

Inscrições da alteridade no romance *A paixão*, de Jeanette Winterson

Alcione Cunha da Silveira
Doutora em Letras: Estudos Literários / UFMG

RESUMO

Tendo por base a articulação de estratégias narrativas relacionadas a questões de gênero que desafiam os tradicionais mapas identitários, geográficos, históricos e literários, examino o entrelaçamento subversivo do corpo e da escrita, bem como a reescrita da história a partir das margens no romance *A paixão*, de Jeanette Winterson.

PALAVRAS-CHAVE

Gênero, corpo e transgressão

As marcas das trajetórias das narrativas de autoria feminina revelam uma miríade de possibilidades que, obviamente, sofreram transformações no decorrer dos tempos. Porém, desde a Antiguidade, a relação entre a mulher e a literatura ostenta um traço significativo, simbolizado pela emblemática e subversiva figura de Xarazade, eternamente imersa na criação de narrativas direcionadas para o encantamento do outro, bem como para a garantia de sua própria sobrevivência. Ao longo dos séculos, tanto no Oriente quanto no Ocidente, exímias contadoras de histórias fabricam textos a partir de uma posição peculiar, definida por Linda Hutcheon como “ex-cêntrica”.¹ Essa característica paradoxal – que permeia a própria história pública e privada das mulheres – define as vozes que, em geral, se “encontram simultaneamente dentro e fora do discurso dominante”.² A singularidade dessa posição contraditória tem contribuído para uma vasta produção de narrativas que tendem a evidenciar os aspectos dialógicos, polifônicos e intersubjetivos dos discursos, sejam eles classificados como históricos ou literários. É inegável, portanto, que, assim como acontece com Xarazade,

¹ HUTCHEON. *A poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção, p. 58.

² HUTCHEON. *A poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção, p. 58.

nas obras da escritora inglesa Jeanette Winterson, especialmente no romance *The passion* (1987) – publicado no Brasil nesse mesmo ano com o título de *A paixão* – o que importa é a maneira como as narrativas são construídas.

A paixão apresenta o relato da glória e queda do império de Napoleão Bonaparte sob o ponto de vista de dois sujeitos marginalizados: o jovem francês Henri, filho de aldeões pobres, que foi para a guerra como cozinheiro do imperador, e Villanelle, a bela e misteriosa filha de um gondoleiro veneziano que nasceu com os pés palmados e com a capacidade de caminhar sobre as águas. Villanelle é uma estranha protagonista que se veste de homem para trabalhar em um cassino nas noites de Veneza. A narrativa, em primeira pessoa, é dividida em quatro partes, cujos títulos são: “O imperador”, “A dama de espadas”, “O inverno a zero grau” e “O rochedo”. A primeira parte pertence à voz masculina de Henri, que aborda sua experiência como membro das campanhas militares de Napoleão. A segunda parte é da personagem Villanelle, a qual, conforme informa Peônia Guedes, se apropria, desde o primeiro momento em cena, “do papel de narrador e se torna o foco de interesse da narrativa”.³ Os dois se encontram na terceira parte do romance, quando o imperador perde a guerra no inverno gelado da Rússia, onde Villanelle está tentando sobreviver como prostituta de seu exército. Na quarta e última parte, novamente passada em Veneza, as vozes dos protagonistas se alternam de maneira ainda mais descontínua, reforçando a atmosfera fantástica de uma história que é recheada de elementos mágicos. Os labirintos e disfarces, que predominam nessa cidade carnavalesca, onde aparentemente tudo é possível, abrem espaço para as mais variadas possibilidades de representação. O relato da guerra torna-se o pretexto para a criação de uma narrativa que explora não apenas os feitos do imperador, mas também as paixões do homem comum em torno de temas como loucura, sobrevivência, crueldade, violência, sexualidade e amor.

Nesse contexto, a imagem estereotipada do herói soberano, característica dos tradicionais romances épicos e históricos, cede lugar para as figuras periféricas que se encontram à margem dos centros de poder. O ponto central de *A paixão* não se localiza nas conquistas do imperador, mas sim nas palavras do cozinheiro Henri e da ambígua Villanelle, personagem escorregadia que jamais se deixa capturar. Após se conhecerem, a protagonista se transforma em uma obsessão para Henri, que, profundamente apaixonado e incapaz de suportar sua rejeição, acaba enlouquecendo. Villanelle, porém, resiste aos rótulos essencialistas e segue livre, mesmo depois que sua amante arranca o coração de seu peito e o prende em uma jarra. A

³ GUEDES. Tensão e contradição na representação da identidade e desejo lésbicos em *The passion*, de Jeanette Winterson, p. 117.

manipulação das características de sua figura multifacetada e transgressora determina o fluxo de uma narrativa que parodia, em diversos níveis, representações convencionais de gênero e de afiliações identitárias presentes em uma civilização patriarcalmente estruturada. Segundo Guedes, *A paixão* “é, também, uma obra que explora a tensão e aparente contradição entre a heterossexualidade e as relações lésbicas, fazendo da política sexual e da representação da identidade e desejo lésbicos temas centrais do texto”.⁴ Tal imbricamento, justaposição e interseção de vozes diferenciadas, que nos arremessam em direção a outros textos e outras possibilidades de leitura, evidenciam a ambivalência estrutural dos discursos que compõem o romance de Winterson.

