

**LIS DORETO ROMERO**

**GÊNERO E SUBVERSÃO EM *THE WIVES OF BATH* (1993),**

**DE SUSAN SWAN**

ASSIS

2020

**LIS DORETO ROMERO**

**GÊNERO E SUBVERSÃO EM *THE WIVES OF BATH* (1993),  
DE SUSAN SWAN**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

Bolsista: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, Processo nº 2017/21765-6)

ASSIS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

R763g Romero, Lis Doreto  
Gênero e subversão em *The Wives of Bath* (1993), de  
Susan Swan / Lis Doreto Romero. Assis, 2020.  
113 f.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual  
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

1. Literatura canadense. 2. Swan, Susan. 3. Mulheres na  
literatura. I. Título.

CDD 820.9



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

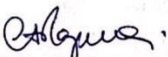
TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: GÊNERO E SUBVERSÃO EM *THE WIVES OF BATH* (1993), DE SUSAN SWAN

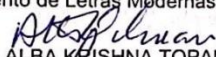
AUTORA: LIS DORETO ROMERO

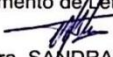
ORIENTADORA: CLEIDE ANTONIA RAPUCCI



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

  
Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI  
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

  
Profa. Dra. ALBA KRISHNA TOPAN FELDMAN  
Departamento de Letras Modernas / UEM/Maringá

  
Profa. Dra. SANDRA APARECIDA FERREIRA  
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Assis, 05 de fevereiro de 2020

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Simone Doreto Campanari (*in memoriam*), e aos meus avós, Oswaldo Doreto Campanari e Esther Pierini Doreto.

Ao meu companheiro, Alexandre Simão. Obrigada pelo apoio, pelo incentivo e pelas conversas enriquecedoras.

À minha orientadora, Dra. Cleide Antonia Rapucci, à Dra. Neta Gordon, supervisora do meu estágio no Canadá, e aos professores das disciplinas da pós-graduação cursadas por mim, dois dos quais participaram da minha banca de qualificação: Dra. Sandra Aparecida Ferreira, Dr. Antonio Roberto Esteves e Dr. Gilberto Martins. Obrigada pelas inquietações e pelo conhecimento compartilhado.

À professora Dra. Jacicarla Souza da Silva, minha orientadora de Iniciação Científica, e à professora Dra. Fernanda Brener, também minha professora durante a graduação. Obrigada por acreditarem no meu potencial e pela inspiração.

Aos funcionários da Unesp, especialmente ao Márcio José Gusmão Carvalho e à Monique Gabriela Botelho Ireno Pereira.

À professora Dra. Lissa Paul e às funcionárias do departamento de serviços internacionais, Liv Park e Sandra Grusso, da Brock University.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2017/21765-6, e à CAPES, pela bolsa de estudos concedida a mim, a qual me permitiu não apenas a dedicação exclusiva e a aquisição de livros e materiais indispensáveis, como também a troca intelectual e científica necessária para a conclusão da presente pesquisa.

*“A literatura é alimento dos espíritos indóceis  
e propagadora da inconformidade”*

*(Mario Vargas Llosa)*

ROMERO, Lis Doreto. Gênero e subversão em *The Wives of Bath* (1993), de Susan Swan. 2020. 113 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

## RESUMO

Este trabalho objetiva analisar a obra *The Wives of Bath* (1993), de Susan Swan, trazendo à luz questões relacionadas ao gênero. Gênero, pois, é uma palavra ambígua e possui diferentes definições. Para a análise proposta, este estudo se deteve em duas delas: uma relativa ao corpo e outra ao texto. O romance analisado nesta dissertação é composto por personagens que desafiam estereótipos e padrões normativos tais como a feminilidade, a heteronormatividade e o próprio conceito de gênero, enquanto que seu *corpus* também aponta para a heterogeneidade. Para as análises relacionadas ao corpo das personagens, foram elaborados panoramas sobre a crítica feminista e sobre o movimento feminista a fim de ilustrar suas histórias, seus diferentes desdobramentos e suas contribuições para os estudos feministas e de gênero. Virginia Woolf, Elaine Showalter, Kate Millett, Adrienne Rich, Michel Foucault, Judith Butler e Todd Reeser são alguns dos referenciais teóricos utilizados nessas análises. Uma pesquisa sobre o contexto literário no qual a autora Susan Swan se insere também foi realizada, haja vista que a literatura canadense tem suas especificidades. *The Wives of Bath* é escrito majoritariamente em prosa, no entanto, o gênero epistolar também se faz presente e uma característica do foco narrativo é o modo dramático. Desta forma, a obra se apresenta como híbrida. Afirmando sua pluralidade, o entre-lugar se apresenta com elementos da narrativa gótica e a paródia também faz parte do romance. Norman Friedman, Tzvetan Todorov, Paulina Palmer, Tiphaine Samoyault e Linda Hutcheon são alguns teóricos que embasam as análises do *corpus* do romance. Assim, conclui-se que *The Wives of Bath* é subversivo tanto no corpo quanto em seu *corpus*, pois as questões de gênero presentes na obra permitem que as concepções normativas referentes ao gênero sejam questionadas e desconstruídas e que, desta forma, novas possibilidades sejam criadas.

Palavras-chave: Gênero; mulher; literatura canadense; Susan Swan.

ROMERO, Lis Doreto. Gender/Genre and subversion in *The Wives of Bath* (1993), by Susan Swan. 2020. 113 s. Thesis (Masters in Language and Literature). – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2020.

## ABSTRACT

This study aims to analyze Susan Swan's *The Wives of Bath* (1993), bringing to light issues related to gender and genre. In Portuguese, "gender" and "genre" refers to one ambiguous word, "gênero", which has different meanings. For the proposed analysis, this study focused on two of its meanings: one related to the body, and other related to the text. The novel analyzed in this thesis is composed of characters who challenge stereotypes and normative patterns, such as femininity, heteronormativity and the concept of gender itself, while its *corpus* also points to heterogeneity. For the analysis related to the body of the characters, it was developed sceneries about both the feminist criticism and the feminist movement in order to illustrate their history, their developments and their contributions to feminist and gender studies. Virginia Woolf, Elaine Showalter, Kate Millett, Adrienne Rich, Michel Foucault, Judith Butler and Todd Reeser are some of the theoretical referentials used in these analyses. A research about the Canadian literary context in which Susan Swan belongs was also carried out, because the Canadian literature has its own characteristics. *The Wives of Bath* was written mainly in prose, however, the epistolary genre is also present, and a characteristic of the narrative focus is the dramatic mode. Therefore, the novel presents itself as hybrid. To affirm its plurality, the hesitation presents itself with elements of the gothic narrative and the parody is also part of the novel. Norman Friedman, Tzvetan Todorov, Paulina Palmer, Tiphaine Samoyault and Linda Hutcheon are some of the theorists who give the base for the analysis of the *corpus* of the novel. Hence, it is concluded that *The Wives of Bath* is subversive in both body and in its *corpus*, since the gender issues presented in the novel allow the normative conceptions related to gender to be questioned and deconstructed, and, thus, allow the creation of new possibilities.

Keywords: Gender; genre; woman; Canadian literature; Susan Swan.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>1 MULHER E LITERATURA.....</b>	<b>13</b>
1.1 A crítica feminista.....	13
1.2 A autoria feminina no Canadá.....	19
1.3 <i>The Biggest Modern Writer in the World: Susan Swan</i> .....	26
<b>2 OS CORPOS.....</b>	<b>36</b>
2.1 Do feminismo ao gênero.....	36
2.2 <i>The Wives of Bath: gênero em questão</i> .....	48
<b>3 O CORPUS.....</b>	<b>62</b>
3.1 O Gótico.....	62
3.2 A Paródia.....	74
3.3 A Estrutura .....	85
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>101</b>
<b>APÊNDICE A – TESES E DISSERTAÇÕES QUE ABORDAM OS ROMANCES DE SUSAN SWAN: DADOS LEVANTADOS NO CANADÁ.....</b>	<b>112</b>

## INTRODUÇÃO

Na língua portuguesa, a palavra gênero possui diferentes definições. Segundo o *Dicionário Unesp do português contemporâneo*, entre os significados de gênero estão: “grupo morfológico animal ou vegetal intermediário entre a família e a espécie”, ou “modo; estilo” (BORBA, 2011, p. 672). Tratando-se da literatura, gênero significa uma “categoria de produção artística segundo sua natureza, suas características e seus fins” (BORBA, 2011, p. 672), ou seja, gêneros literários, dentre os quais está o romance. O romance é o gênero no qual a obra *The Wives of Bath*, proposta para análise nesta dissertação, foi construída. Segundo Northrop Frye (1973), o romance “tende a ser extrovertido e pessoal; seu principal interesse está na pessoa humana, tal como se manifesta em sociedade.” (FRYE, 1973, p. 303). Desse modo, o romance busca retratar a sociedade de maneira realista, se aproximando dos acontecimentos verdadeiros.

Gênero também significa “categoria que divide os substantivos em classes como masculino e feminino” (BORBA, 2011, p. 672). Para além da gramática, gênero pode representar “a categoria baseada na forma culturalmente elaborada que a diferença sexual assume em cada sociedade” (BORBA, 2011, p. 672). Em outras palavras, gênero caracteriza as construções culturais e sociais sobre os corpos. A dicotomia sexo/gênero foi um dos tópicos debatidos pelas feministas da segunda geração, as quais viram nela uma oportunidade para desconstruir a crença de que as mulheres eram naturalmente maternais, frágeis, dóceis, submissas. Assim, gênero significa “o saber a respeito das diferenças sexuais” (SCOTT, 1994, p. 12), ao passo em que o sexo diz respeito às diferenças físicas ou biológicas.

A segunda fase do movimento feminista foi deflagrada na década de 1960, período marcado por importantes transformações culturais. Foi nessa época que se intensificou a luta do movimento civil e político dos negros nos Estados Unidos, quando surgiu o movimento gay, o de contracultura e pela paz contra a guerra do Vietnã, para citar alguns. É importante destacar que durante essa década estava em curso a Guerra Fria, a qual se valia de mecanismos de monitoramento e perseguição para reprimir qualquer ato ou indivíduo que julgassem subversivo. Em 1960 é também quando se passa a trama de *The Wives of Bath*.

Com as mulheres tomando para si cada vez mais o espaço público, sua presença na universidade aumentou. Em consequência disso e dos debates fomentados por elas, surgiram os estudos feministas. Em 1970, Kate Millett publicou *Sexual Politics*, e inaugurou a crítica feminista. Millett desenvolveu um pensamento que relacionava sexo e poder, afirmando que

“sexo frequentemente tem um aspecto político negligenciado” (MILLETT, 1970, p. 23, tradução nossa)<sup>1</sup>. Para desenvolver sua tese, ela analisou textos literários a fim de denunciar o estereótipo feminino.

Décadas antes de Kate Millett publicar seu trabalho, no ensaio *Um teto todo seu* (1929) Virginia Woolf prenunciava importantes questionamentos acerca da mulher e da ficção que só seriam abordados pela crítica feminista posteriormente. Nele, Woolf argumentou sobre o papel secundário da mulher na tradição literária, bem como enalteceu a relação da mulher com o conteúdo e a produção e trouxe à luz a questão da autoria. Para ela, a mulher precisa ser independente financeiramente e ter um espaço só seu para que possa se dedicar à escrita. Elaine Showalter é uma mulher também de destaque na crítica feminista. Ao observar a literatura de autoria feminina, Showalter notou que ela possuía três fases, as quais ela nomeou de *feminine*, *feminist* e *female* (SHOWALTER, 1999, p. 13). Ela também observou duas vertentes na crítica feminista, uma que ela chamou de crítica feminista e outra de *ginocrítica* (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Showalter, Millett e Woolf são figuras de grande magnitude. Suas teses contribuíram sobremaneira para os estudos feministas. Nesse sentido, no subtópico *1.1 A crítica feminista*, presente no Capítulo *1 Mulher e Literatura*, foi traçado um breve percurso da crítica feminista, haja vista que conhecê-lo é fundamental para poder lançar um olhar atento para Susan Swan e para *The Wives of Bath* considerando a relação da escrita de autoria feminina e da ficção.

Em vista do exposto, conhecer o contexto literário no qual Susan Swan está inserida e a recepção crítica de *The Wives of Bath* é indispensável. Para concluir essa tarefa, no entanto, foi preciso superar obstáculos, pois embora o Canadá e o Brasil estejam geograficamente em um mesmo continente, as duas culturas estão distantes uma da outra. No Brasil, existe “uma grande dificuldade de se encontrar a atuação feminina canadense, o que revela como essa cultura do extremo norte do continente parece se distanciar das demais produções intelectuais da América.” (ROMERO, 2016, p. 7). Embora nos últimos anos escritoras como Margaret Atwood tenham ganhado destaque no país, a popularidade de escritoras canadenses no Brasil é limitada.

Assim, visando buscar informações que são escassas no banco de dados brasileiro, elaborei um projeto de pesquisa na modalidade Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE) intitulado *Woman and literature in Canada: Feminism, gender studies and women's writing*

---

<sup>1</sup> *sex has a frequently neglected political aspect*

*related to the author Susan Swan*<sup>2</sup>. O projeto foi executado na Brock University, em St. Catharines, Ontário, Canadá, e teve duração de quatro meses. Para sua realização, contei com a orientação e a supervisão da professora Dra. Neta Gordon, especialista em literatura e estudos de gênero. Muito dos dados levantados nesse projeto se encontram nos subitens 1.2 e 1.3.

No subitem 1.2 *A autoria feminina no Canadá*, foi traçado o cenário da autoria feminina canadense e ressaltados nomes importantes para a história literária de mulheres daquele país, bem como os tópicos abordados por elas em suas obras. Esse subitem é relevante porque por meio dele consegue-se compreender a paisagem da autoria feminina canadense desde o período da colonização até o século XX. Importante mencionar que um recorte foi feito, e nomes de autoras que se dedicaram a abordar temas que se aproximavam daqueles que a própria Susan Swan abordou em suas obras foram selecionados. Desse modo, pode-se observar com maior acuidade o lugar que Susan Swan ocupa na tradição literária de mulheres do Canadá.

