressas ao Canadá, mas perde o funeral e passa uns dias com o pai; contudo, como descobre nunca ter existido mesmo nenhuma afinidade com ele, decide procurar trabalho em Toronto. Ela tenta se corresponder com Arthur, mas ele jamais lhe responde, porque também tinha retornado ao Canadá logo após ela. Acabam por se reencontrar em Toronto e se casam. Para surpresa de Joan, quem realiza a cerimônia é a mesma chefe da igreja espiritual do passado, porém, estranhamente apresentando-se com um outro nome. Embora reconhecendo a tal mulher, Joan se cala. Entretanto, a mulher a reconhece e pergunta se ela já tentou a escrita automática, sugestão que Joan passa a seguir, obtendo muitos resultados positivos, mas sempre recebendo essas mensagens ocultistas sem o conhecimento do marido. Embora ela já escrevesse e ganhasse dinheiro com isso, o primeiro livro que se deriva dessas experiências, com uma “forcinha” do além, que mistura ocultismo, poemas, ideias feministas e autobiografia, recebe o título de *Madame Oráculo*. Ocorre então o lançamento e ela passa a ser uma escritora de sucesso, o que Arthur não aprecia muito, pois acha que a vida deles é uma das inspirações para a escrita de Joan.

A partir daí, Joan viaja freneticamente pelo Canadá, para várias festas de lançamento dos seus livros e acaba conhecendo o Porco Espinho Real, um homem bonito e galanteador, que passa a ser seu amante. Vivendo então essa experiência dupla de vida amorosa, passa a ter medo de que Arthur de algum modo descubra tudo e de que o Porco Espinho um dia apareça em sua casa e seu segredo seja revelado. Vivendo essa verdadeira paranoia, ela inventa para um casal de companheiros políticos de Arthur que a polícia estaria prestes a descobrir todos eles, pois estariam seguindo uma pista por meio dela. Os dois então a ajudam a forjar a “morte” de Joan, por afogamento no lago em Toronto, e ela parte para Terremoto, na Itália. Lá ela passa dias de intranquilidade e a paranoica mania de perseguição continua, causando-lhe situações embaraçosas. Nesse ponto da narrativa, entendemos completamente por que o capítulo um abre com a morte (falsa) da protagonista. Algum tempo depois, um repórter canadense descobre o paradeiro de Joan, mas ela o atinge com uma garrafa de Cinzano e ele é internado. Ela pensara que ele era da polícia, ou coisa assim, mas ele lhe revela que o casal de

amigos de Arthur fora preso sob a acusação de terem matado Joan. Desse modo, ela não tem alternativa, a não ser o retorno a Toronto, para esclarecer tudo. No entanto, quem voltará será uma *outra* Joan Foster.

Examinando as mesmas questões no romance de Margaret Laurence (1926-1987), *The Diviners* (1974), a protagonista escritora Morag vai contando a própria história e a de sua família, intercalando eventos passados com o que vivencia no presente. O fator desencadeador desse fluxo se dá já no primeiro capítulo, quando Morag se encontra apreensiva pela partida da filha Pique, de dezoito anos, e ela acaba se deparando com fotos de família antigas, colocadas em uma suposta ordem cronológica e começa a relembrar fatos que as fotos “escondem” (1989, p. 6).