Sabemos que, diferentemente do discurso histórico, que está subordinado a determinado compromisso filosófico ou versão oficial, a escrita literária permite que as manifestações dissonantes escapem da ordem simbólica e algo de novo se introduza por entre os espaços de suas entrelinhas. A literatura é o discurso que permite que o heterogêneo, ou seja, aquilo que não possui uma representação específica, apareça. Na verdade, *A paixão* lida com a chamada construção arbitrária das noções de gênero e das próprias interações sexuais presentes nas relações de dominação e subordinação das sociedades patriarcais. Nessa narrativa, a radical oposição entre os gêneros masculino e feminino, instituída por aquilo que pode ser considerado uma divisão natural do trabalho, é revelada explicitamente no contraste formado pelo exército dos violentos conquistadores de Napoleão e pelas vivandeiras que os acompanham. Nas palavras do cozinheiro Henri:

O próprio Napoleão ordenou que enviassem *vivandières* a acampamentos especiais. *Vivandière* é uma palavra militar otimista. Ele mandava rameiras que não tinham motivo de se sentir *vivants* sobre coisa alguma. A comida delas era geralmente pior do que a nossa, elas ficavam com a gente quantas horas do dia podíamos agüentar e o pagamento era pouco (...). Ao chegar, cada uma delas recebia um jogo de roupas de baixo e um vestido que gelava seus seios nos dias de fria maresia. Eram também distribuídos xales, mas toda mulher encontrada cobrindo-se quando a serviço podia ser delatada e multada. Multada significava ficar sem dinheiro na semana, em vez de uma soma mínima. Ao contrário das rameiras da cidade, que se defendiam e cobravam o que bem entendiam, e certamente cobravam individualmente, as *vivants* tinham a obrigação de atender quantos homens as procurassem, dia ou noite. Uma mulher que encontrei arrastando-se para casa depois de uma festa de oficiais disse que tinha perdido a conta ao passar de trinta e nove.⁵

⁴ GUEDES. Tensão e contradição na representação da identidade e desejo lésbicos em *The passion*, de Jeanette Winterson, p. 115.

⁵ WINTERSON. *A paixão*, p. 46.

Pode-se dizer que a descrição acima evoca uma cena relativamente familiar no contexto da história da humanidade, ao nos remeter a um tipo de memória que faz parte do imaginário público ocidental. Nesse caso específico, porém, ao explorar as complexidades da política de gênero, o romance apresenta uma denúncia dos tradicionais processos de objetificação, comodificação e vitimização por que têm passado os corpos das mulheres. Nesse sentido, é necessário chamar a atenção para o fato de que, apesar de ser uma personagem transgressora por excelência, Villanelle é ainda refém de sua condição de mulher. Por isso, ao perder uma aposta para seu ex-marido, sedento de vingança por ter sido abandonado, Villanelle acaba sendo vendida a um oficial francês: “Eu deveria me unir ao Exército, me unir aos generais para lhes dar prazer.”⁶ Não sem razão o capítulo em que essa trama se desenrola se chama “O inverno a zero grau”, título que remete, metaforicamente, às lutas diárias daqueles que tentam sobreviver em situações extremas. Nesse contexto, embora homens e mulheres possam ser estereotipicamente representados como uma massa compacta desprovida de subjetividade, a história individual de cada ser humano se inscreve de modo único e particular em sua superfície corpórea. É, portanto, enquanto representa o papel de vivandeira que a protagonista se vê na condição simultânea de objeto e de vítima das circunstâncias que a cercam.

O romance de Winterson apresenta, ainda, a questão do travestismo, para enfatizar o caráter arbitrário das construções de gênero e sexo e, conseqüentemente, discutir a forma como as percepções e o corpo são, conforme atesta Butler, resultado de uma performance.⁷ Para a teórica, “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”.⁸ Em outras palavras, o gênero é uma invenção constituída performativamente por meio da linguagem, e não de um sujeito ou identidade preexistente. Em *A paixão*, essa ideia é explorada a partir da análise do travestismo de Villanelle, usado para violar as fronteiras das categorias binárias relativas às identificações de ordem sexual e aos padrões de heterossexualidade obrigatória e, portanto, desafiar as tradicionais posições de poder de uma sociedade patriarcal. Na verdade, nomear e classificar um fenômeno que pode apresentar um conjunto tão complexo de características como o travestismo não é uma tarefa simples. Trata-se, com efeito, de uma prática que tem apresentado, ao longo dos séculos, diversas conotações nas mais variadas culturas. Como nos

⁶ WINTERSON. *A paixão*, p. 106.

⁷ BUTLER. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, p. 48.

⁸ BUTLER. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, p. 59.

lembra Marjorie Garber,⁹ as regras referentes ao vestuário são ancestrais. Por exemplo, na Bíblia, em *Deuteronômio 22:5*, encontramos a seguinte passagem: “A mulher não usará roupa de homem, nem o homem se vestirá como a mulher, porque aquele que faz tais coisas é abominável ao Senhor, teu Deus.”¹⁰ Na verdade, a promulgação de códigos de vestuário perpassa toda a história da humanidade e abarca interesses não só divinos, mas também sociais e econômicos. Garber explica que, no período medieval e no início da Idade Moderna, vigoravam diversas leis dessa natureza sob o argumento de que era preciso apoiar o comércio e as indústrias de fabricação local e, concomitantemente, prevenir ou minimizar aquilo que hoje seria chamado de “consumo conspícuo”.¹¹ Com a promulgação de tais medidas protecionistas, evitava-se também a transgressora ostentação de riqueza praticada por pessoas que pertenciam a determinadas classes sociais.¹²

De fato, desde os primórdios, a prática do vestuário e, portanto, o travestismo, sempre foi influenciado pelas variáveis culturais e sociais. De acordo com Vern e Bonnie Bullough, a palavra *travestismo* – proveniente dos termos em latim *trans* e *vestis* – foi cunhada por Magnus Hirschfeld em 1910, em um trabalho prestigioso intitulado *The Transvestites: An Investigation of the Erotic Drive to Cross Dress*.¹³ A intenção de Hirschfeld, médico pioneiro nos estudos da sexualidade e homossexual assumido, era traçar uma diferenciação entre alguns comportamentos sexuais existentes, marcando, por exemplo, a distinção entre o fenômeno do travestismo e a orientação sexual. O termo foi cunhado para designar aqueles que sentem prazer em se vestir com roupas do sexo oposto, independentemente de suas inclinações sexuais.¹⁴ No mesmo período, em uma tentativa de minimizar a relevância dada às roupas e enfatizar a adoção dos chamados trejeitos femininos pelos homens, Havelock Ellis inventa a palavra *eonismo*.¹⁵ Esse novo termo, baseado na personagem histórica de Chevalier d’Éon de Beaumont, desconsidera a possibilidade de as mulheres se envolverem com a prática do travestismo, e passa a ser usado para se referir especificamente aos homens.¹⁶ Nos 50 anos

⁹ GARBER. *Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety*.