No que diz respeito à recepção crítica de *The Wives of Bath*, dados sobre ela estão presentes na pesquisa brasileira pioneira de Thaís Daniela Sant’Ana e Pereira *Entre o porão e o sótão: espaços de formação em The Wives of Bath (1993), de Susan Swan (2013)*. A fim de aprofundá-los, eu também abordo a recepção crítica da obra no subitem 1.3 *The Biggest Modern Writer in the World: Susan Swan*. Vale destacar que no Brasil existem apenas duas pesquisas que se debruçam sobre obras de Susan Swan: a dissertação de Thaís Daniela Sant’Ana e Pereira citada acima e a tese de doutorado de André Pereira Feitosa *Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan (2011)*. Assim, com o intuito de contribuir com mais informações, nesse subitem também são abordadas a vida e as obras da autora.

Susan Swan presenciou as transformações culturais e sociais que tomaram curso na década de 1960, uma década de mudanças importantes também no Canadá. Em 1968, por exemplo, a homossexualidade foi legalizada, e em 1969, a contracepção e o aborto, este último permitido apenas em algumas circunstâncias (MITCHELL, 2015, p. 179). Como salientado anteriormente, na década em questão é quando surgiu a segunda fase do movimento feminista, a qual sucedeu a primeira, integrada pelas sufragistas. No período entre essas duas gerações, no entanto, o movimento feminista se retraiu e só tomou fôlego novamente com a publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, em 1949.

---

<sup>2</sup> Mulher e literatura no Canadá: feminismo, estudos de gênero e literatura de autoria feminina relacionados à autora Susan Swan

Beauvoir afirmou no segundo volume de *O Segundo Sexo* que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” (BEAUVOIR, 2019, p. 11). Movidas por esse lema, as feministas da segunda geração se debruçaram sobre a dicotomia sexo/gênero para, como comentado anteriormente, desconstruir a crença sexista sobre o comportamento entendido como “natural” da mulher. Identificando-se como feminista, Susan Swan em suas obras traz à tona reflexões relacionadas à mulher e ao gênero. *The Wives of Bath*, pois, não apenas evidencia temas que estavam em destaque na década de 1960 e 1970, como também está em sintonia com as questões do período de sua própria publicação.

Os estudos de gênero ganharam profundidade a partir da década de 1990 e originaram-se dos estudos feministas. As feministas que até então se colocavam em oposição aos homens, haja vista que “como uma forma de controle social, as mulheres foram encorajadas a reconhecer somente uma área da diferença humana como legítima: as diferenças que existem entre mulheres e homens.” (LORDE, 1984, p. 122, tradução nossa)<sup>3</sup>, a partir de uma crítica realizada dentro do próprio movimento, passaram a focar na diferença entre e nas próprias mulheres. Essas mulheres que ousaram criticar a homogeneidade do movimento lançaram as bases para a terceira fase do movimento feminista.

As feministas da terceira geração definiram os fundamentos para os estudos de gênero que agora passaram a focar na diferença, na desconstrução e na descentralização. Desta forma, no subitem 2.1 *Do feminismo ao gênero*, um panorama do movimento feminista é delineado, para que, assim, possa-se vislumbrar seu percurso, pois conhecer sua história, figuras importantes para seu desenvolvimento e as questões impulsionadas por elas é fundamental para compreender como os estudos de gênero se iniciaram e se consolidaram como pensamento crítico e analítico.

Com a desconstrução, a diferença e a descentralização em foco, desconstruiu-se o sujeito mulher: “não há nada que possa ser chamado mulher, mas somente relações de poder e de hierarquia socialmente construídas. Quando não há *essência mulher* para reivindicar, não há também *essência masculina*.” (COLLING, 2004, p. 24). A partir dessa nova concepção, passou-se a compreender que tanto a mulher como o homem são construções culturais e linguísticas. Desse modo, a própria categoria do sexo começou a ser questionada, pelo que “não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significativa anterior à marca de seu gênero” (BUTLER, 2017, p. 30). Em outras palavras, passa-se a entender os sujeitos a partir do discurso e seus agenciamentos como políticos.

---

<sup>3</sup> *As a tool of social control, women have been encouraged to recognize only one area of human difference as legitimate, those differences which exist between women and men.*

Assim, compreendendo que é o discurso que faz a mulher e o homem serem o que são, abre-se espaço para a desconstrução e a consequente reconstrução em novos contornos. É considerando os pressupostos dos estudos de gênero que no subitem 2.2 *The Wives of Bath: gênero em questão* que um exame sobre as questões de gênero presentes em *The Wives of Bath* se depreende. Desta forma, os subitens 2.1 *Do feminismo ao gênero* e 2.2 *The Wives of Bath: gênero em questão* integram o Capítulo 2 *Os Corpos*.

A trama do romance se passa em Bath Ladies College, um colégio interno só para garotas, e o clímax envolve o assassinato do personagem Sergeant. O prédio no qual se localiza o colégio é um antigo castelo, e a atmosfera sombria se soma à narrativa gótica. O gótico, pois, é um subgênero que surgiu no século XVIII, período em que a burguesia tornou-se classe dominante e, como consequência, o romance o principal gênero literário. O romance, no entanto, embora tivesse alcançado popularidade, ainda sofria rechaço, pois era voltado para “mulheres ociosas” (GOODY, 2009, p. 54).

É também no século XVIII que as mulheres se dedicam com mais afinco às letras, tanto como leitoras quanto como escritoras. A narrativa gótica é uma similaridade nas obras de mulheres que se dedicaram à ficção nesse período. A partir do século XVIII é também quando foi instaurada pelo discurso uma consciência de perigo sobre o sexo (FOUCAULT, 2017, p. 33-34). Considerando, portanto, que as narrativas góticas, por desafiar perspectivas realistas, têm potencial subversivo, o qual muitas vezes se foca em atos de transgressão sexual ou social (PALMER, 1999, p. 3), no subitem 3.1 *O Gótico* os elementos góticos presentes em *The Wives of Bath* são analisados.

Seguindo a esteira da subversão, o próprio título *The Wives of Bath* é uma reelaboração paródica da obra do poeta inglês Geoffrey Chaucer *The Wife of Bath's Tale*. Chaucer, no século XV, publicou o livro *Os Contos de Canterbury*, no qual a história *A Mulher de Bath* se encontra. O conto é dividido em duas partes: o prólogo, no qual Alice relata sua própria vida, e o conto, em que ela narra sobre o jovem cavaleiro que para se salvar teve que descobrir o que as mulheres mais desejam.

Não apenas o título, mas também a epígrafe de *The Wives of Bath* aproxima as duas obras, visto que é uma citação do conto de Chaucer. Além disso, existem outras características presentes na obra de Susan Swan que remetem à *The Wife of Bath*. Para Linda Hutcheon (1991), “Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia.” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Em outras palavras, o dever da paródia é ressaltar a diferença, e isso acontece somente de dentro de um já instaurado sistema de normas. A utilização da paródia por mulheres tem a intenção

de, pela ironia, criticar e desestabilizar a tradição branca masculina (HUTCHEON, 1991, p. 35). Nesse sentido, a paródia se volta ao passado para questioná-lo e promover reflexões. Assim, no subitem 3.2 *A Paródia*, objetiva-se analisar os elementos da paródia presentes em *The Wives of Bath*.

No subitem 3.3 *A Estrutura*, almeja-se examinar os gêneros e o foco narrativo presentes no romance. Como uma obra pós-moderna, *The Wives of Bath* é também “histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana.” (HUTCHEON, 1991, p. 79, grifo da autora). O romance é escrito em prosa, um gênero plural, e por esse motivo pode incluir outros gêneros e também o modo dramático em seu corpo. As passagens do julgamento de Paulie pelo assassinato de Sergeant, por exemplo, se passam todas na corte e em apresentação cênica, assemelhando-se ao gênero dramático, característica própria do modo dramático (FRIEDMAN, 1955, p. 1178). Na obra, também, estão coladas cartas. Desta forma, não apenas a prosa e o modo dramático estão presentes em *The Wives of Bath*, como também o gênero epistolar. Em vista do exposto, os subitens 3.1 *O Gótico*, 3.2 *A Paródia* e 3.3 *A Estrutura* constituem o Capítulo 3 *O Corpus*.

Como se pôde observar, o corpo das personagens e o corpo do texto são construções que possibilitam um diálogo entre o passado e o presente. Em outras palavras, o romance *The Wives of Bath* permite que reflexões sejam feitas e que ideias como unidade, fixidez, homogeneidade sejam questionadas. Embora essas ideias sejam fundamentais para que exista um debate que as confrontem, elas limitam as possibilidades de existências plurais. Assim, as análises depreendidas nesta dissertação têm o intuito de, a partir de uma obra heterogênea, explorar discursos que mesmo submersos na cultura dominante possibilitam a subversão das normas.

## 1 MULHER E LITERATURA

### 1.1 A crítica feminista

A dedicação das mulheres ao campo das letras se iniciou há bastante tempo. A princípio, apenas mulheres da aristocracia ou aquelas com acesso à boa educação conseguiram se dedicar à escrita, contudo, com a ascensão da burguesia e com o desenvolvimento da escrita em prosa, as mulheres da classe média enxergaram no romance uma oportunidade de trabalhar suas inclinações artísticas. Foi no final do século XVIII, como apontou Virginia Woolf (2014), que houve uma intensa atividade intelectual entre as mulheres, as quais perceberam que podiam ganhar dinheiro com a prática da escrita (WOOLF, 2014, p. 95).

Nascida na Inglaterra, a escritora Virginia Woolf (1882-1941) alcançou grande prestígio no campo das letras, embora em suas obras esteja presente temas controversos. Ao observar suas produções, a exemplo *Orlando* (1928) e *As Ondas* (1931), pode-se notar que Woolf se preocupava com temas polêmicos como sexo, homossexualidade e promiscuidade. Além da ficção, Woolf também se dedicou à crítica literária. *A Room of One's Own*, ou *Um teto todo seu*, é um livro ensaístico publicado em 1929, composto por dois artigos elaborados por Woolf a partir de ensaios apresentados na universidade de Cambridge no ano anterior, quando a autora foi convidada a dar uma conferência sobre as mulheres e a ficção. No livro, Woolf buscou, por meio de uma revisão da literatura e da História, desenvolver um pensamento que desse conta de explicar a ligação da mulher com a escrita literária e suas implicações. Ao considerar a cultura patriarcal, a autora procurou abordar o sexismo, pondo em evidência as diferenças estabelecidas quanto aos recursos disponíveis para os diferentes sexos, bem como a falta de legitimação cultural à qual as mulheres eram submetidas.

Nessa tarefa de debater o vínculo da mulher com a escrita, Woolf (2014) se deparou com pouquíssimas informações sobre as mulheres e tentou desvendar o porquê de se saber tão pouco sobre a relação das mulheres com a literatura até o século XVIII. Ao olhar para o passado, a escritora afirma que se Shakespeare tivesse uma irmã que, assim como ele, possuísse talento com a palavra, ao invés de ser reconhecida como genial, ela enlouqueceria ou cometeria suicídio (WOOLF, 2014, p. 69-74). Isso se daria porque as mulheres eram impedidas de se dedicar a atividades públicas tanto pela sociedade, quanto por elas próprias. Para a escritora e crítica inglesa, é o senso de castidade que determinou a anonimidade das mulheres até o século XIX: “Carrer Bell, George Eliot, George Sand, todas vítimas de uma luta íntima, como provam seus escritos, buscaram sem sucesso esconder-se usando nomes de



homem [...] a publicidade é algo detestável para as mulheres. A anonímia está em seu sangue.”<sup>4</sup> (WOOLF, 2014, p. 75). Em consequência disso, Virginia Woolf (2014) arrisca-se ao afirmar que muitas vezes o anônimo era uma mulher.

As convenções culturais e sociais, portanto, condicionavam o comportamento da mulher, a qual deveria se manter dentro dos limites do lar. Desta forma, é do interior de suas casas que as mulheres começaram a se dedicar à escrita literária, tendo como fonte de criação suas experiências pessoais. Naturalmente, argumenta Virginia Woolf (2014), a literatura feita por uma mulher é diferente daquela feita por um homem, e o principal motivo dessa diferença, segundo a autora, é que enquanto aos homens era reservado o espaço público, ou seja, uma rica experiência de vida fora dos limites da casa, à mulher cabia apenas o seu lar, o que contribuía para a amplidão ou para a restrição das respectivas visões de mundo (WOOLF, 2014, p. 64-66).

Para embasar a sua crítica, Woolf (2014) reuniu algumas figuras masculinas que subjagam a mulher. O professor Von X, por exemplo, escreveu um trabalho intitulado *A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino*; Oscar Browning, figura importante de Cambridge, atestou que “a melhor mulher era intelectualmente inferior ao pior homem” e também o senhor Greg, que afirmou: “A essência do ser de uma mulher é elas serem sustentadas por homens e os servirem” (WOOLF, 2014, p. 78-79). Em vista dessas alegações sexistas e misóginas que assinalam o patriarcado, Virginia Woolf alega sentir raiva, sentimento comum às mulheres, as quais percebiam a diferença no tratamento entre os sexos. Para a autora de *Mrs. Dalloway*, no entanto, a mulher não deveria deixar esse sentimento, ou a sua vida pessoal, interferir em sua escrita literária.

A literatura de qualidade, de acordo com Woolf (2014), é aquela em que a mulher supera o sentimento de injustiça e raiva e se concentra em uma escrita que não fale de si, mas sim da personagem (WOOLF, 2014, p. 101). Assim, os sentimentos de medo e de amargura se transformariam “em pena e tolerância” e depois dariam espaço à libertação, “que é a liberdade de pensar nas coisas em si.” (WOOLF, 2014, p. 59). A pobreza, no entanto, fazia parte da vida das mulheres, e tanto a falta de dinheiro como o fato de escreverem em suas salas de estar, o que as sujeitavam a interferências externas, eram características que interferiam em sua escrita, dificultando, portanto, a possibilidade dessas mulheres em escrever como mulher. Em vista disso, Woolf (2014) atesta que ter dinheiro e um teto todo seu é fundamental para que as mulheres consigam se dedicar à escrita literária (WOOLF, 2014, p.

---

<sup>4</sup> Respectivamente, estes são os pseudônimos das autoras Charlotte Brontë (1816 – 1855), Mary Ann Evans (1819 – 1880), e Amandine Dupin (1804 – 0876).

12). Para ela, embora não houvesse tradição que amparasse essas mulheres, algumas delas se destacam, como Jane Austen (1775-1817) e Emily Brontë (1818-1848):

Somente Jane Austen e Emily Brontë fizeram isso [...] Elas escreviam como escrevem as mulheres, não como os homens o fazem. De todas as milhares de mulheres que escreviam romances naquele tempo, elas eram as únicas que ignoravam as admoestações perpétuas do eterno professor. (WOOLF, 2014, p. 108).