Na verdade, no tempo presente da narrativa, Morag é uma mulher de quase cinquenta anos que se mudou para uma fazenda na parte rural de Ontário, com o objetivo de escrever um romance e, até aquele ponto, ela tinha passado por muitas e dolorosas experiências. Na infância, tendo ficado órfã muito cedo em Manawaka (cidade ficcional) de Manitoba, passou a ter Logan Christie e Prin Christie como pai e mãe adotiva. Apesar de serem pais adotivos muito amorosos, eles são muito pobres e recebem o preconceito e desprezo da cidade. Christie é um catador e reciclador de lixo que pouco pode oferecer à filha adotiva, a não ser as interessantes histórias que conta, principalmente sobre um suposto herói escocês (Piper Gunn), fato que terá importância em momento posterior da narrativa por despertar em Morag Gunn o desejo de descobrir as raízes escocesas da sua família. No entanto, Morag passa por muitas vergonhas e humilhações, como a descrita no capítulo dois (“The Nuisance Grounds”), quando certo dia Christie a convida para segui-lo no seu trabalho. Ela aceita, mas tem uma surpresa desagradável: quando passam por um bairro elegante uma “ganguê” de crianças passa a cantar uma canção para humilhá-los. Certo trecho diz assim: “Christie Logan’s the Scavenger Man/Gets his food from the garbage can/ (...) Mo-rag! Mo-rag!/Gets her clothes from na ol’ flour bag” (LAURENCE, 1974, p. 31) (em português: “Christie Logan é o lixeiro/ Ele cata a sua roupa na lata do lixo/ (...) Mo-rag! Mo-rag!/ Ela faz roupa de saco de farinha”). Enfim, esta é uma das muitas humilhações traumáticas que Morag experimentará.

É importante destacar que as histórias contadas por Christie supostamente sobre os antepassados escoceses de Morag a inspiram para escrever outras histórias, o que vai despertar nela a vontade de ser escritora no futuro. Morag cresce e finalmente consegue sair de Manawaka para entrar na universidade mais próxima, pois somente assim acredita que conseguirá ser escritora. Lá, ela se apaixona por Brooke Skelton, um professor quinze anos

mais velho que ela, que consegue se transferir para Winnipeg e para uma posição melhor, de professor titular. Com esse deslocamento, em vez de as coisas melhorarem para ela, a monotonia da vida de “esposa do professor” começa a minar o seu casamento, o que é piorado com o controle que Skelton tenta manter sobre Morag, a não inclinação dele em permitir que Morag engravide e o desprezo que ele devota à vontade de Morag ser escritora. Porém, mesmo enfrentando tais obstáculos, Morag Gunn consegue finalizar seu primeiro romance. Já com o casamento bastante fragilizado, Morag encontra em Winnipeg Jules Tonnerre, que tinha sido seu primeiro namorado em Manawaka e também tinha meia ascendência indígena (Metis). Morag então acaba tendo um envolvimento com ele, que dura algum tempo, até que ele volta para a vida de aventuras e deslocamentos, que sempre manteve. Descobrimo-la grávida de Jules, Morag se divorcia de Skelton e com o dinheiro das vendas do seu primeiro livro se muda para Vancouver. Em lá chegando, faz amigos, principalmente mulheres, e continua a ganhar a vida como escritora e criando a filha Pique.

A vida de Morag sofre outra virada, quando ela decide se mudar para a Inglaterra, onde continua a escrever e chega a trabalhar em uma livraria. Lá, conhece o pintor escocês Dan McRaith, com quem tem um caso amoroso. Dan é casado e tem sete filhos, mas vive transitando entre Combruaich (na Escócia) e Londres. Certa vez em que Dan retorna à Escócia, Morag o acompanha, movida pelas histórias passadas que Christie lhe contava sobre seus antepassados, no intuito de ter contato com essas raízes e enriquecer sua identidade. No entanto, Morag se decepciona e sente que suas raízes estão mesmo no Canadá e que seus pais são de fato Christie e Prin. Então, Morag Gunn retorna ao Canadá, após o fim do romance com Dan, e se instala na fazenda que compra em Ontário, para continuar sua carreira literária de sucesso.