¹⁰ GARBER. *Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety*, p. 28.

¹¹ “(...) conspicuous consumption.” (GARBER, *Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety*, p. 21, tradução nossa.)

¹² GARBER. *Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety*, p. 21.

¹³ BULLOUGH; BULLOUGH. *Cross dressing, sex, and gender*, p. 3-22

¹⁴ BULLOUGH; BULLOUGH. *Cross dressing, sex, and gender*, p. 206.

¹⁵ BULLOUGH; BULLOUGH. *Cross dressing, sex, and gender*, p. vii.

¹⁶ BULLOUGH; BULLOUGH. *Cross dressing, sex, and gender*, p. vii.

seguintes, as pesquisas sobre o tema ficaram reduzidas à seara da psiquiatria, que caracterizava esse tipo de comportamento como uma patologia a ser tratada com sessões terapêuticas.¹⁷ Desde então, além das associações pejorativas relacionadas, por exemplo, à prostituição e à promiscuidade, surgiram inúmeras outras categorizações ainda mais específicas, tais como “*gynemimesis* (literalmente, a ‘mímica da mulher’) e seu oposto *andromimesis*, *disforia de gênero*, *personificação masculina ou feminina*, *transgênero* (...), *fetichista*, *cruzamento* e *transexual* (ambos pré e pós-operatório)”.¹⁸ Em seu estudo psicanalítico sobre a sexualidade do chamado *crossdresser* masculino, Eliane Chermann Kogut observa que, nos países ocidentais, especialmente a partir dos anos 1970 e 1980, a palavra *crossdresser* passou a ser utilizada pelos próprios praticantes numa tentativa de se distanciarem da carga negativa e do estigma atrelados aos termos *travesti*, *drag queen* e *transexual*, em particular no que concerne à prostituição.¹⁹

A literatura está repleta de relatos sobre esse tipo de conduta de natureza gendrada e sexual considerada heterodoxa. Ressalte-se, entre outros: a história do antigo mito do deus Hermafrodito ou Hermafrodite, escrita por Ovídio entre 8 e 14 d.C., no livro *Metamorfoses*;²⁰ as peças *O mercador de Veneza*, *Noite de reis* e *Como gostais*, de William Shakespeare, e o romance pós-moderno *A paixão da nova Eva*, de Angela Carter, que conta a saga de Evelyn, um jovem inglês que é submetido a uma cirurgia de mudança de sexo, e sua amada Tristessa, uma estrela de Hollywood que se revela uma travesti. Sem dúvida, basta um rápido olhar sobre o rol de textos que abordam o tema em questão para se constatar o caráter diversificado e heterogêneo das representações literárias disponíveis. Nesse sentido, a escolha do signo do travestismo para representar a protagonista de *A paixão* – uma mulher com os pés de um animal que gosta de se vestir de homem, se apaixona por outra mulher e, ao final, assume sozinha a maternidade de sua filha, abdicando do padrão heteronormativo vigente – não é nem um pouco circunstancial. Na verdade, a sexualidade daquele que pratica o travestismo passa pelo imaginário e não pelo órgão sexual (diferentemente do transexual que, por carregar uma certeza absoluta sobre o seu sexo, tenta resolver sua questão atuando de forma literal sobre seu corpo, extirpando ou realizando o implante do referido órgão). Como afirma Marcos

¹⁷ BULLOUGH; BULLOUGH. *Cross dressing, sex, and gender*, p. 206-210.

¹⁸ “(...) *gynemimesis* (literally, ‘woman mime’) and its counterpart *andromimesis*, *gender dysphoria*, *female or male impersonation*, *transgenderist*, (...), *fetichist*, *crossing*, *transsexual* (both preoperative and posoperative).” (BULLOUGH; BULLOUGH, *Cross dressing, sex, and gender*, p. vii, grifos do autor, tradução nossa.)

¹⁹ KOGUT. *Crossdressing masculino: uma visão psicanalítica da sexualidade crossdresser*, p. 9.

²⁰ OVÍDIO. *Metamorfoses*, p. 82.

Benedetti, “o corpo das travestis é, sobretudo, linguagem”.²¹ Ciente ou não desse fato, Villanelle opta pelo signo da heterogeneidade e tenta fazer com que seu deslocamento não seja representável. Além das possibilidades oferecidas pelos canais e becos das noites carnavalescas de Veneza, é no cassino que a protagonista descobre e vivencia as possibilidades oferecidas pelo jogo teatral da dissimulação e da fantasia. O travestismo da protagonista surge, inicialmente, mais como uma estratégia de sobrevivência do que uma escolha pessoal. Ao descrever suas tarefas como crupiê do cassino, onde, além de recolher os dados e distribuir as cartas, roubava algumas carteiras, a protagonista relata: “Eu me vestia como um rapaz porque era isso que os visitantes gostavam de ver. Fazia parte do jogo tentar adivinhar que sexo estava oculto atrás de meus calções amarrados abaixo do joelho e uma extravagante pasta facial... .”²² É sob a penumbra oferecida pela luz difusa dos ambientes noturnos por onde perambula que essa exímia jogadora veneziana de nome italiano, mãos ágeis e pés palmados, se sente melhor:

A noite parece mais temporária do que o dia, especialmente para os amantes, e parece também mais incerta. Desta forma, ela resume nossas vidas, que são incertas e temporárias. Esquecemos isso durante o dia. Durante o dia não paramos de nos mexer. Esta é a cidade da incerteza, onde os rumos e os rostos parecem iguais e não são. A morte será assim. Estaremos sempre reconhecendo pessoas que jamais conhecemos.²³

Sob o signo da incerteza, Villanelle prossegue. Ela própria nos informa em vários momentos da narrativa que ganhar e perder são apenas contingências típicas desse arriscado empreendimento que é a vida. Para Garber, o “travesti é tanto um significante quanto aquilo que significa a própria indecisão da significação”.²⁴ Entretanto, logo o leitor descobre que, nesse seu jogo de disfarces, em que há mais do que uma simples estratégia de sobrevivência econômica ou de aceitação social, impera a indecisão da significação:

Usei meus calções amarelos do cassino com a listra descendo a cada lado da perna e uma blusa de pirata que escondia meus seios. Isto era necessário, mas o bigode que acrescentei foi para minha própria diversão. E talvez para minha própria proteção.²⁵

²¹ BENEDETTI. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*, p. 55.