Ao se dedicar à escrita desses artigos sobre mulheres e ficção, os quais viraram palestras em Newnham College e Girton College, Virginia Woolf antecipou o que se inaugurou somente em 1970 com a publicação da tese de Kate Millett, *Sexual Politics*. Pode-se considerar, desta forma, que Woolf é uma precursora da crítica feminista.

Kate Millett (1934-2017) foi uma escritora e ativista norte-americana de especial importância para a crítica literária. *Sexual Politics*, ou *Política Sexual*, resulta da tese de doutorado defendida pela estadunidense, na qual ela aborda a relação entre sexo e poder. Em sua obra, Millett considerou aspectos relativos à biologia, à psicologia e ao materialismo histórico, bem como a própria literatura, o que configura uma tentativa de escrever a crítica feminista pela mistura desses elementos (HUMM, 1989, p. 84).

Ao analisar obras literárias escritas por homens e apontar diferenças sexuais, as quais, de acordo com a autora, são muitas vezes negligenciadas, ela concluiu que “Embora sua presença seja invisível, a dominação sexual talvez seja a mais profunda ideologia de nossa cultura e fornece o mais fundamental conceito de poder.” (MILLETT, 1970, p. 25, tradução nossa)<sup>5</sup>. Acredita-se que isso aconteça porque “a afirmação da superioridade masculina coincide com o nascimento da família enquanto microestrutura social.” (OLIVEIRA, 1991, p. 31), isto é, possui uma origem obscura muito antiga que perdura com soberania ainda nos dias de hoje.

Para elaborar sua tese, Kate Millett escolheu obras escritas pelos autores D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet, e buscou analisá-las apontando os aspectos políticos dos sexos como uma extensão da realidade. Sendo a realidade moldada pelos valores patriarcais, a literatura não seria diferente. A dominação e a subordinação, características que configuram a política de força exercida pelo homem sobre a mulher, afetam diretamente a literatura. Assim, Millett propõe uma análise que denuncia a perpetuação do papel feminino como estereotipado. Esses estereótipos são: a mulher sedutora e/ou perigosa e/ou imoral, a qual possui conotação negativa; a mulher como megera, também

---

<sup>5</sup> However muted its present appearance may be, sexual domination obtains nevertheless as perhaps the most pervasive ideology of our culture and provides its most fundamental concept of power.

com conotação negativa, e a mulher-anjo e/ou indefesa e/ou incapaz e/ou impotente, com conotação positiva (ZOLIN, 2009, p. 227).

Desta forma, o que Millett executa em *Sexual Politics*, e que posteriormente se tornou uma proposta empregada por outras mulheres, é a oferta de “leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos.” (SHOWALTER, 1994, p. 26). Essa denúncia da cultura *falocêntrica* e sexista, marca da primeira fase da crítica feminista, escancara as estratégias de dominação social e sexual masculina e sugere, por meio de uma leitura feminista revisionista, constatar os erros do passado ao passo em que verifica como as relações de gênero eram construídas. Millett, no entanto, não abordou a literatura de autoria feminina em seu estudo, tampouco reconheceu a influência de precursoras, tais como Simone de Beauvoir, Katherine Rogers e Mary Ellman, por exemplo, o que evidencia a ausência das mulheres em seu trabalho (MOI, 1985, p. 25).

Elaine Showalter (1941-), assim como Kate Millett, dedicou-se à pesquisa sobre a literatura do século XIX, no entanto, ela teve como foco a escrita de autoria feminina da era vitoriana. *The Double Standard: Criticism of Women Writers in Victorian Periodicals, 1845 – 1880* é sua tese de doutorado, título que obteve em 1970, e que posteriormente foi publicada em livro. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* é uma extensão dessa sua pesquisa e foi publicada pela primeira vez pela Princeton University Press em 1977.

Em *A Literature of Their Own*, Showalter (1999) aborda a literatura de autoria feminina buscando considerar questões ligadas à antropologia cultural e à História social. Ao observar tradições literárias tais como a negra, a judia, a canadense, a anglo-indiana e até mesmo a estadunidense, a autora concluiu que elas passam por três fases:

Primeiro, há uma fase prolongada de *imitação* da tradição dominante e *internalização* de seus padrões artísticos e de seus pontos de vista sobre os papéis sociais. Segundo, há uma fase de *protesto* contra esses padrões e valores, e *defesa* dos direitos e valores das minorias, incluindo uma demanda por autonomia. Por último, há uma fase de *autodescoberta*, um voltar-se para dentro livre da dependência exterior da oposição, uma busca por identidade. (SHOWALTER, 1999, p. 13, tradução nossa, grifos da autora)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> *First, there is a prolonged phase of imitation of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles. Second, there is a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including demand for autonomy. Finally, there is a phase of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity.*

Essas três fases, segundo a autora, são as fases *feminine*, *feminist* e *female*, respectivamente, e elas podem coincidir e ser encontradas dentro de uma mesma obra. A fase *feminine* é aquela entre 1840 e 1880, marcada pelo uso de pseudônimos masculinos e se estendeu até a morte de George Elliot; a fase *feminist* vai de 1880 a 1920, ou até a conquista do direito ao voto, e a fase *female* começa em 1920 e se estende até o presente, entrando em uma etapa de autoconsciência a partir de 1960 (SHOWALTER, 1999, p. 13).

Baseada na periodização e nas considerações estabelecidas por Showalter (1999), a crítica feminista se desdobrou em outros direcionamentos. Ainda na década de 1970, há uma alteração no enfoque da crítica, a qual antes se voltava a obras escritas por homens, mas que então passou a enfatizar a literatura escrita por mulheres:

A crítica feminista mudou gradualmente seu foco das leituras revisionistas para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres. A segunda forma da crítica feminista produzida por este processo é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Na falta de uma terminologia para representar essa nova vertente da crítica feminista, Showalter (1994) inventou o termo *gynocritics*, ou ginocrítica (SHOWALTER, 1994, p. 29). Segundo a autora, a ginocrítica oferece muitas possibilidades teóricas, o que a crítica feminista não permite, fazendo com que a questão essencial passe a ser a da diferença, e não mais o “dilema ideológico de reconciliar pluralismos revisionistas” (SHOWALTER, 1994, p. 29). Isto é, o foco deixa de ser a revisão de obras escritas por homens e a forma que as personagens mulheres eram construídas para então focar em obras de autoria feminina e tudo aquilo que faz parte dela, como a construção das personagens e a própria vida pessoal da autora.

Os estudos sobre a literatura de autoria feminina foram se intensificando e, tanto na América quanto na Europa, as mulheres se debruçavam nos estudos sobre a crítica feminista. Três escolas merecem especial destaque: a inglesa, a francesa e a estadunidense. Sobre elas, Showalter (1994) faz a seguinte afirmação:

A ênfase recai, em cada país, de forma diferente: a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão; a americana, essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, tornaram-se ginocêntricas. Todas estão lutando para

encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino de suas associações estereotipadas com a inferioridade. (SHOWALTER, 1994, p. 31)<sup>7</sup>.

Considerando, portanto, a valorização da história literária da mulher e a desmistificação de sua inferioridade, quatro modelos de diferença passam a ser utilizados pelas teorias da escrita de autoria feminina: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o cultural. O enfoque biológico considera o corpo como fonte de imaginação, o que por vezes corrobora a reiteração de valores essencialistas, mas que tem sido utilizado por feministas radicais como meio de celebração; o linguístico, ou textual, busca questionar e transformar a linguagem, encarando-a como instrumento revolucionário; o psicanalítico, que incorpora os modelos biológico e linguístico e se orienta na psique da autora e na relação do gênero com o processo criativo e, por fim, o cultural, de viés marxista, o qual estabelece relação entre gênero e classe, considera as construções históricas específicas fundamentais para a criação literária das mulheres e analisa a literatura de autoria feminina considerando o contexto histórico-social no qual cada produção se insere (SHOWALTER, 1994, p. 32-57; ZOLIN, 2009, p. 229). Esses modelos, embora representem escolas diferentes que possuem seus métodos e estilos preferidos, são sequenciais e se sobrepõem (SHOWALTER, 1994, p. 31).

Em consequência dos desdobramentos proporcionados pelos avanços dos estudos feministas nas áreas de História, Antropologia, Filosofia, Psicologia e Ciências Naturais, na década de 1980 o gênero surgiu como categoria de análise. A introdução do gênero no campo da literatura marcou uma nova fase na crítica feminista, a qual passou a investigar a escrita e a leitura tanto de mulheres como de homens e como estas são marcadas pelo gênero (SHOWALTER, 1989, p.1-2). Assim, as fronteiras culturais são derrubadas, e as análises da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário são enfatizadas (FUNCK, 1994, p. 19). Quando se fala em gênero, é necessário considerar não apenas a questão da *différance*, a qual compreende os sexos como “separados e iguais”, mas também a questão de poder, pois “ao olhar para a história das relações de gênero, nós encontramos assimetria, desigualdade e dominação masculina em todas as sociedades existentes.” (SHOWALTER, 1989, p. 4, tradução nossa)<sup>8</sup>. Isto é, ao colocar o gênero em questão, questiona-se também a hierarquia.

---

<sup>7</sup> Para leituras aprofundadas sobre as diferentes vertentes da crítica feminista, sugiro: Michèle Barrett – *Women's oppression today: problems in Marxism feminist analysis*; Hélène Cixous – *The laugh of the Medusa*; Sandra M. Gilbert e Susan Gubar – *The madwoman in the attic*, respectivamente.

<sup>8</sup> *in looking at the history of gender relations, we find sexual asymmetry, inequality, and male dominance in every known society*

Assim, representando não apenas as construções sociais e culturais referentes aos sexos, o gênero também traz consigo questões de raça, classe e sexualidade, pois quando se fala de gênero, fala-se de hierarquia social. Embora as considerações sobre gênero tenham causado certa inquietação pelo que poderiam representar uma volta ao centro, ao cânone ou uma tentativa de despolitização da prática feminista (FUNCK, 1994, p. 20), essa expansão proporcionada por ele, por outro lado, abre caminho para que uma era pós-patriarcado seja alcançada.

## 1.2 A autoria feminina no Canadá

É por meio do trabalho criativo com o texto que muitas mulheres conseguem divulgar suas ideias. O patriarcado, como sistema de crenças que oprime as mulheres e impõe as leis que cria, contudo, relegou-as à periferia também no campo da literatura. Desta forma, para que as mulheres tivessem suas obras reconhecidas foi preciso muito esforço e dedicação. O silenciamento e o rechaço ao trabalho literário de autoria feminina fizeram com que muitas escritoras optassem por assinar suas produções como anônimas. Como Virginia Woolf bem afirmou, “a anonimidade está em seu sangue” (WOOLF, 2014, p. 75). As mulheres, porém, estão cada vez mais mostrando sua coragem ao buscar manter seu espaço na esfera pública, enfrentando o machismo e o sexismo.

Anterior ao movimento feminista, o qual se forma com a organização de mulheres no final século XIX e no século XX em busca do sufrágio, existiram mulheres que se dedicavam à escrita e expressavam seus posicionamentos políticos. Christine de Pizan (1364-1430) foi uma delas. Pizan escreveu *A Cidade das Damas* (1405) e defendeu uma educação de qualidade para as mulheres. Ela também inaugurou um debate literário chamado *Querelle des femmes* sobre questões de gênero, o qual teve longa duração, estendendo-se até o final do século XVIII (CALADO, 2006, p. 63). Ainda no século XVIII, a inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797) também se dedicou à escrita para expor a situação das mulheres em seu país. *Reflexões sobre educação das filhas* (1786) e *A reivindicação dos direitos da mulher* (1792) são obras de sua autoria. No mesmo período em que Wollstonecraft se dedicava aos seus escritos, Olympe de Gouges (1748-1793) enfrentava os revolucionários na França.

A Revolução Francesa (1789) assinalou o fim do absolutismo real e o triunfo da burguesia e, embora trouxesse consigo os ideais iluministas de liberdade e igualdade, a Revolução curiosamente instituiu práticas de poder que serviam apenas aos homens. Tal

estrutura contava com o aval de filósofos renomados, como Jean-Jacques Rousseau<sup>9</sup>, que defendia que às mulheres cabia apenas o papel a elas reservado pela natureza, ou seja, a maternidade e o cuidado com o lar, restringindo a presença da mulher ao espaço privado.

Olympe de Gouges questionou a universalização da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* e em resposta escreveu a *Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs* (1791), denunciando o sexismo e reivindicando igualdade entre os sexos. Nela, a francesa também reclamou que às mulheres fosse permitido o trabalho fora do espaço doméstico, como em oficinas têxteis, e também pediu uma legislação que acolhesse as mulheres abandonadas e mães solteiras, entre outras (TEDESCHI e COLLING, 2014, p. 39). Os revolucionários, todavia, recusaram tais reivindicações apresentadas por Olympe, que foi condenada à guilhotina.

A primeira resistência de mulheres no Canadá ocorre também no século XVIII, no começo da era colonial da Nova França. Em dezembro de 1757, mulheres em Montreal marcharam rumo à residência do governador colonial Pierre de Rigaud de Vaudreuil em um protesto contra sua decisão de encerrar a distribuição de pães durante a Guerra dos Sete Anos<sup>10</sup>. Um segundo protesto, dois anos depois, reuniu quatrocentas mulheres e foi vitorioso. Durante a Revolução Francesa, as mulheres também saíram às ruas para protestar o racionamento de pães e a inflação (MITCHELL, 2015, p. 2-3).

É também no século XVIII que o primeiro livro sobre o “encontro ficcionalizado entre a sensibilidade feminina inglesa e a sensibilidade da paisagem, clima e povo canadenses” (HAMMILL, 2003, p. 1, tradução nossa)<sup>11</sup>, *The History of Emily Montague* (1769), é escrito. Frances Brook (1723-1789) era esposa do capelão da guarnição britânica no Quebec e, antes de se mudar para o Canadá, já era uma escritora conhecida. *The History of Emily Montague* é um romance epistolar “valorizado pelos historiadores principalmente pelas suas cenas descritivas da vida no Quebec na época da conquista.” (FRASER, 1991, p. xviii, tradução nossa)<sup>12</sup>. O livro é rico em detalhes da vida no Quebec enquanto a província estava sob o domínio britânico. Brook morou no Canadá por cinco anos.