Enfim, *The Diviners* é na verdade uma saga riquíssima da vida de Morag e de muitos aspectos da identidade canadense, com o endosso das temáticas da escrita de autoria feminina e da influência dos deslocamentos dentro e fora do Canadá para a problematização da identidade de Morag, assim como foi demonstrado com relação a Joan Foster, em *Lady Oracle*. A propósito disso, então, destaco um ponto de interseção temática entre os dois romances, que tem relação com a inspiração e a motivação para escrever de forma efetiva e produtiva – o sentido que une “lady oracle” (madame oráculo) e “the diviners” (os adivinhadores). Enquanto no romance de Atwood, são as experiências ocultistas da escrita automática que vão incrementar o talento e a escrita de Joan Foster e torná-la uma escritora revelada (sem segredos e sem pseudônimos) de muito sucesso, no romance de Laurence,

Royland, um amigo e vizinho da fazenda de Morag é um *diviner*, um “adivinhador”, que usa um graveto em forma de “Y” para descobrir onde há água no subsolo (outro sentido de “divine”), usando sua sensibilidade, seu “dom espiritual”, nessa tarefa importante no ambiente rural. No último capítulo, após ter perdido esse dom, ele bate à porta de Morag para conversar sobre isso, o que foi providencial para ela logo depois. Ele vai embora, ela entra em casa para escrever as poucas partes que faltavam no livro que vinha escrevendo sobre a história dela e da própria família, o que nos remete de novo à referência em forma de epígrafe já mencionada do texto de Howells (2004), que aparece nas duas últimas linhas do último capítulo: “Ela retornou à casa, para escrever os trechos ficcionais e privados (*da família; da sua história*), que ainda faltavam, e para registrar o título do livro” (LAURENCE, 1974, p. 370), que, na verdade, é “*The Diviners*”, informação que não está escrita lá, mas que plenamente supomos.

Se *Lady Oracle* (1976) e *The Diviners* (1974) oferecem um campo fértil para se estudarem as temáticas da mulher escritora e a importância dos deslocamentos (nacionais e transnacionais) das protagonistas para a problematização das suas identidades, em *Lives of Girls and Women* (1971), em que pese ser vital a temática da protagonista escritora, se destacará o deslocamento psicoemocional de Del, de situações patriarcais opressoras do Canadá e seus efeitos (mentalidade tacanha interiorana, hipocrisia, preconceitos, mortes, suicídios, abusos sexuais, estupros) para um patamar mais emancipador de agência e subjetividade mais empoderada. Del amadurece social, psicológica, emocional e sexualmente, ao mesmo tempo em que cresce nela a vontade de escrever e ela contrasta as formas bastante diferentes de se viver na parte urbana de uma pequena cidade e na porção rústica e interiorana desse mesmo lugar. Uma outra instância emblemática dessa situação se dá quando na terceira parte do romance, intitulada “Princess Ida”, a mãe de Del recebe a visita de um irmão dela, Bill Morrison, que mora nos Estados Unidos. A sensibilidade e a percepção aguçada de Del (ainda aos 12 anos de idade, mas já detentora do senso crítico de uma escritora em potencial) lhe permitem perceber o choque que o tio tem ao ver a precariedade de recursos de Jubilee (a cidade interiorana de Del), principalmente por ele ser mais estadunidense do que canadense nesse ponto da vida. Enfim, Del, futura escritora e grande observadora, “sente” o choque do tio e isso de algum modo lhe ajuda a entender mais e mais o provincianismo, o isolamento e o “atraso” do Canadá (mais rural que urbano; periférico) em relação aos Estados Unidos (mais urbano que rural; central). Em outras palavras, nesse caso, além de esse fato acelerar o amadurecimento da visão crítica que Del desenvolve sobre a população de Jubilee (que acaba

se tornando uma redução metonímica do Canadá), ela também *absorve* os choques culturais das experiências de deslocamento do *outro* como forma de amadurecer a si própria.