²² WINTERSON. *A paixão*, p. 61

²³ WINTERSON. *A paixão*, p. 64.

²⁴ “(...) transvestite is both a signifier and that which signifies the undecidability of signification.” (GARBER. *Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety*, p. 37, tradução nossa.)

²⁵ WINTERSON. *A paixão*, p. 61.

O propósito do bigode não é, portanto, tornar seu disfarce mais convincente, mas, sim, garantir o seu prazer. Cabe lembrar aqui a afirmação feita por Butler, com base nos trabalhos da antropóloga Esther Newton: “o travesti subverte inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade do gênero.”²⁶ A habilidade de Villanelle para brincar com essa suposta indecibilidade sexual é, de fato, vista com bons olhos pelos seus amantes de ambos os sexos, especialmente pela mulher por quem ela se apaixona e pelo seu futuro marido:

Meu débil amigo, que concluiu que sou uma mulher, pediu-me que me casasse com ele. Prometeu-me uma vida luxuosa e toda espécie de artigos finos, contanto que eu continuasse a me vestir como um rapaz no conforto de nosso lar. Ele gosta disso. Diz que mandará fazer meus bigodes e alçapões sob encomenda especial e que faremos grandes farras com isso, inventando jogos e nos embriagando.²⁷

Ao nos depararmos com o estranhamento causado pelo casamento da fálica Villanelle com o antigo cozinheiro de Napoleão – um homem que incorpora, inclusive de maneira grotesca, o estereótipo da figura masculina –, constatamos, novamente, que são as constantes inversões que ditam o tom da narrativa. Nesse sentido, é a própria protagonista quem esclarece: “Resolvi casar-me. Havia um homem que me desejava por algum tempo, um homem que eu tinha recusado e amaldiçoado (...). Ele gostava que eu me vestisse como um rapaz. Eu gostava de me vestir como rapaz de vez em quando. Tínhamos isso em comum.”²⁸ Apesar de admirar o brilhante estudo desenvolvido por Garber, Anne McClintock apresenta algumas ressalvas à asserção universalista, segundo a qual aquele que se traveste é sempre uma figura transgressora. Para McClintock, ao declarar que todos os fetiches se originam “na cena de castração lacaniana (‘o falo é o fetiche, o fetiche é o falo’), Garber não faz justiça à rica diversidade de travestismos culturais e fetiches históricos que ela própria revela”.²⁹ Isso significa que, quando se trata da prática de um ato transgressor, o contexto é fundamental. Sendo assim, deve-se considerar tal ato como algo que vai além de uma ambígua troca de vestuário destinada apenas a inverter as posições tradicionais de gênero e poder.

²⁶ BUTLER. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, p. 195.

²⁷ WINTERSON. *A paixão*, p. 70.

²⁸ WINTERSON. *A paixão*, p. 103.

²⁹ “(...) in the Lacanian castration scene (‘the phallus is the fetish, the fetish is the phallus’) Garber does not do theoretical justice to the rich diversity of cultural cross-dressers and historical fetishes that she herself reveals.” (MCCLINTOCK. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, p. 67, tradução nossa.)

De fato, sabemos que as subversões de gênero, tais como as práticas carnavalescas e o travestismo, são, na maioria das vezes, autorizadas pelo discurso que pretendem combater. Para Villanelle, no entanto, essas categorizações são irrelevantes, pois o que lhe interessa é a mobilidade de suas posições identitárias e, portanto, a possibilidade de exercer seu agenciamento experimentando-as. Ao se apaixonar por uma mulher, a quem chama de Rainha de Espadas, a protagonista anuncia:

Ela pensava que eu era um rapaz. Eu não era. Deveria ir vê-la como eu era e brincar sobre o engano e ir embora cordialmente? Meu coração apertou-se ante esse pensamento. Perdê-la outra vez, tão cedo. E o que eu era? Este meu eu de calções e botas era menos real do que meu eu de ligas? O que havia em mim que a interessava?³⁰

Villanelle percebe seu corpo como uma “fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e heterossexualidade compulsória” e se utiliza dessa percepção para manipular suas supostas identidades.³¹ De fato, essa é uma personagem construída com o objetivo de criticar as rígidas identificações legitimadas pelas estruturas sociais dominantes. Pode-se afirmar que é a sua habilidade para manipular com maestria seus traços multifacetados e para brincar constantemente com seus disfarces que marca o lugar de seu desejo, porque, mesmo após se apaixonar por uma mulher, a protagonista anuncia: “Namoro os garçons e jogadores e lembro-me de que gosto disso. (...). Esta liberdade é deliciosa porque é rara? Qualquer intervalo do amor é bem-vindo por ser temporário? (...) Desesperado coração que viceja no paradoxo (...)”³² Ao utilizar como linha mestra do texto situações de natureza aparentemente contraditórias e criar uma protagonista que, além de questionar a rigidez das categorias dominantes, destrona as posicionalidades oficiais, a narrativa de Winterson aponta para a importância do paradoxo na constituição das próprias teorias críticas feministas, já que, como esclarece Joan Scott, “[a] coragem e inventividade individual das feministas, o poder subversivo e o significado histórico de sua voz coletiva, estava (e ainda está) depositado no perturbador espetáculo apresentado pelo paradoxo”.³³ Em *A paixão*, a predominância de um confronto entre as vozes das personagens, bem como de

³⁰ WINTERSON. *A paixão*, p. 72.