<sup>9</sup> Rousseau criticava o movimento das preciosas, o qual era composto por mulheres letradas que compareciam aos salões franceses no século XVII e contribuíram em discussões intelectuais e literárias (GARCIA, 2015, p. 35) e reforçava em suas afirmações misóginas que a “audácia de um sexo e a fragilidade do outro deveriam retratar as relações de força que regiam o comportamento de homens e mulheres.” (PRIORE, 1989, p. 90). Ele também acreditava que qualquer mulher que ocupasse profissionalmente o espaço público, como as atrizes, tão cedo se colocaria à venda em pessoa (ROUSSEAU, 1993, p. 100), isto é, se prostituiria.

<sup>10</sup> A Guerra dos Sete Anos foi um conflito entre monarquias europeias pelo domínio de regiões de exploração colonial que durou de 1756 a 1763.

<sup>11</sup> *fictionalized encounter between a female English sensibility and the Canadian landscape, climate and people*

<sup>12</sup> *valued by social historians essentially for its descriptive scenes of life in Quebec at the time of the Conquest*

No século seguinte, Anna Brownell Jameson, nascida na Irlanda, muda-se para o Canadá com o marido, o então procurador-geral do *Upper Canada*, região onde está localizado atualmente o sul da província de Ontário (FRASER, 1991, p. 8). Ela ficou no país por nove meses e quando retornou à Inglaterra, em 1838, publicou um diário em três volumes sobre sua visita ao Canadá: *Winter Studies and Summer Rambles in Canada*. Sua obra é uma narrativa de viagem que retrata suas observações.

As irmãs Catharine Parr Traill (1802-1899) e Susanna Moodie (1803-1885) também merecem destaque. Parr Traill escreveu *The Backwoods of Canada* (1836), e Susanna Moodie, *Roughing in the Bush* (1852) e *Life in the Clearings versus the Bush* (1853), entre outros. Ao contrário de sua irmã, Moodie imigrou da Inglaterra para o Canadá e não retornou para sua terra natal. Além disso, ela exercia a profissão da escrita antes de se mudar para a América do Norte. Embora os livros das irmãs citados acima retratem a vida na colônia, é importante considerar que eles empregam técnicas de ficção (HAMMILL, 2003, p. 18). Em consequência do machismo e do sexismo, no entanto, as obras das irmãs foram primeiramente analisadas como contribuições para o entendimento da vida pioneira no Canadá, sendo os elementos ficcionais e femininos ignorados pelos historiadores, os quais transformaram a “história delas” em simplesmente história (FRASER, 1991, p. xviii).

No final do século XIX, Sara Jeannete Duncan (1861-1922), escritora e jornalista nascida no Canadá, tornou-se a primeira mulher contratada pelo jornal torontonian *The Globe*. Antes de ocupar o cargo, ela escreveu para o *Washington Post*. Suas colunas para ambos os jornais abordavam “o clima literário do Canadá inglês em relação ao dos Estados Unidos e ao da Grã-Bretanha” (HAMMILL, 2003, p. xiv, tradução nossa)<sup>13</sup>, tais temas foram adaptados e estendidos em seu romance *The Imperialist* (1904). Duncan teve ao todo vinte e dois romances publicados.

Também no mesmo período da publicação de *The Imperialist*, Nellie McClung publicou seu primeiro livro, *Sowing Seed in Dany* (1908), o qual se tornou um best-seller no mesmo ano de sua publicação, contabilizando dezessete edições. Helen Letitia Mooney, conhecida como Nellie McClung (1873-1951), nasceu em Chatsworth, Ontário. Ela foi integrante do *Women’s Christian Temperance Union*<sup>14</sup> e defendia o sufrágio das mulheres (MITCHELL, 2015, p. 72). McClung não apenas contribuiu para o enriquecimento da literatura de autoria feminina, como também foi uma figura marcante do movimento de

---

<sup>13</sup> *English Canada’s literary climate in relation to those of the USA and Britain*

<sup>14</sup> Clube de mulheres cujo foco era a proibição da bebida alcoólica e que a partir de 1888 passou a apoiar o sufrágio das mulheres.



mulheres do país. Também em 1908, L. M. Montgomery (1874-1942) publicou seu romance *Anne of Green Gables*, o qual alcançou enorme sucesso.

Todos os livros de L. M. Montgomery foram bem recebidos na época em que foram publicados, mas também foram criticados por intelectuais que suspeitavam de sua popularidade. Ela foi acusada de não escrever literatura, e sua aceitação por críticos acadêmicos nunca foi alta (HAMMILL, 2003, p. 83). Entretanto, desde 1975, uma considerável quantidade de pesquisas sobre ela e sobre seu trabalho tem sido publicada. É importante observar que os críticos tendem a classificá-la como escritora de literatura infantil, uma posição que visa diminuir o seu status de escritora literária, pelo que livros infantis não são considerados sérios como a literatura adulta, enquanto que, por outro lado, a crítica feminista a classifica como uma escritora subversiva (HAMMILL, 2003, p. 83-88).

Na segunda metade do século XX, o Canadá havia solidificado sua autonomia e queria “deixar para trás tradições e instituições que conectavam sua identidade a qualquer outro país – Grã-Bretanha ou Estados Unidos” (LANE, 2011, p. 131, tradução nossa)<sup>15</sup>. Como resultado, a identidade se tornou uma grande preocupação para os escritores canadenses. Esse tema está presente na obra *The Swamp Angel* (1954), de Ethel Wilson (1888-1980) cuja protagonista, Meggie Loyd, após tirar os pratos da mesa depois do jantar foge pela porta da cozinha e parte para o interior da província de British Columbia. Meggie, pois, representa o Anjo do Lar. Cansada de cumprir o seu papel de esposa, ela decide abandonar a casa e o marido a fim de explorar o mundo e a si. Similar a esse roteiro, no qual a mulher ocupa o papel do explorador, *A Bird in the House* (1963), de Margaret Laurence, também “desafia a legitimidade de uma tradição literária que só tinha espaço para exploradores homens” (GOLDMAN, 1993, p. 3, tradução nossa)<sup>16</sup>. Nesses estilos de narrativas, pois, as autoras buscaram subverter e questionar a crença de que a mulher é naturalmente passiva, submissa, dependente e, sobretudo, doméstica.

Margaret Laurence (1926-1987) também abordou em seus trabalhos a questão da identidade nacional. Depois de ter morado na África e de ter escrito sobre essa experiência, Laurence se dedicou a escrever sobre a experiência canadense. Na década de 1960, o *Canada Council* foi criado e com isso um grande entusiasmo tomou conta da comunidade artística daquele país: “O romance de Laurence publicado em 1964, *The Stone Angel*, foi um grande passo no caminho da exploração e da expressão da singular experiência canadense.”

---

<sup>15</sup> *leave behind traditions and institutions that linked its identity to another country – either Great Britain or the United States*

<sup>16</sup> *challenged the legitimacy of a literary tradition that only had room for male heroes and explorers*

(FRASER, 1991, p. 90, tradução nossa)<sup>17</sup>. Essa fase de seus escritos recebe o nome de *Manawaka Cycle*, sendo Manawaka uma cidade ficcionalizada criada por Laurence. O Ciclo é composto por quatro romances: *The Stone Angel* (1964), *A Jest of God* (1966), *The Fire Dwellers* (1969) e *The Diviners* (1974). Assim como as precursoras, a exemplo de Moodie e Parr Trail, Laurence explorou o pioneiro e o colonial. Vale citar que todas as protagonistas de Laurence são mulheres.

Observar o trabalho das precursoras era uma atividade que algumas escritoras fizeram a fim de entender o papel da mulher em uma nação pós-colonial. Desta forma, os diários, ensaios, cartas, artigos e obras de ficção das pioneiras serviram de inspiração e de modelo para as escritoras do século XX (STEENMAN-MARCUSSE, 2001, p. 30). No romance *Small Ceremonies* (1976), de Carol Shields, por exemplo, a protagonista escreve a biografia de Susanna Moodie. *Judith* (1978), de Aritha van Herk, aborda o estilo de vida pioneiro, porém, subverte-o ao ter uma mulher como chefe da casa. Judith nasceu em uma fazenda, mas posteriormente se mudou para a cidade, lugar em que sua vida desanda. Ela se casa com um homem dominador e se torna infeliz. Após se separar, Judith retorna ao campo, onde começa a criar porcos e eventualmente encontra um novo amor.

Em *Ana Historic* (1988), de Daphne Marlatt (1942-), a protagonista busca “escrever a mulher de volta na história” (LANE, 2011, p. 139, tradução nossa)<sup>18</sup> devido à exclusão da mulher das narrativas históricas. No primeiro romance de Susan Swan, *The Biggest Modern Woman of the World* (1983), ela ficcionaliza a história da gigante Anna Swan, que viveu no Canadá no final do século XIX. *The Biggest Modern Woman of the World* alcançou grande sucesso, e assim como *Small Cerimonies*, *Ana Historic* e *The Diviners*, foca tanto na história como na identidade sendo formada e “modelada para servir aos propósitos do presente.” (KORTENAAR *apud* STEENMAN-MARCUSSE, 2001, p. 14, tradução nossa)<sup>19</sup>.

A famosa escritora e também amiga de Susan Swan, Margaret Atwood (1939-), escreveu diversos romances, entre eles *Alias Grace*, publicado em 1996. Nessa obra, entre os tópicos abordados pela autora estão a identidade canadense, a psique e o gênero, entre outros. Atwood, assim como Susan Swan em *The Biggest Modern Woman in the World*, inspirou-se na vida de uma mulher real: Nancy Montgomery, que motivou a criação da personagem Grace Marks. Já o personagem James McDermott foi inspirado em James Thomas Kinnear. O casal

<sup>17</sup> *The Stone Angel*, Laurence's 1964 novel, was a major step in the exploration and expression of the uniquely Canadian experience.

<sup>18</sup> *write women back into history*

<sup>19</sup> *fashioned to suit the purposes of the present*

de imigrantes irlandeses assassinou duas pessoas no ano de 1843 em Ontário, Canadá. Em *Alias Grace* se encontra também um poema escrito por Susanna Moodie.

O fato de essas mulheres terem sido reinscritas na história canadense, frequentemente como personagens principais nas obras de ficção, mostra que as autoras buscaram “dar-lhes voz e transformá-las de ‘objetos’, as quais eram silenciadas nas versões masculinas da história, em ‘sujeitos’ de seu próprio direito.” (STEENMAN-MARCUSSE, 2001, p. 5, tradução nossa)<sup>20</sup>. Dessa forma, é pelo trabalho literário que as mulheres encontraram uma maneira de resgatar histórias a fim de destacar novas e diferentes perspectivas, ao passo em davam vozes às mulheres e histórias outrora silenciadas.

Não apenas a busca pela identidade nacional é latente no trabalho dessas escritoras, como também a questão de gênero. Isso pode ser observado nas obras Susan Swan, Margaret Atwood e Aritha van Herk, para citar algumas. A crítica canadense também observou, na segunda metade do século XX, que havia uma diferença entre a escrita de mulheres franco-canadenses e anglo-canadenses. As franco-canadenses eram mais radicais, enquanto as anglo-canadenses utilizavam uma forma mais sutil de subversão, apontando para noções desestabilizadoras através da paródia de textos canônicos (HUTCHEON, 1998, p. 6). Essa característica foi identificada por mim em *The Wives of Bath* e analisada nesta dissertação.

Atualmente, a literatura canadense, ou a CanLit, está sendo acusada de estar em ruínas. Isso acontece porque existem problemas intrínsecos ao próprio desenvolvimento da literatura canadense, a qual nasceu e se desdobrou junto à história do Canadá. Como já apontado, o colonialismo e o sexismo são dois desses problemas. Para além destes, o racismo, o privilégio econômico e o próprio sistema literário também compõem o cenário da literatura canadense. É importante observar que tanto o Canadá quanto a CanLit foram construídos nas bases “do genocídio indígena, do preconceito racial contra os afro-descendentes, do domínio anglófono, das políticas racistas de imigração, das atitudes eugenistas para com pessoas deficientes, e da misoginia profunda” (MCGREGOR, RAK e WUNKER, 2018, p. 21, tradução nossa)<sup>21</sup>. Assim, entende-se que as bases da CanLit são excludentes.

O debate sobre esses problemas ganhou fôlego após o *UBCAccountable*, uma polêmica que surgiu em novembro de 2016. O *UBCAccountable* foi um grupo criado em defesa do ex-presidente do centro de Escrita Criativa da Universidade de British Columbia, Steven Galloway, e formado por escritores e nomes importantes da indústria literária

---

<sup>20</sup> *give them voices and turn them from ‘objects’ which were to be silenced in male versions of history into ‘subjects’ in their own right*

<sup>21</sup> *Indigenous genocide, anti-Blackness, anglophone dominance, racist immigration policies, eugenicist attitudes toward disabled people, and deep-rooted misogyny*

canadense, entre eles Margaret Atwood. O grupo assinou uma carta aberta que defendia Galloway, demitido de seu cargo na universidade devido a uma investigação interna após acusações de assédio sexual e importunação. Esse evento gerou enorme reação e desde então a CanLit se dividiu. Uma campanha pedindo para que as pessoas que assinaram a carta a favor de Galloway retirassem seus nomes e se desculpassem foi feita, encabeçada principalmente por ativistas feministas e indígenas. A escritora Camila Gibb ao retirar seu nome, fez um pedido de desculpas pelo seu perfil no Facebook. Vale destacar que os eventos que incendiaram essa e as outras polêmicas que a sucederam aconteceram amplamente pela internet.

Camila Gibb, ao pedir desculpas, denunciou a influência do escritor Joseph Boyden em sua decisão de assinar a carta a favor de Galloway. Assim, uma nova controvérsia surgiu: um artigo questionando a ancestralidade indígena de Boyden foi publicado. Desta forma, um debate sobre a identidade é instaurado, pois começaram a questionar se Boyden estaria lucrando em cima de uma cultura que não seria a dele. Embora a literatura indígena não seja o escopo desta pesquisa, é importante destacar que a questão da identidade nacional também engloba os povos nativos. No entanto, apesar de a CanLit, assim como o Canadá, ostentar uma postura inclusiva, ela é uma indústria que seleciona cuidadosamente seu cânone e reflete as assimetrias das relações de poder.

No ano de 2017, ainda com a questão da identidade e da apropriação cultural em alta, Hal Niedzviecki, o então editor da *Write Magazine* da União de Escritores do Canadá publicou um artigo de opinião intitulado “*Winning the Appropriation Prize*” (Ganhando o Prêmio de Apropriação) em um volume que abordava a escrita indígena no Canadá. Esse volume parecia tirar sarro de questões relacionadas à apropriação cultural e das práticas artísticas dos indígenas. Após a publicação da edição, diversos editores pelo Twitter começaram a coletar dinheiro para criar um “prêmio de apropriação” real, como Niedzviecki sugeriu em seu artigo. Esse episódio evidenciou que a literatura canadense ainda está presa em bases coloniais.