No segundo capítulo, intitulado “Heirs of The Living Body”, tia Elspeth e tiazinha Grace, duas senhoras solteiras, fofoqueiras e altamente conservadoras e moralistas, protagonizam uma cena que acaba por revelar a pujança e a autoconsciência de Del, mesmo que ainda adolescente, da importância da sua escrita e da direção que ela deveria ter. Essas duas tias entregam a Dell um manuscrito e vários arquivos pertencentes a Craig, um tio recém-morto de Del e irmão delas, para que Del pudesse continuar a escrever o manuscrito, que registrava o cotidiano de partes interioranas circunvizinhas. O discurso delas é todo salpicado de conservadorismo e machismo: “Pensávamos ser melhor dar essa tarefa para Owen (*irmão menor de Del*), que é homem, mas você é que é boa em redação na escola” (MUNRO, 1971, p. 78). Elas complementam dizendo que se Del levasse o manuscrito para casa e o lesse de tempos em tempos ela poderia “pegar” o estilo do tio, pois “ele tinha o dom da escrita. Quem sabe você não aprenderia a imitá-lo?” (p. 78), ao que Del “responde” em pensamento: “Mal sabiam elas que estavam falando isso justamente para alguém que pensava que a única missão de um escritor é produzir uma obra-prima” (p. 78). Então, Del leva para casa o manuscrito e os outros papéis do tio Craig, mas não os guarda com os seus próprios escritos e os trechos do romance que ela mesma estava em segredo escrevendo, pois eles eram “tão pesados, monótonos e sem valor que eu pensei que pudessem mortificar minha escrita e me trazer má sorte. Eu os peguei e guardei numa caixa de cartolina no porão” (p. 79). Acontece que na primavera seguinte houve uma enchente e esses documentos foram danificados. Então, Del diz pensar nas tias com remorso, mas com “aquele tipo brando de remorso que tem no seu outro lado a mais cruel e imaculada satisfação” (p. 79). Num nível metafórico, Del aqui pode ser vista como representante das novas (ou jovens) escritoras, que totalmente prescindem da tradição da escrita masculina, pois elas também têm uma tradição (os escritos esparsos de Del estavam embaixo do seu colchão), que podem escolher resgatar e continuar no momento oportuno.

Uma outra observação relevante é que mesmo não tendo feito grandes deslocamentos pelo Canadá, nem mesmo fora dele, pode-se dizer que Del “viu” o mundo e “viajou” por cada parte dele graças às leituras devoradoras que fazia das enciclopédias que sua mãe passou a vender por várias cidades das redondezas de Jubilee. Além disso, sua mãe passou a escrever cartas para o jornal local, usando o pseudônimo “Princess Ida” (“Princesa Ida”), o que também marca a sua mudança para o centro de Jubilee, deixando o marido no sítio na parte

rural da cidadezinha. Não foi de fato uma separação conjugal, mas uma medida que facilitou a “nova vida” de vendedora de enciclopédias que a mãe de Del assumiu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atingindo o fechamento destas observações, pode-se concluir que as protagonistas Del, Joan e Morag de fato se engajam em deslocamentos empoderantes no sentido geográfico e cultural. Assim, se os deslocamentos de Joan e Morag não se circunscrevem só ao Canadá e remetem-nas ao nível transnacional, Del exaure as possibilidades dos pequenos deslocamentos no interior do Canadá, além da sua cidade natal, Jubilee, mergulha profundamente no cotidiano dos seus conterrâneos e no que subjaz a ele, para capacitar-se a escrever sobre eles e sobre o seu próprio processo de amadurecimento.

Além disso, Del também “viaja pelo mundo” e pelo conhecimento com a leitura voraz das enciclopédias que sua mãe passa a vender, o que também causa um pequeno, mas altamente importante deslocamento de Del e sua mãe, da casa em Flats Road para uma em Jubilee, onde moram sem o pai/marido, para “facilitar” a vida de vendedora da mãe de Del. Passam então a visitar o pai/marido nos finais de semana. Ora, foi justamente graças a esse deslocamento da parte rural (da casa do pai) para a urbana de Jubilee (para morarem sozinhas e com mais liberdade) que tanto Del quanto sua mãe se desenvolveram em vários aspectos, inclusive em desenvolver suas escritas. O mesmo tipo de raciocínio se aplica aos casos de Morag e Joan. Envolvidas em situações bem mais traumáticas do que Del e sua mãe, foi a partida de casa, a perambulação pelo Canadá, a ida para a Europa e o retorno ao Canadá que as fizeram amadurecer, pois, no exílio, um indivíduo “perceber-se apartado e longe de tudo que lhe é familiar produz um desapego promissor e proporciona muitas novas maneiras de ver e apreender as coisas” (HOFFMAN, 1999, p. 50). Del, Jordan e Morag também efetivaram a negociação de gênero com o masculino a que Sandra Almeida se refere (ALMEIDA, 2015, p. 59), livrando-se da armadilha sugerida por Clifford.