³¹ BUTLER. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, p. 198.

³² WINTERSON. *A paixão*, p. 79.

³³ “[t]he courage and inventiveness of individual feminists, the subversive power and historical significance of their collective voice lay (still lie) in the disturbing spectacle presented by paradox.” (SCOTT. *Only Paradoxes to offer: French feminists and the rights of man*, p. 11)

uma constante inversão de papéis, reflete, portanto, os outros elementos textuais e o próprio formato de uma construção narrativa autorreflexiva e metaficcional.

Além de se organizar com base nesses pressupostos, *A paixão* se estabelece também como uma metaficção histórica que entrelaça registros oficiais da guerra de Napoleão a acontecimentos fantásticos e, ao mesmo tempo, chama a atenção para a natureza subjetiva da fabricação dos textos. Trata-se, como informa Peônia Guedes, de outra versão da história feita “com os olhos postos em sua relevância no presente”.³⁴ Todas essas questões perpassam os próprios relatos do cozinheiro Henri e da protagonista Villanelle, que intercalam suas narrativas com a repetição da seguinte refrão: “Eu estou lhe contando histórias. Confie em mim.”³⁵ Tais palavras – que ecoam por todo o texto como o refrão de um poema – apontam para a impossibilidade de se utilizar a linguagem como um instrumento capaz de reproduzir ou representar fielmente a realidade. Ao longo de todo o romance, esse tipo de jogo – metaficcional, autorreflexivo e intertextual – surge também sob inúmeras outras formas. Ressalte-se, entre as principais, a escolha de um tipo de criação poética para nomear uma misteriosa protagonista que, ao fazer um relato de suas aventuras e desventuras, dirige ao ouvinte/leitor sempre o mesmo refrão ambíguo sobre a natureza de sua narração. Acrescentaria ainda que esse é mais um entre os diversos recursos estilísticos utilizados por uma obra conscientemente construída com o objetivo de discutir não só a ficcionalidade dos discursos históricos e literários, mas também o próprio ato de escrever. De acordo com Patricia Waugh, as noções de história e de realidade como construções culturais estão na base da produção do romance contemporâneo metaficcional, o qual “desnuda, explícita e completamente, sua condição de artifício e, dessa forma, explora a problemática relação entre vida e ficção”.³⁶ Essa afirmação pode, de fato, ser comprovada pela análise do romance de Winterson.

Enquanto as fronteiras físicas são ameaçadas, tanto pelas águas que modificam diariamente o traçado de Veneza quanto pelas invasões realizadas pelos exércitos de Napoleão, o mesmo se dá com as afiliações das personagens. Veneza e Villanelle podem ser vistas como figuras afins, pois ambas são indecifráveis e impossíveis de serem mapeadas. A

³⁴ GUEDES. Tensão e contradição na representação da identidade e desejo lésbicos em *The passion*, de Jeanette Winterson, p. 115.

³⁵ WINTERSON. *A paixão*, p. 11.

³⁶ “(...) explicitly and overtly lays bare its condition of artifice, and which thereby explores the problematic relationship between life and fiction.” (SCOTT. *Only paradoxes to offer: French feminists and the rights of man*, p. 11, tradução nossa.)

mobilidade do território de uma influencia a mutabilidade das afiliações da outra. O significativo que as representa é determinado pela fluidez dos canais infiltrados pelas ruelas da cidade, bem como pelos pés palmados de uma protagonista que caminha sobre suas águas e floresce em seus espaços liminares. Ao se deparar com essa cidade imponderável, o francês Henri revela:

Fiquei perdido logo de início. Aonde Bonaparte vai seguem-se estradas retas, edifícios são racionalizados, indicações de ruas podem mudar para comemorar uma batalha, mas eles são sempre claramente marcados. Aqui, se eles chegam a se incomodar com placas de ruas, dão-se por satisfeitos em usar as mesmas, repetidamente. Nem mesmo Bonaparte conseguiu racionalizar Veneza. Esta é uma cidade de doidos.³⁷

A dificuldade de Bonaparte frente à estranha geografia desse lugar é a mesma enfrentada por Henri, que, por sua vez, não consegue compreender sua amada Villanelle, personagem que domina e decifra com maestria a sinuosa cartografia de Veneza. O destino desses dois homens é igualmente análogo. O imperador enfrenta dois exílios: no primeiro, em 1814, após uma fracassada invasão da Rússia, permanece em uma pequena ilha rochosa do arquipélago toscano, chamada Elba, e no último, em 1815, segue para a ilha de Santa Helena, localizada no Atlântico Sul, onde vive até sua morte, em 1821.³⁸ Já Henri é encarcerado no manicômio de San Servelo, também situado em uma ilha rochosa, onde cumpre prisão perpétua pelo bárbaro assassinato do ex-marido da protagonista. No início da narrativa, ao analisar a história de vida de Napoleão, o cozinheiro observa:

Estava enamorado de si mesmo e a França concordou. Era um romance. Talvez todo romance seja assim: não um contrato entre partes iguais, mas uma explosão de sonhos e desejos que não encontram escape na vida diária. Somente um drama resolverá, e enquanto duram os fogos de artifício o céu em uma cor diferente. Ele tornou-se imperador. Ele chamou o Papa da Cidade Santa para coroá-lo, mas, no último momento, tomou a coroa em suas próprias mãos e a colocou em sua própria cabeça. Divorciou-se da única pessoa que o compreendia, a única pessoa que o amou realmente, porque ela não lhe pôde dar um filho. Essa foi a única parte do romance que ele não conseguiu controlar sozinho.³⁹

Em um processo metalinguístico e autorreflexivo de duplicação especular, podemos encontrar no fragmento acima ecos da história de vida de Henri, assim como da própria construção da obra de Winterson. Além disso, todas as narrativas que compõem essa estrutura em *mise en*

³⁷ WINTERSON. *A paixão*, p. 120.