Assim, a ruína da CanLit é o fato de que ela foi construída em bases preconceituosas, racistas, elitistas, misóginas, sexistas, exclusórias, coloniais. A CanLit está se decompondo porque essa base está apodrecida. E denúncias continuam surgindo. No ano de 2018, denúncias de assédio no curso de Escrita Criativa da Universidade de Concórdia foram feitas. Os bravos professores, pesquisadores e escritores que estão descortinando a CanLit se perguntam se ela tem salvação ou se seria melhor deixá-la queimar, ao passo em que ressaltam que das ruínas algo novo, e melhor, pode surgir.

### 1.3 *The Biggest Modern Writer in the World*<sup>22</sup>: Susan Swan

Susan Swan nasceu em 1945 na cidade de Midland, na província de Ontário, no Canadá. Graduada em Escrita Criativa pela Universidade McGill, além de se dedicar à literatura e à poesia, a autora também atuou como jornalista e professora. Swan colaborou como colunista para o jornal canadense *The Globe and Mail* e para a revista *Chatelaine*, e também se dedicou à ilustração de livros infantis (FEITOSA, 2011 p. 13). De 1999 a 2000, ela ocupou a cadeira Millennial Robarts na Universidade de York, e entre 2007 e 2008, a cadeira da União dos Escritores Canadenses. Após aposentar do seu posto na Universidade de York, ela passou a orientar alunos em escrita criativa na Universidade de Toronto e na Universidade de Guelph. Swan também se identifica como ativista e feminista.

Ao todo são seis romances assinados pela autora: *The Biggest Modern Woman of the World* (1983), *The Last of the Golden Girls* (1989), *The Wives of Bath* (1993), *What Casanova Told Me* (2001), *The Western Light* (2012) e *The Dead Celebrities Club* (2019). Além de romances, Susan Swan também publicou duas coletâneas de contos: *Unfit for Paradise* (1982) e *Stupid Boys Are Good to Relax With* (1996).

*The Biggest Modern Woman of the World* ficcionaliza a história da gigante Anna Haining Swan e levou aproximadamente vinte anos para ser concluído (FEITOSA, 2011, p. 14). O romance foi bem recebido, sendo o único romance de Susan Swan a possuir dissertações e teses a respeito no Canadá<sup>23</sup>, e chegou a ser finalista do prêmio *Governor General's Award* e do *Smith's Best First Novel Award*. Em *The Biggest Modern Woman of the World*, Susan Swan já mostrava que elaboraria narrativas complexas, enfatizando personagens mulheres e abordando temas como sexualidade, gênero e identidade nacional, dentre os quais se mostram presentes também em obras posteriores:

Susan Swan foca na narrativa da mulher em três de seus romances: *The Biggest Modern Woman of the World* (1983), *The Last of the Golden Girls* (1989) e *The Wives of Bath* (1993). Ao reagir contra noções repressivas do corpo e da sexualidade da mulher, Swan reimagina e recodifica ideologias dominantes, tais como aquelas das mulheres dos colégios internos do começo da década de 1960 em *The Wives of Bath* (cuja versão cinematográfica é *Assunto de Meninas* (2001), com roteiro de

<sup>22</sup> *The Biggest Modern Writer in the World*, ou A Maior Escritora Moderna do Mundo, é o nome que a própria autora se dá, título presente tanto em seu *website* oficial <http://susanswanonline.com/wpress/> como na sua conta no *instagram* <https://www.instagram.com/biggestmodernwriter/>. Susan Swan tem 1.88 metros de altura.

<sup>23</sup> Durante o meu intercâmbio no Canadá, levantei dados sobre as obras da Susan Swan pesquisadas no país utilizando o banco de dados da Brock University e da Universidade de Toronto. O resultado encontrado foi de que a única obra de Susan Swan pesquisada na academia é *The Biggest Modern Woman of the World*. Uma tabela com o resultado pode ser encontrada no Apêndice A, p. 114, desta dissertação.

Judith Tompson e direção de Léa Pool), ou aquela da gigante Anna Swan em *The Biggest Modern Woman of the World*. (LANE, 2011, p. 188, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Em *The Last of The Golden Girls* (1989), a narrativa de Swan aponta para alcançar um público de jovens adultos. A obra tem como foco personagens mulheres, juventude e sexualidade e recebeu críticas mistas. Susan Swan, ao ser questionada sobre a recepção de *The Last of the Golden Girls*, afirmou:

parece que sou uma autora que as pessoas ou amam ou odeiam; não tem meio termo. E isso não me deixa infeliz. Em parte, eu escrevo para perturbar crenças tradicionais. E talvez o fato de escrever explicitamente sobre sexualidade convida uma reação punitiva de algumas pessoas. (SWAN, 1994, p. 1-2, tradução nossa)<sup>25</sup>.

*The Last of the Golden Girls* foi comparado pela crítica canadense a *Falling Angels* (1989), de autoria de Barbara Gowdy (1945-), pois ambos os romances retratam temas parecidos, como garotas adolescentes e a descoberta da sexualidade. Gowdy é uma escritora canadense cuja escrita foca no grotesco, e “Tanto Gowdy como Swan escrevem sobre situações ultrajantes de maneira reconfortante e realista que nos ajuda a sentir empatia por seus personagens.” (MUCHNICK, 1994, on-line, tradução nossa)<sup>26</sup>. Gowdy esteve junto de Swan no show *Sexual Gothic*.

Quando *The Wives of Bath* foi publicado, Susan Swan se engajou em uma grande campanha nacional e internacional nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha para divulgá-lo. O romance alcançou o status de best-seller, foi publicado em 16 países, traduzido para outras línguas e adaptado para o cinema. Essa campanha contou com um show organizado por Susan Swan e Isaiah Sheffer, seu empresário de Nova York, chamado *Sexual Gothic*, ou “Gótico Sexual”, no qual ela fazia leituras de *The Wives of Bath*. No palco, participaram da estreia do show Eric McCormack e Barbara Gowdy, enquanto que na plateia estavam Margaret Atwood, Michael Ondaatje e Jane Urquhart, entre outras importantes figuras da cena literária canadense (ROSS, 1993, p. 1). *The Wives of Bath* foi pré-selecionado para o *Guardian Prize* na Grã-Bretanha, e a edição estadunidense foi impressa mais de uma vez.

<sup>24</sup> Susan Swan makes central women’s narratives, in three of her novels: *The Biggest Modern Woman of the World* (1983), *The Last of the Golden Girls* (1989) and *The Wives of Bath* (1993). Reacting against repressive notions of the body and female sexuality, Swan re-imagines and re-codes dominant ideologies, such as that of the early 1960s women’s boarding schools and colleges in *The Wives of Bath* (film version *Lost and Delirious*, screenplay by Judith Tompson, directed by Léa Pool, 2001), or that of the giantess Anna Swan in *The Biggest Modern Woman of the World*.

<sup>25</sup> seem[s] to be an author whose work people either love or hate; there’s no middle ground. I’m not unhappy with that. I do write in part to unsettle some traditional assumptions. And maybe the fact that I’ve been writing quite explicitly about sexuality invites a more punitive reaction from some people

<sup>26</sup> Both Gowdy and Swan write about outrageous situations in a reassuring, realistic manner that helps us empathize with their characters

A recepção crítica de *The Wives of Bath* foi bastante positiva, e críticas foram publicadas em jornais, revistas e também em periódicos. Na contracapa da edição do romance publicado em 1998 pela editora inglesa Granta Books<sup>27</sup>, estão presentes excertos de algumas delas. A crítica publicada pelo jornal *The Sunday Times*, um dos jornais britânicos de maior circulação, afirma que a obra é um “conto completamente moderno sobre sexualidades inconstantes”, e que a autora “escreve com rara energia e talento e tem uma boa linha argumentativa sobre sinceridade e piadas sobre pênis – do tipo que leva às lágrimas e que de alguma forma faz você, assim como a patética heroína, respeitar as mulheres.”<sup>28</sup>. Também presente na contracapa está a crítica feita pela escritora estadunidense Claire Messud e publicada no renomado e também tradicional jornal britânico *The Guardian*. Messud afirma que a obra de Susan Swan é “um relato humano, humorístico e pungente sobre crescer sendo mulher em um mundo onde, como diz Swan ‘era muito mais divertido ser homem’.”<sup>29</sup>.

A editora Vintage Books Canada, no ano de lançamento da adaptação do romance para o cinema, publicou uma nova edição de *The Wives of Bath* (2001) em que, além de um prefácio escrito por Susan Swan, há novos comentários de críticos sobre o romance. A primeira página do livro é uma lista com oito comentários: “Uma das mais poderosas descrições da sexualidade adolescente que eu já vi.” é o comentário de Barbara Gowdy sobre o romance, ilustrando o topo da lista. “Atrevido, engraçado e de rápida leitura. Esse é o tipo de livro que as mulheres estavam esperando.”, é a crítica do jornal *Ottawa Citizen*; “Atraente... Uma leitura que possibilita ampla compreensão dos dilemas de ser mulher.”, disse a revista britânica *New Statesman & Society*; a revista *The Publisher’s Weekly* escreveu que o romance é um “Conto de suspense tocante, quase sempre hilário”; o jornal *The Washington Post*: “Uma leitura fascinante.”; o jornal *The Montreal Gazette*: “Uma leitura altamente recomendada.”, e, por fim, a revista *Library Journal* “Maravilhosamente idealizado... Sua unidade polida, estilo vibrante, metáforas deslumbrantes e humor pontual fazem *The Wives of Bath* excepcional. Altamente recomendado.”<sup>30</sup>. Nessa lista, também se encontra o comentário de Claire Messud para o jornal *The Guardian*.

<sup>27</sup> As edições canadenses publicadas na década de 1990 foram publicadas pela Knopf Canada.

<sup>28</sup> Na íntegra, o excerto assinado pelo *The Sunday Times* e presente na contracapa do romance publicado em 1998: *At once courtroom drama, boarding-school gothic and adolescent confession, The Wives of Bath is a thoroughly modern tale of shifting sexualities. It is also extremely funny. Swan writes with rare verve and flair and has a good line in honesty and penis joke – the kind that move you to tears and somehow and up by making you, like her touching heroine, respect women.*

<sup>29</sup> *A human, humorous and poignant account of growing up female in a world where, as Swan puts it, “it was just more fun to be a guy”.*

<sup>30</sup> *One of the most powerful depictions of adolescent female sexuality that I have ever come across – Barbara Gowdy; Raunchy, funny and fast-paced. This is the kind of book women have been waiting for. -- Ottawa Citizen; Riveting... A compelling read that provides much insight into the dilemmas of being female. – New Statesman &*

Na contracapa da edição de 2001, encontra-se novamente o comentário do jornal *The Sunday Times*; o comentário do jornal *Financial Post*: “Um original, esperto e fresco olhar para a guerra dos sexos. Mais do que uma boa leitura – *The Wives of Bath* é um clássico.”; “Um novo e assombroso romance... Prende a sua atenção e não te deixa soltá-lo até que a verdade seja exposta.”, é o comentário do jornal *Newsday*; a revista *Saturday Night* afirma que o romance é “Um prazer afiado, emocionante e esclarecedor.”; e, por último, o jornal *The Edmonton Journal* diz “Descolado, um Dickens do século XX.”<sup>31</sup>.

O jornal londrino *The Independent* publicou uma resenha de autoria de Helen Birch em 1993. Em sua resenha, Birch aborda temas relacionados ao gênero e à mulher, demonstrando dominar o assunto, e faz observações pontuais sobre a obra de Susan Swan. Para ela, a narrativa de *The Wives of Bath* é “um tipo de ficção que lida com a traição do corpo.” (BIRCH, 1993, on-line, tradução nossa)<sup>32</sup>. Também em 1993, Jane S. Bakerman, em uma curta resenha na revista *Library Journal*<sup>33</sup> observa que por meio da personagem Paulie, Swan “examina questões de identidade sexual e desafia condições sociais impostas às meninas.” (BAKERMAN, 1993, p. 224, tradução nossa)<sup>34</sup>. Bakerman também aponta o romance como um *bildungsroman* composto por elementos de mistério e do gótico (BAKERMAN, 1993, p. 224).

*Private parts: a new novel by Susan Swan exposes the murky sexual boundaries in the lives of girls and women* (Partes íntimas: o novo romance de Susan Swan expõe as obscuras fronteiras sexuais nas vidas de meninas e mulheres) é o título da resenha de Anne Collins, publicada na revista canadense *Saturday Night* em 1993. Collins aponta para o feito de que *The Wives of Bath* foi escrito baseado em fatos da história de vida da própria autora, “ela foi criada em Midland, filha de médico, e com quatorze anos foi matriculada no colégio interno de garotas Havergal, em Toronto” (COLLINS, 1993, p. 38, tradução nossa)<sup>35</sup>, bem como para a relação de Mouse e Paulie e para a narrativa da obra. Para Collins, a trama de

---

Society; *A human, humorous and poignant account of growing up female in a world where, as Swan says, 'it was just more fun to be a guy'.* – The Guardian; *A touching, suspenseful, often hilarious tale.* – Publisher's Weekly; *A highly entertaining read.* – The Montreal Gazette; *Wonderfully imagined... its polished unity, luminous style, stunning metaphors and glancing humor make The Wives of Bath exceptional. Very highly recommended.* – Library Journal.

<sup>31</sup> *An original, wise and fresh look at the war between the sexes. More than just a good read.* – *The Wives of Bath is a classic.* – Financial Post; *A haunting new novel... It grips and doesn't let go until the truth is exposed.* – Newsday; *Exhilarating...clarifying... double-edge pleasure.* – Saturday Night; *A hip, 20<sup>th</sup> century Dickens.* – The Edmonton Journal.

<sup>32</sup> *a kind of fiction that deals with the betrayal of the body*

<sup>33</sup> Um excerto de sua resenha foi publicado na primeira página da edição de 2001 de *The Wives of Bath*.