Da mesma forma, se considerarmos todo o esforço de construção de uma autoconsciência das questões e exclusões femininas por parte de Atwood, Laurence, Munro e suas protagonistas escritoras, podemos afirmar que elas bem representam o ímpeto de desconstruir um cânone masculino, branco, eurocêntrico e dominante, para resgatar as pegadas de uma tradição de escrita feminina que por tantas vezes foi completamente negada no mundo ocidental. Fazendo isso, certamente Atwood, Laurence e Munro conseguiram também “quebrar a sentença”, a “condenação tácita” que reduzia muitas escritoras que vieram

antes a meras imitadoras dos modos masculinos de escrita. Desse jeito, elas finalmente “escreveram seus títulos” e descobriram um “caminho todo delas”, que não admite retrocessos a posições desvantajosas anteriores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias Contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

ATWOOD, Margaret. *Lady Oracle*. Toronto: McClelland and Stewart, 1976.

_____. *Madame Oráculo*. Trad. Domingos Demasi. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BONNICI, Thomas. *Teoria e Crítica Literária Feminista: Conceitos Fundamentais*. Maringá, PR: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2007.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá, PR: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009.

BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London & New York: Routledge, 1996.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CARVALHO, Leandro. Joana D’Arc; *Brasil Escola*. Disponível em <http://brasilecola.uol.com.br/historia/joana-d-arc.htm>. Acesso em 24 de março de 2017.

DAVIS, Natalie Zemon. *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford: SUP, 1975.

DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

DURANT, Will. *O Livro de Ouro dos Heróis da História: Uma Breve História da Civilização, da Antiguidade ao Alvorecer da Era Moderna*. Trad. Laura Alves e Aurélio Barroso Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2001.

EAGLESTONE, Mary (Org). *Feminist Literary Theory: a reader*. Oxford, UK: Blackwell, 1996.

_____. *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

GILBERT, S; GUBAR, S. *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and The Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

GNIPPER, Patrícia. Mulheres Históricas: Hipácia de Alexandria, a primeira cientista de todas. 14/07/2016. Disponível em: <https://canaltech.com.br/materia/personalidades/mulheres-historicas-hipacia-de-alexandria-a-primeira-cientista-de-todas-73227/>. Acesso em 20/03/2017.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOFFMAN, Eva. The New Nomads. In: ACIMAN, André (Ed.). *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*. New York: The New York Press & The New York Public Library, 1999.

HOWELLS, Coral Ann. Writing by Women. In: KRÖLLER, Eva-Marie, ed. *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2004.

LAURENCE, Margaret. *The Diviners*. London: Virago Press, 1989.

LERNER, Gerda. *The Majority Finds its Past: Placing Women in History*. London: Oxford University Press, 1979.

MILL, John Stuart. *A Sujeição das Mulheres*. São Paulo: Editora Escala, 2006.

MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1970.

MOI, Toril. *Sexual/ Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London/New York: Routledge, 1989.

MUNRO, Alice. *Lives of Girls and Women*. New York: Signet, 1971.

RESENDE, Adelaine LaGuardia. Mapeando os Estudos Culturais. In: QUINTANA, Suely da Fonseca (Org). *Fronteiras Críticas, Literárias e Culturais*. São João Del Rei: PROMEL/UFSJ, 2005.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. London: Virago, 2013.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication on The Rights of Woman and The Wrongs of Woman*. New York: Longman, 2007.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Recebido em: 01/04/2017.

Aceito em: 10/04/2017.