³⁸ JOHNSON. *Napoleão*, p. 188-199.

³⁹ WINTERSON. *A paixão*, p. 20.

abyme buscam o rompimento da rigidez das supostas cláusulas contratuais e, por conseguinte, a liberação de significados, representações e leituras diversas, as quais, obviamente, não podem ser totalmente controláveis. Em se tratando das principais relações amorosas das duas personagens masculinas (mesmo sendo uma delas o grande imperador do continente europeu), fica clara a impossibilidade de exercerem poder pleno e total sobre o corpo ou sobre o desejo do outro, pois algo sempre escapa. Cabe aqui lembrarmos a simbólica epígrafe que abre o romance de Winterson e que foi retirada da *Medeia* de Eurípedes: “Você navegou com a alma furiosa / para longe do lar paterno, / ultrapassando os duplos rochedos do mar / e agora habita uma terra estranha.”⁴⁰ A qual alma furiosa a citação é dirigida, cabe ao leitor decidir.

Em seu estudo ímpar, Michel Foucault esclarece que, na Idade Clássica,

[I]ocura e crime não se excluem, mas não se confundem num conceito indistinto; implicam-se um ao outro no interior de uma consciência que será tratada com a mesma racionalidade, conforme as circunstâncias o determinem, com a prisão ou com o hospital.⁴¹

As reflexões suscitadas por esse tipo de argumento, juntamente com as lacunas criadas pela intercalação de duas vozes narrativas pouco confiáveis, as de Henri e Villanelle, deixa claro que há várias versões para cada um dos fatos descritos. Surge, então, a eterna pergunta: afinal, caso haja uma verdade sobre tudo o que nos foi relatado, a quem ela pertence, à personagem considerada louca por ser incapaz de lidar com as paixões e obsessões que a dominam, ou à mulher de pés palmados, que administra magistralmente a insensatez desse mesmo mundo? Quaisquer que sejam as respostas a essa pergunta, é possível afirmar que nem mesmo a oficialização da instabilidade psicológica de Henri é capaz de fazer com que sua versão seja completamente desconsiderada. Vejamos:

Salvo meus velhos amigos, não falo com as pessoas daqui. Não porque sejam loucos e eu não, mas porque eles perdem a concentração tão rápido. É difícil mantê-los no mesmo assunto e, mesmo que eu consiga, quase sempre é um assunto que não me interessa muito.

No que estou interessado?

Paixão. Obsessão.

Conhecia ambas e sei que a linha divisória é tão fina e cruel como uma faca veneziana.⁴²

⁴⁰ WINTERSON. *A paixão*, p. 5.

⁴¹ FOUCAULT. *A história da loucura*, p. 137.

⁴² WINTERSON. *A paixão*, p. 160.

Diante do trecho acima, acrescentaria que a linha que separa a loucura da sanidade é também tão fina e cruel como uma faca veneziana, pois, conforme argumenta Barbara Godard, ao abordar a questão dos discursos, “este não é um universo paralelo, mas sim autocontraditório, no qual todas as linhas convergem e todas as possibilidades coexistem”.⁴³ Trata-se, na verdade, de um mundo polissêmico, dialógico e relacional e, por conseguinte, pautado por posicionalidades divergentes. A partir do quarto e último capítulo, intitulado “O rochedo”, a suposta insanidade de Henri adquire contornos um pouco mais precisos. O leitor percebe, então, que não há correntes, muros, celas ou até mesmo oceanos capazes de manter a personagem afastada de seus delírios, os quais são, provavelmente, decorrentes dos horrores da guerra, do sentimento de culpa pelo assassinato cometido e, principalmente, das patológicas obsessões que a perseguem. Convém, a esta altura, citar o que diz o dicionário sobre a palavra *paixão*, título do romance de Winterson: “sentimento ou emoção levados a um alto grau de intensidade, sobrepondo-se à lucidez e à razão.”⁴⁴ Sobre a etimologia do termo, é importante lembrar o sentido de passividade, abordado por Descartes, segundo o qual: “Tudo o que se faz ou acontece de novo é geralmente chamado pelos filósofos de *paixão* relativamente ao sujeito a quem isso acontece e de *ação* relativamente àquele que faz com que aconteça.”⁴⁵ Henri, obviamente, se encaixa nas duas acepções apresentadas acima, pois, acometido por esse sentimento exacerbado, acaba permanecendo escravo do fascínio exercido pelo outro.

Continuando nessa linha de raciocínio, há que se considerar ainda a alusão central do próprio título do romance ao martírio mental e físico suportado por Jesus Cristo antes e durante a crucificação. De acordo com Michelle Denby, ao celebrar o poder visionário da Bíblia e, simultaneamente, questionar sua autoridade dogmática, a narrativa de Winterson usa a definição do termo *paixão* como um sentimento carregado de sofrimento e prazer, para discorrer sobre os paradigmas relativos, entre outros temas, à espiritualidade, à criatividade e ao amor.⁴⁶ Para Denby, a “‘Agonia’ de Cristo, contrabalançada pelo prazer da oferta de vida eterna, que reaparece na simbiose entre sofrimento e liberdade dos escritos místicos, espelha a

⁴³ GODARD. The discourse of the other: Canadian literature and the question of ethnicity, p. 164.

⁴⁴ FERREIRA. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, p. 1.248.

⁴⁵ LEBRUN. A filosofia e sua história, p. 379.