<sup>34</sup> *examining questions of sexual identity and challenging the social conditioning imposed upon girls*

<sup>35</sup> *she was raised in Midland, a doctor's daughter, and sent at fourteen to a board at Havergal girl's school in Toronto*



*The Wives of Bath* é “Gótica de fato” e “explora em grande parte a *cross-dresser* Paulie, uma estudante bolsista enlouquecida que não gosta de garotos, mas queria ser um.” (COLLINS, 1993, p. 38, grifo nosso)<sup>36</sup>. Em outras palavras, Collins afirma que Paulie não sente desejo por homens ao mesmo tempo em que se identifica como um. Discordamos da autora quando ela afirma que Paulie é *cross-dresser*, bem como julgamos problemático o uso do adjetivo “enlouquecida”, no entanto, compreendemos que os estudos de gênero no começo da década de 1990 eram ainda embrionários e o vocabulário para abordar essas questões era limitado.

Julia Wheelwright, assim como Anne Collins, faz afirmações em sua resenha que julgamos problemáticas. Ela afirma que Paulie “se disfarça de seu irmão ‘Lewis’, trabalhando em tarefas casuais e clandestinamente encontrando seu amor verdadeiro, Tory Quinn.” (WHEELWRIGHT, 1993, tradução nossa)<sup>37</sup>. Para Wheelwright, Paulie propõe enganar as pessoas ao se vestir de homem, por isso o uso da palavra *masquerades*, que traduzimos por “disfarça”. Para reforçar a ideia de que Paulie como Lewis buscava enganar as pessoas, Wheelwright utiliza aspas ao citar o nome de Lewis. No entanto, acreditamos que a personagem Paulie é uma personagem complexa e que a criação da identidade masculina feita por ela está relacionada à identidade de gênero, não ao desejo de enganar.

Charlotte Sturgess, professora na Universidade Strasbourg II, é a única pessoa a publicar artigos de análise literária e um capítulo de livro sobre *The Wives of Bath*. Para ela, “*The Wives of Bath* é um conto de *cross-dressing* e desejo incompatível no contexto de um colégio interno só para garotas no Canadá em 1950.” (STURGESS, 2000, p. 53, tradução nossa, grifo nosso)<sup>38</sup>. À parte do equívoco em afirmar que a trama se passa na década de 1950 ao invés de 1960, Sturgess (2000, 2003a, 2003b) elabora análises com foco no “*code-making*” e no “*code-breaking*”, isto é, na internalização de normas e na consequente quebra das mesmas, as quais estão relacionadas ao gênero sexual, literário, à identidade e ao comportamento.

A resenha publicada na revista *Publishers Weekly*, a qual possui um trecho impresso na primeira página da edição de *The Wives of Bath* (2001), não possui autoria. A resenha é curta e faz comentários gerais sobre a obra, com algumas observações pontuais. Ela aproxima a obra de Susan Swan ao conto *The Wife of Bath* de Geoffrey Chaucer: “Swan descreve a adolescência inconsequente das personagens com perspicácia chauceriana” (PUBLISHERS

<sup>36</sup> Gothic indeed, explores the lot of the cross-dresser, Paulie, a crazed charity student who doesn't want boys but want to be a boy.

<sup>37</sup> masquerades as her brother “Lewis”, working at odd jobs and clandestinely meeting her true love, Tory Quinn

<sup>38</sup> *The Wives of Bath* is a tale of cross-dressing and mismatched desire in the context of a Canadian girl's boarding-school in the 1950s

WEEKLY, 1993, on-line). No entanto, ela afirma que a heroína Mouse tem quatorze anos de idade, quando na realidade, Mouse afirma ter treze anos em 1963, e dezesseis no ano da narração, 1967 (SWAN, 1998, p. 236). Vale considerar que o assassinato acontece em 1964 e o julgamento em 1967.

Também sem autoria, a resenha publicada pela revista Kirkus, assim como a *Publishers Weekly*, diz que a personagem Mouse tem quatorze anos. Além disso, ao comentar sobre a professora de inglês, a Kirkus a chama de “Miss Peddie”, ao invés de Mrs. Peddie, e fornece informação errada sobre a razão de Mary Beatrice ter recebido o apelido de Mouse. A resenha afirma que o apelido de Mary Beatrice lhe foi dado devido à sua timidez: “Apelidada de ‘Mouse’ devido à sua timidez, a garota de 14 anos tem uma corcunda e é muito esperta.” (KIRKUS, 1993, on-line, tradução nossa)<sup>39</sup>, contudo, a narradora em *The Wives of Bath* diz que recebeu o apelido de Mouse por causa de seu longo e pontudo nariz, suas orelhas de abano e sua corcunda, que a deixa curvada como um roedor (SWAN, 1998, p. 6). A resenha termina com o comentário de que *The Wives of Bath* é “sem propósito e bobo” (KIRKUS, 1993, on-line, tradução nossa)<sup>40</sup>, do qual discordamos.

Teresa Heffernan publicou no periódico *University of Toronto Quarterly* um artigo em que aborda diferentes obras, entre elas *The Wives of Bath*. Em sua resenha, ela afirma que o terceiro romance de Swan é “uma animada, espirituosa e pungente história sobre as dificuldades da adolescência.” (HEFFERNAN, 1994, p. 13, tradução nossa)<sup>41</sup> cujo significado diz mais sobre “a rejeição das mulheres na sociedade e o desprezo que as garotas aprendem a sentir pelos seus corpos conforme amadurecem do que com um sentimento de falta ‘inato’” (HEFFERNAN, 1994, p. 13, tradução nossa)<sup>42</sup>, referindo-se à inveja do pênis.

A inveja do pênis é algo que a própria Susan Swan considerou ao afirmar que se *The Wives of Bath* “é uma parábola de algo, é uma parábola sobre a inveja do pênis” (SWAN, 2002, p. 15, tradução nossa)<sup>43</sup>. Birch (1993) também abordou esse tema<sup>44</sup> em sua resenha: “Refrescantemente livre das armadilhas das explicações psicanalíticas adultas, sua [Paulie] história explora o quão facilmente o conceito de inveja do pênis pode dar terrivelmente

<sup>39</sup> Nicknamed “Mouse” for her shyness, girl is a very smart 14-year-old hunchback

<sup>40</sup> Unpurposeful and silly

<sup>41</sup> a spirited, witty, and poignant tale of the difficulties of adolescence

<sup>42</sup> says more about the disavowal of women in society and the contempt girls learn to feel for their own bodies as they mature than it does about any ‘innate’ sense of lack.

<sup>43</sup> If it was a parable of anything, it was a parable about penis envy.

<sup>44</sup> Informações sobre o conceito de inveja do pênis podem ser encontradas nesta dissertação no Capítulo 3, subitem 3.2, páginas 84 e 85.

errado.” (BIRCH, 1993, on-line, tradução nossa)<sup>45</sup>. Contudo, embora Freud afirme que a inveja do pênis seja um processo pelo qual todas as meninas do sexo feminino passam, o que pelo viés psicanalítico faz parte do desenvolvimento humano, não concordo que este seja o foco da obra *The Wives of Bath*.

*Murder & Mayhem* é o título da resenha de Jill Franks (1995) publicada no periódico *Canadian Literature*. Nesse texto, Franks resenhou *The Last Sigh*, de Jaqueline Dumas, e *The Wives of Bath*, de Susan Swan. Para a autora, ambas as obras abordam questões similares, como a identidade canadense e a dificuldade em ser mulher em culturas patriarcais. Contudo, *The Wives of Bath* se destaca: “Sua narrativa é sempre envolvente, muitas vezes cheia de suspense e nunca deriva totalmente dos gêneros gótico ou mistério-assassinato, embora haja elementos de ambos.” (FRANKS, 1995, p. 191, tradução nossa)<sup>46</sup>. Franks afirmou que Swan retrata o desejo das meninas em “serem meninos” devido à percepção que elas têm de que os garotos gozam de maior liberdade, e também que a forma que as adolescentes lidam com questões de gênero é muitas vezes inconsciente (FRANKS, 1995, p. 191). Ela também reconheceu a trama incomum do romance e afirmou que “os padrões de pensamento e as emoções da jovem narradora são surpreendentemente familiares para quem nasceu com um sentimento de solidão e resistência ao ‘modo como as coisas são’” (FRANKS, 1995, p. 191, tradução nossa)<sup>47</sup>.

Para Thaís Daniela Sant’Ana e Pereira (2013), *The Wives of Bath* representa “uma alternância de gênero no processo de formação, ou *Bildungsroman*.” (PEREIRA, 2013, p. 98). Em sua dissertação, a autora analisa a obra de Swan como *bildungsroman* feminino, isto é, como um romance de formação que subverte o tradicional *bildungsroman* usualmente explorado por narrativas voltadas a personagens homens.

Pereira (2013) também oferece uma breve resenha sobre o filme *Lost and Delirious* (2001). Em sua opinião, a adaptação do livro para o cinema diverge da obra original: “Embora a trama do livro seja recheada de elementos góticos e grotescos, além do crime e da extirpação do pênis do zelador da escola, a adaptação fílmica não aborda esses temas.” (PEREIRA, 2013, p. 120). Outro ponto apontado por ela é o fato de que o pôster do King Kong que ficava pendurado em cima da cama de Paulie no romance é substituído por um pôster do Che Guevara no filme (PEREIRA, 2013, p. 120). A adaptação para o cinema, pois,

<sup>45</sup> Refreshingly free of the adult trappings of psychoanalytic explanations, her [Mouse] story none the less explores just how easily the concept of penis envy can go horribly wrong

<sup>46</sup> Her narrative is always engaging, often suspenseful, and never patently derivative of the gothic or murder-mystery genres, although elements of both are there

<sup>47</sup> the thought patterns and emotions of the young narrator are strikingly familiar to anyone who has grown up with a sense of aloneness and resistance to “the way things are”

busca fazer da personagem Paulie uma garota subversiva, questionadora e revolucionária, quando no romance a personalidade da garota é autoritária e violenta. Pereira (2013) também aponta diferenças no ambiente do colégio e chama a atenção para o suicídio de Paulie, evento que faz parte do filme, mas não está presente no romance (PEREIRA, 2013, p. 120-121).

No ano do lançamento de *Lost and Delirious* (2001), uma nova edição de *The Wives of Bath* (2001) foi publicada, agora com um prefácio de autoria da própria Susan Swan. O prefácio adicionado nessa nova edição também está presente na edição em *e-book* lançada em 2012. Nele, Susan Swan comenta sobre a obra e sobre a adaptação para o cinema. *Lost and Delirious*<sup>48</sup> foi dirigido por Léa Pool, que é lésbica, e o roteiro foi escrito por Judith Thompson (DICKINSON, 2016, p. 172). Para Swan, o fato de a trama do filme não se passar na década de 1960 deixou-a entristecida, pois o romance reflete “alguns aspectos da minha própria experiência como interna no Colégio Havergal em Toronto no começo da década de 1960, então esse período era nostálgico para mim.” (SWAN, 2001, p. 1, tradução nossa)<sup>49</sup>.

Susan Swan havia trabalhado com performance no passado, e por essa razão afirma estar ciente de que as adaptações de livros para o cinema não são adaptações, mas traduções (SWAN, 2001, p. 1). O roteiro de Judith Thompson deixou-a impressionada, embora fosse diferente de seu romance. O culto ao King Kong,

como um símbolo do poder masculino, foi substituído pelo amor a um falção, guardado escondido na escola; o colégio interno Bath Ladies College era agora liberal; e Mouse, a narradora, perdeu sua corcunda, pois esta poderia fazê-la parecer grotesca na telona. (SWAN, 2001, p. 2, tradução nossa)<sup>50</sup>.

Não apenas a corcunda, o anão, o assassinato e o julgamento foram deixados de fora, como também o romance entre a diretora e a professora de inglês e a questão da transexualidade, entre outras. Judith Thompson diz que eliminou

tanto o assassinato como o julgamento de sua adaptação, em partes, porque ela temia retaliações do público *queer* contemporâneo, que certamente se oporia a “[representação] de uma jovem lésbica como psicótica delirante.”. Sem dúvida, Thompson e Pool também se preocuparam que, caso mantivessem os elementos transexuais do original, o filme poderia ser comparado negativamente pelos críticos ao vencedor do Oscar *Meninos não Choram*, de Kimberley Pierce, o qual conta a

---

<sup>48</sup> O filme estreou no Sundance Film Festival e tem em seu elenco atrizes como Mischa Barton, Piper Perabo, Jessica Paré, Emily VanCamp e Jackie Bourroughs, entre outras.

<sup>49</sup> *some aspects of my own experience as a boarder at Havergal College in Toronto in the early 1960s, so this period was nostalgic for me*

<sup>50</sup> *as a symbol of masculine power had been exchanged for the love of a falcon, kept secretly on the school grounds; the boarding school of Bath Ladies College was now liberal; and Mouse, the narrator, had lost the hump that might have made her look a little grotesque on the big screen*

vida e o assassinato de Brandon Teena, uma mulher trans que quase conseguiu se passar por homem hetero. (DICKINSON, 2016, p. 178-179, tradução nossa)<sup>51</sup>.

O filme chegou ao cinema brasileiro em 2003 com o título *Assunto de Meninas* e foi resenhado por Cássio Starling Carlos na *Folha de S. Paulo* no mesmo ano do lançamento. Carlos (2003) afirma que o filme “nada acrescenta ao tema da paixão sublimada” e critica o que ele entende como exageros:

Quando emerge a crise e os temas românticos explodem, o roteiro adota reiterações grandiloquentes, como toneladas de citações de Shakespeare, simbolismos sem direito à sutileza (a figura de um falcão como “natureza indomável”) e parte para o manjado sexismo: a heterossexualidade vista como negativo da homossexualidade. (CARLOS, 2003, on-line).

Para Carlos (2003), o falcão significa a natureza do ser humano: indomável; enquanto que, para Susan Swan (2001), o falcão representa o poder masculino (SWAN, 2001, p. 2). Como o próprio título indica, *The Wives of Bath* apresenta um jogo com o conto de Geoffrey Chaucer *The Wife of Bath's Tale*. Chaucer escreveu *The Conterbury Tales* no século XV, época na qual a própria língua inglesa estava em transformação. Duzentos anos depois, surgiu Shakespeare. A substituição de Chaucer por Shakespeare pode ter se dado porque Shakespeare, além de ser mais popular, não escrevia em versos, como Chaucer, mas sim em gênero dramático, o que faz alusão à performance e, conseqüentemente, à instabilidade do próprio gênero. Em seu roteiro, pois, Judith mantém uma referência a Chaucer: em *The Wife of Bath*, o rapaz que comete o crime está às margens de um rio praticando cetraria (CHAUCER, 2014, p. 421), isto é, a arte de treinar e cuidar de falcões. No filme, Paulie encontra um falcão e decide cuidar do animal. Carlos (2003) não faz menção à Susan Swan, ao *The Wives of Bath* (1993) e tampouco a Chaucer.

Ainda com Carlos (2003), ele afirma que o filme parte para um “manjado sexismo: a heterossexualidade vista como negativo da homossexualidade” (CARLOS, 2003, on-line). Carlos (2003) se equivoca ao colocar o sexismo como relacionado à orientação sexual, bem como imprime uma opinião controversa ao afirmar que a heterossexualidade é vista como o “negativo” da homossexualidade. O sexismo, isto é, a crença de que um sexo ou gênero é melhor que o outro, está relacionado ao patriarcado, e o patriarcado é heteronormativo. No patriarcado, a norma é heterossexual, sendo, portanto, o homossexual/lésbica o transgressor, o

---

<sup>51</sup> *both the murder and the trial from her adaptation, in part because she feared a backlash from contemporary queer audiences, who would likely object to '[representing] a young lesbian woman as a raving psycho.'* No doubt Thompson and Pool also worried that if they kept the original narrative's transgender elements, their film would be compared unfavourably by critics to Kimberley Pierce's Oscar-winning *Boys Don't Cry*, about the life and murder of Brandon Teena, a trans woman who almost passed as a straight man

negativo. O filme aborda o romance de duas garotas, Paulie e Tori, que ao se tornar público é desfeito, pois Tori é ela própria homofóbica/lesbofóbica. Embora o filme foque no transgressor, ele sozinho não tem poder para alterar a ordem social vigente que reforça a heterossexualidade e mantém a homossexualidade em segundo plano.

O quarto romance escrito por Susan Swan leva o título de *What Casanova Told Me* e é o único romance da autora que foi traduzido para o português, publicado em Portugal. Publicado originalmente no ano de 2004, *What Casanova Told Me* narra uma trama que abrange dois séculos, o XVIII e o XIX, e duas mulheres de mesma descendência. Nesse romance, estão presentes temas já consolidados nas obras de Susan Swan tais como a sexualidade e questões relacionadas ao gênero. *What Casanova Told Me* foi lançado em *e-book* em 2010.

Com a mesma personagem-narradora de *The Wives of Bath*, o quinto romance da escritora canadense é publicado em 2012. *The Western Light* tem como protagonista a personagem Mary Beatrice, ou Mouse. A trama narra eventos anteriores aos acontecimentos no colégio Bath Ladies College. Sua mãe já havia falecido, seu pai, Morley, já era um homem distante e Sal ainda era a governanta. Em *The Western Light*, Mouse buscará no ex-jogador e estrela de hóquei John Pilkie a atenção que seu pai negligencia. Pilkie assassinou sua esposa e sua filha e posteriormente foi transferido para o hospício de Madoc's Landing. Mouse desenvolve uma relação de amizade com o ex-jogador, mas acaba por descobrir que esse afeto é perturbador.

*The Dead Celebrities Club* é o sexto romance de Susan Swan, publicado em 2019. Nessa obra, Swan foge do foco em protagonistas e personagens mulheres e de narrativas que abordam sexualidade e gênero para focar na questão da fraude. Com Dale Paul como protagonista, Susan Swan busca desvendar como “fomos da era do protesto para a era da fraude.” (SWAN, 2019, 1:01). Dale Paul é um homem que trabalha no mercado financeiro e explora as pessoas visando apenas o seu ganho pessoal. Ele pratica fraude e acaba preso por seus crimes. Enquanto na cadeia, ele tem duas opções: ou mudar de vida ou se arriscar na tentativa de enriquecer novamente.

Sem livros publicados no Brasil, a única tradução de Susan Swan publicada no país é um conto chamado *The Man Doll*, ou O Boneco, presente em *Ficções do Canadá Contemporâneo* (1998) e traduzido por Susana Bornéo Funck.

## 2 OS CORPOS

### 2.1 Do feminismo ao gênero

Há muito tempo e em diferentes culturas e sociedades, a mulher vem lutando em busca de reconhecimento e valorização. Compreendidas como inferiores e vistas como incapazes de exercerem participação na política, no meio social e até mesmo de tomarem decisões por si, há séculos as mulheres questionam as condições de subalternidade às quais foram e ainda são submetidas. Esse “despertar de consciência” das mulheres ocasionou diversas transformações culturais e sociais no passado e continua contribuindo para que mudanças ocorram no presente.

Uma dessas transformações se deu a partir do movimento feminista europeu que se iniciou no final do século XIX, o qual não se deteve às fronteiras continentais e se espalhou pelo mundo. Essa nova organização das mulheres fez com que os estudos voltados à mulher avançassem posteriormente, ocasionando o surgimento de novas pressuposições e desdobramentos sobre quem elas são e o que as constituem. Entre as pautas defendidas por elas estão a emancipação e a abolição do patriarcado. Ainda que as mulheres tenham conquistado direitos, transformado sociedades e conseguido ecoar suas vozes, elas continuam a ocupar um lugar secundário dentro da cultura misógina e sexista que permeia as relações entre os sexos. A luta feminista, ao passar dos anos, contribuiu para que novas formas de luta e resistência surgissem, ao passo em que transformava suas próprias diretrizes.

Surgida no século XIX, a palavra “feminismo”, do francês *féminisme*, inicialmente se referia à organização de mulheres que lutavam para alcançar direitos e defender sua participação na sociedade. De acordo com Karen Offen (1988), o termo começa a ser utilizado com frequência no começo de 1890 na França, e ao final dessa década já havia se espalhado por toda a Europa e também pelo continente americano (OFFEN, 1988, p. 126-127). Um exemplo dado pela autora sobre a expansão do feminismo são as diferentes nomenclaturas criadas no decorrer do século XX para especificar as variadas orientações de cada organização, como, por exemplo, as “‘feministas de família’, ‘feministas integralistas’, ‘feministas cristãs’, ‘feministas socialistas’, ‘feministas radicais’, e ‘homens feministas’, [...] ‘feministas burguesas’.” (OFFEN, 1988, p. 128, tradução nossa)<sup>52</sup>.

Enquanto movimento de caráter emancipatório, pode-se afirmar que o feminismo trouxe muitos avanços em diversas esferas sociais e áreas do saber. No campo da História, por

---

<sup>52</sup> “*familial feminists*,” “*integral feminists*,” “*Christian feminists*,” “*socialist feminists*,” *radical feminists*,” and “*male feminists*,” [...] “*socialist feminists*” [...] “*bourgeois feminists*.”

exemplo, no qual o cânone, assim como no campo da literatura, é majoritariamente composto por homens, pesquisadoras e feministas vêm constantemente buscando resgatar a história de mulheres que foram silenciadas com o objetivo de evocar suas imagens e trazer à tona a importância de seus feitos.

Protofeministas como Christine de Pizan, Mary Wollstonecraft e Olympe de Gouges, já abordadas nesta dissertação, destacam-se. Pizan era uma mulher de grande erudição que enfrentou o domínio dos homens no campo das letras e trouxe à tona questionamentos relacionados à mulher, ocasionando grande inquietação na sociedade da época. Olympe de Gouges, viúva, se referia ao casamento como “túmulo do amor e da confiança” (GARCIA, 2015, p. 44). Ela escreveu a *Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs*, na qual reclamava por igualdade entre os sexos. Como já salientado, Olympe teve suas reivindicações recusadas e foi condenada à guilhotina. Assim como Olympe de Gouges, a inglesa Mary Wollstonecraft se dedicou à escrita para desenvolver e divulgar seu pensamento crítico. A inglesa problematizou a misoginia e a autonomia econômica e emocional das mulheres, antecipando questões sobre sexo, gênero e independência que só seriam abordadas na segunda metade do século XX.

Vale considerar que no século XVIII havia diferenças sociais entre as próprias mulheres, sendo as mais latentes a instrução e a liberdade sexual. Enquanto às mulheres da nobreza, a exemplo Maria Antonieta, eram permitidos os prazeres carnavais, como possuir diversos amores e a exploração de sua sexualidade, as mulheres das outras camadas sociais viam-se oprimidas e marginalizadas (PRIORE, 1989, p. 94), haja vista que o sexismo exemplificado pelas afirmações de Rousseau, comentadas anteriormente, reflete toda uma crença popular da época. Entretanto, esse cenário não tardou a se transformar. Com a ascensão da burguesia, os valores morais foram reformulados e Maria Antonieta, tal como Olympe de Gouges, foi condenada à guilhotina.

É também no século XVIII que acontece a primeira Revolução Industrial, na Inglaterra. A estabilidade política e econômica dos ingleses fez do país uma potência econômica internacional, e isso só foi possível pelo declínio das atividades artesanais, pelo cercamento de terras, pela expansão do comércio e pelo desenvolvimento de novas tecnologias como as máquinas de fiar (1767) e as máquinas de tear mecânico (1785). Nesse cenário, as comunidades que antes se dedicavam à atividade de subsistência no campo foram obrigadas a se deslocar para as cidades, formando um excedente de mão de obra que favoreceu o desenvolvimento do capitalismo industrial. De acordo com Michelle Perrot (2005), a Revolução Industrial serviu como uma extensão da servidão das mulheres, a qual foi



“ampliada do círculo familiar para o ateliê e para a fábrica, com as mesmas características de não qualificação, de precariedade de emprego e de dependência sexual.” (PERROT, 2005, p. 449). A submissão da mulher frente ao marido, a partir de então, estendera-se à servidão ao patrão. Essa mudança na dinâmica das relações familiares e de trabalho promovida pela ascensão do capitalismo impôs às mulheres outra forma de opressão: a opressão no ambiente de trabalho.

Apesar das diversas transformações sociais, culturais e econômicas ocorridas entre os séculos XVIII e XIX, no que se refere às mulheres poucas conquistas concretas foram alcançadas, o que gerou um sentimento de insatisfação. Um exemplo disso foi a conquista do direito à herança e ao divórcio na França<sup>53</sup>, os quais logo foram retirados. Com Napoleão no poder, os direitos das mulheres casadas foram cassados, e o direito ao divórcio foi abolido posteriormente pela Restauração Bourbon (PRIORE, 1989, p. 98). Outro agravante para a desilusão sentida pelas mulheres do período reside no fato de que, com a ascensão da burguesia, houve uma reformulação dos valores sociais, o que ocasionou a instalação de uma nova força cultural.

O discurso sobre a repressão moderna do sexo coincide com o desenvolvimento do capitalismo e da burguesia. Em *História da sexualidade I: a vontade de saber*, Michel Foucault, ao tratar sobre sexualidade e burguesia, argumenta que a sociedade burguesa “se fustiga ruidosamente por sua hipocrisia, fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz, denuncia os poderes que exerce e promete liberar-se das leis que a fazem funcionar.” (FOUCAULT, 2017, p. 13). Em outras palavras, Foucault denunciou a hipocrisia de uma sociedade que ao falar incansavelmente sobre a sexualidade acaba por construí-la e regulá-la, ao mesmo tempo em que impõe sobre esse discurso um valor confidencial. Desta forma, o exercício do poder pela burguesia no tocante à sexualidade se dava ao “regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição.” (FOUCAULT, 2017, p. 28). Assim, tem-se uma lei que funciona cada vez mais como norma, e o sexo tornando-se “alvo central de um poder que se organiza em torno da gestão da vida, mais do que da ameaça da morte.” (FOUCAULT, 2017, p. 159). O sexo, por conseguinte, mostra-se como um instrumento para a manutenção do capital, enquanto a regulação da sexualidade assiste a preocupação da burguesia em orientar a força de trabalho para o mercado. Assim, a futilidade do sexo se dissipa, ao mesmo tempo em que a prática

---

<sup>53</sup> Segundo Hunt (2002), somente entre 1792 e 1803, “20 mil divórcios foram concedidos na França” (HUNT, 2009, p. 64).

sexual se tornava algo “incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa” (FOUCAULT, 2017, p. 10).

Ainda com Michel Foucault, em *Os Anormais* (2002) o autor afirma que no século XVIII ocorre a “invenção das tecnologias positivas de poder” (FOUCAULT, 2002, p. 59), e a substituição do modelo da lepra pelo da peste bubônica. Isto é, o leproso na Idade Média era excluído da sociedade, e esse modelo de exclusão no fim do século XVII e começo do XVIII é substituído pelo de controle da peste. O controle da peste se dá por quarentena, ou seja, a presença em sociedade passa a ser controlada, vigiada. Céli Regina Jardim Pinto (2010) relaciona esse modelo de exclusão e inclusão foucaultiano à posição social da mulher. Ao ser confinada ao espaço doméstico e lhe ser negado o espaço público, a mulher se iguala ao modelo da lepra, isto é, à exclusão; contudo, ao passo em que conquista direitos políticos e reivindica o espaço público, a mulher começa a fazer parte da sociedade, no entanto, de maneira controlada (PINTO, 2010, p. 20).

Junto à transformação na concepção sobre sexualidade e comportamento, o desenvolvimento da metafísica materialista no século XVIII contribuiu para formar as bases necessárias para a principal tese defendida pelas feministas da segunda geração. Tomando como ponto de partida estudos de Thomas Laqueur, Linda Nicholson (2000), ao considerar a cultura grega antiga sobre o corpo humano e aquela presente no século XVIII, comenta que a noção “unissexuada” dos antigos se transformou em uma noção “bissexuada”. Na Grécia antiga, o órgão sexual feminino era visto como menos desenvolvido que o masculino. A vagina e o útero constituíam uma versão menos desenvolvida do pênis, configurando, portanto, uma noção “unissexuada”, como se o corpo da mulher fosse uma versão incompleta do corpo do homem. Durante o século XVIII, no entanto, “aconteceu a substituição de uma compreensão da mulher como versão inferior ao homem [...] por uma na qual a relação entre mulheres e homens era percebida em termos mais binários, e na qual o corpo era pensado como fonte desse binarismo.” (NICHOLSON, 2000, p. 19).

Desta forma, o corpo emerge como fonte natural das diferenças entre os sexos. Essa concepção é fruto da metafísica materialista daquela época, que contribuiu para a emergência de “uma tradição que considerava as características físicas do indivíduo como fonte de conhecimento sobre o indivíduo” e outra na qual teóricos “falavam sobre processos que depois seriam descritos como “socialização” – como aquilo que formaria uma identidade em oposição ao corpo.” (NICHOLSON, 2000, p. 16-17). Junto a essa mudança na concepção sexual dos corpos, houve também a de raça. Ambas se iniciaram antes mesmo do desenvolvimento da metafísica materialista, contudo, a partir do século XVIII, começaram a

ser amplamente utilizadas como marcadores biologizados, os quais são naturalizados historicamente pelo gênero e pela raça e circulam como marcadores sociais (NICHOLSON, 2000, p. 13; CORRÊA, 2001, p. 28) cuja finalidade é estabelecer uma verdade que comprove a inferioridade tanto da mulher quanto dos negros, por exemplo.