⁴⁶ DENBY. Religion and spirituality, p. 104-105.

própria experiência de paixão das [personagens]”.⁴⁷ Henri certamente não compreende o horror, o pesadelo e a banalidade do mal que experimentou em primeira mão e, talvez por isso, identifique-se tanto com a figura redentora de Cristo. Porém, como sabemos, ao optar pela reclusão asceta oferecida por seu rochedo, é com a história de Napoleão que a sua própria história se assemelha. Aqui, o infinito caleidoscópio de referências metafóricas e intertextuais se impõe, mais uma vez, pois “O rochedo”, título do capítulo final do romance de Winterson em que são descritos esses acontecimentos, remete também à homônima peça teatral de T.S. Eliot, que tem como tema o cristianismo e o sentimento religioso.⁴⁸ Ao final do romance, depois de enfrentar seus tormentos pessoais, distinguindo em sua experiência frente às agruras provocadas pelo amor e a guerra traços do martírio de Cristo, o próprio Henri conclui:

Bonaparte ensinou-nos que a liberdade se achava em nosso braço lutador, mas nas lendas do Santo Graal ninguém o conquistou pela força. Foi Parsifal, o nobre cavaleiro, quem chegou a uma capela em ruínas e achou o que os outros não tinham percebido, simplesmente por sentar-se quieto. Eu penso agora que ser livre não é ser poderoso ou rico ou bem considerado ou sem obrigações, mas ser capaz de amar. Amar alguma outra pessoa a ponto de esquecer de si próprio, mesmo que por um momento, é ser livre. Os místicos e os religiosos falam sobre liberta-se deste corpo e de seus desejos, deixando de ser um escravo da carne. Eles não dizem que é por meio da carne que nos tornamos livres, que nosso desejo por outra pessoa nos elevará para foram de nós mesmos mais limpamente do que qualquer coisa divina. Somos um povo indiferente e nosso anelo por liberdade é nosso anelo por amor. Se tivéssemos a coragem de amar, não daríamos tanto valor a esses atos de guerra.⁴⁹

Henri opta pelo rochedo, mas não pelo silêncio. Em mais um paralelo com a figura de um imperador, que é também um prolífico contador de histórias, ele passa os dias registrando suas memórias e impressões cotidianas. O relativismo das noções universais referentes à veracidade e autoridade dos dogmas e discursos tradicionais é intensificado pelo fato de Henri ser, então, não apenas um dos principais narradores do romance, mas também o autor de um diário. Pautando-me pelas ideias de Shoshana Felman em *Writing and Madness*, acredito que sua escrita ficcional torna-se “o único ponto de encontro possível entre loucura e filosofia, entre

⁴⁷ “Christ’s ‘Agony,’ counterbalanced by the pleasure of offering eternal life, which reappears in the symbiosis of suffering and freedom in mystical writing, mirrors the [characters’] own experience of passion.” (DENBY. Religion and spirituality, p. 105, tradução nossa.)

⁴⁸ DENBY. Religion and spirituality, p. 107.

⁴⁹ WINTERSON. *A paixão*, p. 161.

delírio e pensamento”.⁵⁰ É esse ponto de intercessão, ou seja, esse lugar de fronteiras esmaecidas, que o mantém literalmente atrelado a sua paixão. Sua recusa em ir ao encontro de Villanelle é, de fato, uma tentativa vã de recalcar seu desejo, e isso acaba não funcionando muito bem, pois, como diz Lacan, “é sempre na junção da fala, no nível da aparição, de sua emergência, de sua surgição que se produz a manifestação do desejo. O desejo surge no momento em que se encarna numa palavra, surge como simbolismo.”⁵¹ No isolamento do manicômio, resta-lhe, portanto, apenas o registro de suas memórias e dos fantasmas que o assombram: “Não senti medo de estar em tão estranha companhia. Só comecei a sentir medo quando as vozes começaram, e depois das vozes os próprios mortos, caminhando pelos corredores e me observando com seus olhos ocos.”⁵² Apesar disso, Henri, que se considera um homem lúcido, não aceita a proposta feita por sua amada Villanelle para ajudá-lo a fugir. Sua recusa implica, ainda, a opção por viver literalmente dentro de suas próprias histórias:

Eu sou um tolo. Fiquei no exército oito anos porque amava alguém. Você imaginaria que isso seria o bastante. Fiquei também porque não tinha nenhum lugar para ir. Eu fico aqui por opção. Isso significa muito para mim. Ela parecia achar que poderíamos alcançar seu barco sem sermos pegos. Estaria louca? Eu teria de matar de novo. Não poderia fazer isso, nem mesmo por ela. Ela me disse que ia ter um filho, mas que não queria casar comigo. Como pode ser isso? Eu quero casar com ela e não vou ter um filho seu.⁵³

Diante dessas palavras e remetendo-nos novamente a Foucault, cabe afirmar que “a libertação assume aqui um sentido paradoxal”.⁵⁴ Isso porque, para Henri, o internamento surge como a única possibilidade de se manter a salvo das paixões e obsessões que o dominam. Talvez a melhor definição para essa personagem, caso haja alguma, tenha sido dada pelo anão Dominó, ao dizer que Henri “era um puritano no fundo, não compreendia a fraqueza e a confusão de alguém nem a simples condição humana”.⁵⁵ Denby observa que, embora para alguns críticos, tais como Thomas Fahy e Monika Müller, o final do romance represente o fracasso da paixão religiosa ou romântica como ferramenta de unificação do sujeito fragmentado, ele mostra

⁵⁰ “(...) the only possible meeting-place between madness and philosophy, between delirium and thought.” (FELMAN. *Writing and madness: literature, philosophy, psychoanalysis*, p. 48, tradução nossa.)

⁵¹ LACAN. *Escritos*, p. 294.

⁵² WINTERSON. *A paixão*, p. 148

⁵³ WINTERSON. *A paixão*, p. 159

⁵⁴ FOUCAULT. *A história da loucura*, p. 490.

⁵⁵ WINTERSON. *A paixão*, p. 113.

também que é por meio da autofragmentação operada pela paixão que Villanelle e Henri alcançam suas buscas pessoais.⁵⁶ De qualquer modo, sabemos que cada uma dessas personagens realiza um percurso ímpar, pois, como afirma a protagonista, as “cidades do interior não estão situadas em nenhum mapa”.⁵⁷ Na verdade, não há como traçar a cartografia exata das subjetividades. Ao fazer uso da diferença inscrita em seu corpo, Villanelle luta até o final pelo agenciamento de sua própria história e contra seu possível confinamento em qualquer tipo de relacionamento dualista idealizado. No seu caso, é o “estranho suplemento” do travestismo (termo de Garber) que marca o lugar de seu desejo.⁵⁸ Fazendo uso de todos esses elementos, a narrativa de Winterson deixa clara sua tentativa de mostrar como os gêneros são construídos arbitrariamente por meio de performances que seguem um roteiro predefinido, cujas regras são baseadas no ordenamento de gestos, roupas, ritos e disfarces a serem inscritos sobre o corpo. Recorro, uma vez mais, às palavras de Foucault para concluir que:

[p]or mais que o discurso seja aparentemente pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta o desejo); é também, aquilo que é o objeto do desejo.⁵⁹

Podemos dizer que o discurso é também o objeto de desejo do romance aqui analisado, o qual, ao dar voz a figuras historicamente silenciadas, revela como são múltiplos os movimentos de desordem, perpetrados pela via da escrita e do corpo, capazes de derrubar as interdições que mantêm os sujeitos excluídos desse sistema de poder. Nesse contexto, o presente continua ecoando o passado, mas esse diálogo entre gerações distintas é, hoje, enormemente determinado também pelos sinais, traços, restos e fragmentos de povos e lugares outros. É no encontro diário com a diferença – desse outro agora tão próximo, graças, principalmente, à rede de interdependências criada pela globalização – que a cultura se articula. Os enfrentamentos político-culturais desse cenário trazem à tona divisões e antagonismos sociais que produzem não apenas movimentos fragmentados e fronteiras renitentes, mas também complexas afiliações identitárias. Rastrear alguns desses traços, entre

⁵⁶ DENBY. *Religion and spirituality*, p. 107.

⁵⁷ WINTERSON. *A paixão*, p. 121.

⁵⁸ GARBER. *Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety*, p. 28.

⁵⁹ FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 10.

os múltiplos discursos em circulação no universo da contemporaneidade, torna-se, portanto, uma tarefa bastante instigante.

Em seu romance, Winterson usa a questão do travestismo para espelhar a condição paradoxal e ambígua das noções convencionais de constituição de subjetividades. Além disso, ao resgatar um famoso episódio da história ocidental sob a perspectiva de vozes subalternas, *A paixão* desafia os conceitos tradicionais de gêneros identitários e discursivos e abre espaço para o surgimento de perspectivas plurais que privilegiam as diferenças e os questionamentos. Nesse sentido, o paralelo entre o ato de escrever e o ato de contar histórias obscurece as fronteiras que separam fantasia e realidade e subvertem o próprio modelo de percepção dos chamados discursos oficiais, principalmente em relação aos sujeitos subalternos. Sob as lentes feministas, o que temos, então, são inúmeras possibilidades de leituras e releituras de tempos passados e contemporâneos que evoluem ao redor do vértice: gênero, poder e linguagem. É sob essa perspectiva que, ainda hoje, é necessário desvelar e revelar as linhas que rompem com a suposta invisibilidade feminina, especialmente na escrita literária, lugar no qual as culturas se reconhecem e o heterogêneo aparece; lugar no qual encontramos, também, as interlocuções e formações singulares que impulsionam as ficções teóricas.

ABSTRACT

Having as the basis the articulation of narrative strategies related to gender issues that challenge the tradition that determines geographical, historical and literary maps, I examine the subversive relations between body and writing, as well as the rewriting of history from the margins in Jeanette Winterson's *The Passion*.

Keywords

Gender, body and transgression

REFERÊNCIAS

- BENEDETTI, Marcos R. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BULLOUGH, Vern L.; BULLOUGH, Bonnie. *Cross dressing, sex, and gender*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1993.

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 236 p.
- CARTER, Angela. *A paixão da nova Eva*. Trad. Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DENBY, Michelle. Religion and spirituality. In: ANDERMAHR, Sonya (Ed.). *Jeanette Winterson: a contemporary critical guide*. New York: Continuum, 2007. p. 100-111.
- FELMAN, Shoshana. *Writing and madness: literature, philosophy, psychoanalysis*. New York: Cornell University Press, 1985.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A história da loucura*. 8. ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GARBER, Marjorie. *Vested interests: cross-dressing & cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992. 443 p.
- GODARD, Barbara. The discourse of the other: Canadian literature and the question of ethnicity. *A Quarterly of Literature, the Arts and Public Affairs*, Amherst, MA, v. 31, n. 1-2, p. 153-184, Spring-Summer 1990.
- GUEDES, Peônia. Tensão e contradição na representação da identidade e desejo lésbicos em *The Passion*, de Jeanette Winterson. *Boletim do GT. A Mulher na Literatura*, Maceió, Universidade Federal de Alagoas, v. 8, p. 115-120, 2000. Organizado por Izabel F. O. Brandão.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331 p.
- JOHNSON, Paul. *Napoleão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 210 p.
- KOGUT, Eliane Chermann. *Crossdressing masculino: uma visão psicanalítica da sexualidade crossdresser*. 2006. 254 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depre. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LEBRUN, Gérard. A filosofia e sua história. In: MOURA, C.A.R.; CACCIOLA, M. L.M. O.; KAWANO, M. (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 169-198.
- MCCLINTOCK, Anne. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. London: Routledge, 1995.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003.
- SCOTT, Joan W. *Only paradoxes to offer: French feminists and the rights of man*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- SHAKESPEARE, William. *Como gostais; Conto de inverno*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009. 256 p.
- SHAKESPEARE, William. *Noite de reis*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2004. 140 p.
- SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. 172 p.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious Fiction*. London: Methuen, 1984. 176 p.

WINTERSON, Jeanette. *A paixão*. Trad. Alberto Maduar. Rio de Janeiro: Best Seller, 1987a. 167 p.

WINTERSON, Jeanette. *The passion*. New York: Vintage, 1987b. 160 p.