Ainda que o cenário para o desenvolvimento e estabelecimento de novas e subversivas concepções não fosse o melhor, as mulheres que se ocuparam em denunciar a misoginia nesse período – do século XV ao século XVIII – são consideradas protofeministas. Essas mulheres contribuíram imensamente para que os questionamentos acerca das diferenças entre os sexos fossem divulgados, o que acabou por provocar mudanças sociais e culturais significativas. Uma consequência desse esforço é uma forte organização de mulheres que começaram a protestar reivindicando o direito civil e político ao voto no final do século XIX e começo do século XX. O sufrágio das mulheres, pois, configurou a primeira fase do movimento feminista.

O primeiro país a conceder o direito ao voto às mulheres foi a Nova Zelândia. Lideradas por Kate Sheppard (1847-1934), as neozelandesas obtiveram o sufrágio ainda no século XIX. Na Inglaterra, as *suffragettes*<sup>54</sup>, termo cunhado pelo jornal *The Daily Mail* a fim de ridicularizar as mulheres que lutavam pelo sufrágio e que posteriormente foi apropriado por elas (KLEBIS, 2016, on-line), conquistaram o direito ao voto em 1918, mas apenas para mulheres com mais de 30 anos de idade. Foi somente depois de 1928 que o direito ao voto passou a ser permitido para todas as mulheres que completassem 21 anos.

Inspiradas pelo movimento inglês, mulheres do continente americano começaram a se organizar a fim de obter visibilidade e conquistar direitos. No Canadá, as primeiras sufragistas sofreram forte repressão, inclusive dos políticos, os quais acreditavam que a luta pelo sufrágio e pelo aumento do salário da mulher prejudicaria o trabalho do homem. As mulheres que lutavam pelo sufrágio e pela equiparação salarial no Canadá foram chamadas de destruidoras de lares e de mães negligentes (MITCHELL, 2015, p. 6). O *Toronto Women's Literary Club*, fundado em novembro de 1876, foi o primeiro clube a se identificar com o sufrágio. “Assim como o sufrágio, o *Toronto Women's Literary Club* buscava melhorar a condição da mulher que trabalhava nas fábricas e defendeu o direito das mulheres de frequentar a Universidade de Toronto.” (MITCHELL, 2015, p. 37, tradução nossa)<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Segundo o dicionário on-line Merriam Webster, o termo foi utilizado pela primeira vez em 1902 e possui como significado “uma mulher que advoga o sufrágio para as mulheres”.

<sup>55</sup> *As well as female enfranchisement, the Toronto Women's Literary Club sought to improve conditions for women who worked in factories and championed the right of women to attend the University of Toronto.*

Ainda no cenário canadense, em 1916, Manitoba se torna a primeira província a conceder o voto à mulher; em seguida, Saskatchewan, também em 1916. British Columbia concede o voto à mulher em 1917, no mesmo ano que Ontário. Nova Escócia, 1918, New Brunswick, 1919 e Prince Edward Island, 1922. Terra Nova, em 1925 e Quebec, em 1940 (MITCHELL, 2015, p. 75). Para as mulheres indígenas, no entanto, o voto só foi assegurado em 1960 (MITCHELL, 2015, p. 19). Os esforços das sufragistas canadenses se mantiveram em conquistar o voto no nível provincial, porque o *Dominion Elections Act* estabeleceu que pessoas aptas a votar no nível provincial poderiam votar no nível federal.

O sufrágio, como comentado anteriormente, marcou a primeira fase do movimento feminista, ou a primeira “onda”. Essa associação das fases do movimento feminista com ondas acontece porque, como bem coloca Constância Lima Duarte (2003), os movimentos possuem em seu interior uma agitação natural

de fluxo e refluxo, e costumam, por isso, ser comparados a ondas, que começam difusas e imperceptíveis e, aos poucos (ou de repente) se avolumam em direção ao clímax – o instante de maior envergadura, para então refluir numa fase de aparente calma, e novamente recomeçar. (DUARTE, 2003, p. 152).

O uso da palavra “ondas” para se referir às fases do movimento feminista, no entanto, é criticado por alguns teóricos porque ela não as contempla em profundidade. Desta forma, de acordo com Susan Mann e Douglas Huffman (2005), o uso da metáfora “ondas” para se referir às gerações do feminismo faz sentido apenas quando é utilizada para descrever movimentos de massa marcados historicamente por conquistas ou derrotas (MANN e HUFFMAN, 2005, p. 57). Considerando as afirmações de Mann e Huffman (2005), é nesse sentido que empregaremos a palavra “onda”.

A fase sufragista, como já salientado, iniciou-se no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, e coincide com o período dos eventos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Essa onda feminista em busca de direitos civis refluíu a partir da década de 1930. Além dos impactos da Grande Guerra, destaca-se, entre os fatores para essa inércia, o êxito da revolução bolchevique em 1917, que dissipou pelo mundo o chamado “medo vermelho”, afetando diretamente as organizações trabalhistas e, por consequência, as feministas, as quais foram acusadas de subversão (GARCIA, 2015, p. 78).

Com o encerramento do conflito europeu, os homens que retornaram para casa passaram a reivindicar por trabalho. Como consequência, as mulheres que haviam começado a trabalhar fora de casa se viram retornando ao lar. Após a quebra da Bolsa de Valores de

Nova York em 1929, um clima de insegurança se espalhou para diversos países e elevou acentuadamente os índices de desemprego. Diante do medo, da recessão e dos ressentimentos deixados pela ineficácia dos acordos de paz, surgiu na Europa uma nova forma de organização do poder baseada no controle absoluto do Estado sobre os indivíduos, os chamados regimes totalitários. O desejo de expansão territorial desses governos, sobretudo da Alemanha Nazista, reacendeu as tensões entre as potências europeias, culminando na Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Com o fim da beligerância, a segunda metade do século XX estende como pano de fundo os sentimentos antagônicos da Guerra Fria. É nesse contexto que Simone de Beauvoir (1908-1986) publicou em 1949 *O segundo sexo*, dando um novo fôlego às feministas. Marcado pelas concepções filosóficas do existencialismo, o feminismo de Beauvoir busca se desvincular de uma essência feminina ao afirmar que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” (BEAUVOIR, 2019, p. 11). Segundo Lucia Zolin (2009), o feminismo de Beauvoir oferece um estudo da opressão das mulheres e se baseia principalmente na maternidade e na sexualidade, ao mesmo tempo em que sugere maneiras para emancipá-las, sendo uma delas a possibilidade de inverter os papéis, ou seja, abdicar à maternidade, ao casamento e à família (ZOLIN, 2009, p. 225). As questões abordadas por Simone de Beauvoir nos dois volumes de *O segundo sexo* contribuíram para o desenvolvimento de uma nova vertente do feminismo, o feminismo radical, o qual passa a integrar o quadro das principais vertentes do feminismo junto ao feminismo liberal e ao socialista. Pode-se dizer, nesse sentido, que os textos da autora dão impulso a uma nova onda do movimento feminista, que chegou ao ápice na década de 1960.

Em 1950, os Estados Unidos estavam com a economia aquecida. Novamente, com o fim da guerra, os homens voltaram para casa e reivindicaram trabalho. O *boom* econômico do pós-guerra transformou o país mais uma vez em uma potência que fornecia produtos tanto internamente quanto para os países devastados pela guerra. A mulher, que estava trabalhando fora de casa, vê-se mais uma vez obrigada a voltar para dentro do lar ou a trabalhar em funções compreendidas como “de mulheres”, como, por exemplo, lavar e passar roupas ou atuar no magistério. São dessa época aquelas imagens famosas e sexistas de donas de casa felizes e satisfeitas consigo mesmas, servindo à família e ao lar, enquanto o marido trabalhava fora de casa. Era o “sonho americano” que se concretizava.

Os anos dourados do pós-guerra e as décadas que se sucedem nos Estados Unidos, no entanto, não são marcados apenas pelo consumo de bens materiais, mas também pelo surgimento de movimentos sociais e de outras importantes formas de mobilização. Entre esses

movimentos sociais que surgem na segunda metade do século XX estão o movimento político e civil dos negros em busca de direitos, o movimento gay, a organização estudantil nos Estados Unidos a favor da paz e contra a guerra do Vietnã, que contribuiu para o fortalecimento de diversos segmentos sociais, entre outros. Assim, é nesse contexto que a segunda fase do movimento feminista toma curso, tendo como uma de suas principais figuras a escritora Betty Friedan.

A estadunidense Betty Friedan (1921-2006), em 1963, publica o livro *The Feminine Mystique*, o qual mobilizou um grande contingente de mulheres que se identificaram com os questionamentos ali colocados. A ideia do livro surgiu quando Friedan, ao conversar com colegas, notou que não era a única insatisfeita com a vida doméstica. Ao contrário da ideia de felicidade enraizada no imaginário popular atrelada ao desempenho do papel “natural” da mulher de mãe e esposa, as mulheres estavam se sentindo angustiadas e frustradas. Para Friedan, “A mulher que sofre deste mal, e em cujo íntimo fervilha a insatisfação, passou a vida inteira procurando realizar seu papel feminino.” (FRIEDAN, 1971, p. 27) e para tanto abdicou de seguir uma carreira, abandonando os estudos para seguir o “sonho” de se casar e ter filhos. Em sua opinião, havia um “problema sem nome” assolando a vida dessas mulheres, que, por mais que exercessem o papel de feminilidade ideal, não se sentiam satisfeitas. A *Mística Feminina*, assim, ao questionar os ideais de família e maternidade da classe média, configurou uma das principais forças desencadeadoras da segunda fase do movimento feminista.

Na crista da segunda onda, Friedan fundou em 1966 a Organização Nacional de Mulheres (*Women’s National Organization*), que reunia mulheres que “predicavam a necessidade de auto-realização e de busca de identidade individual” (DUARTE, 2006, p. 289), denunciando o sexismo e a cultura machista e preconceituosa. No mesmo ano, também nos Estados Unidos, foi fundado o *Partido dos Panteras Negras* e a *Unidade Nacional de Orientação Sexual*, a primeira organização mundial de pessoas transgênero. Alguns anos depois, em 1968, as feministas radicais performaram um ato de protesto no concurso de Miss América, em Atlanta, nos Estados Unidos que ficou conhecido como “*Miss America Protest*”. Na Inglaterra, ainda em 1968, as mulheres comemoraram 50 anos do direito ao voto. Também em 1968, na França, protestos, manifestações e greves configuraram o “maio de 1968”. No mesmo ano, Martin Luther King e de Bobby Kennedy, irmão de John F. Kennedy, foram assassinados.

Em meio aos impactos culturais, políticos e sociais desses eventos, a feminista radical Carol Hanisch, em resposta a um artigo escrito por uma colega, escreveu em 1969 o

manifesto conhecido por *O pessoal é político*, cujo título original é *Some Thoughts in Response to Dottie's Thoughts on Women's Liberation Movement* (HANISCH, 2006, on-line). Hanisch estava presente no protesto no concurso de Miss América em 1968 e era participante ativa do movimento feminista *Radical Women of New York* (Mulheres Radicais de Nova York). Em *O pessoal é político*, a feminista, em linhas gerais, afirma que os problemas pessoais das mulheres são políticos porque “Não há soluções pessoais [...] Há apenas ações coletivas para soluções coletivas.” (HANISCH, 2006, on-line, tradução nossa)<sup>56</sup>. Desta forma, rebate o argumento de que os encontros organizados pelas mulheres para debater experiências pessoais eram somente uma forma de “terapia” e evidencia que, ao falar sobre mulher, suas experiências pessoais, ou privadas, são tão políticas quanto as públicas.

Tendo como pauta a paridade salarial para tarefas iguais e maior oportunidade de acesso ao trabalho, bem como a legalização do aborto e a abertura de creches em regime integral (DUARTE, 2006, p. 290), as mulheres estadunidenses organizaram uma marcha nacional no ano do aniversário de 50 anos da conquista ao voto, em 1970. Essa marcha foi organizada pela Organização Nacional de Mulheres, cuja presidente era Betty Friedan. A marcha foi noticiada em diversos países e apoiada por mulheres de outras nacionalidades. Como consequência, o dia do protesto, 26 de agosto, foi declarado o Dia Internacional da Igualdade da Mulher. É também em 1970 que foi publicado *Sexual Politics*, de Kate Millett, obra que inaugurou a crítica feminista ao analisar a posição secundária de personagens femininas, escritoras e críticas no âmbito literário e acadêmico (FUNCK, 1994, p. 18). A segunda onda havia se quebrado, alcançando mulheres do mundo inteiro, e perdurou, ainda que refluindo, até a década de 1990.

Uma das preocupações das feministas da segunda fase foi enfatizar a diferença entre sexo e gênero a fim de confrontar a ideia sexista sobre o comportamento “natural” da mulher. Desta forma, como já pronunciado por Simone de Beauvoir, as feministas ressaltam que não se nasce mulher, torna-se. O conceito de gênero como construção cultural, amplamente utilizado pelas feministas estadunidenses, parte do pensamento marxista-materialista. De acordo com Luana Simões Pinheiro (2016), o conceito de gênero é

eminente político, nascido no movimento feminista em sua luta contra as desigualdades, para demonstrar à sociedade e à comunidade científica que as diferenças físicas entre mulheres e homens não geram a desigualdade verificada, mas, ao contrário, são utilizadas para naturalizá-las. (PINHEIRO, 2016, p. 9).

---

<sup>56</sup> *There are no personal solutions [...] There is only collective action for a collective solution.*

O gênero, portanto, diz respeito à construção social e cultural acerca dos corpos das mulheres e serve para questionar a “figura do sujeito unitário, racional, masculino que se colocava como representante de toda a humanidade” (RAGO, 1998, p. 91), enquanto o sexo refere-se às características biológicas. Embora travassem novos embates contra o patriarcado e buscassem emancipação, as feministas da segunda geração mantiveram a ideia de uma unidade comum às mulheres. Essa homogeneidade foi contestada pelas feministas da terceira onda.

As mulheres negras e minorias étnicas estiveram à frente da terceira fase do movimento feminista, inaugurando uma nova linha discursiva. Segundo Mann e Huffman (2005), “elas foram realmente as pioneiras da terceira onda no sentido em que foram as primeiras a fornecer uma extensa crítica às feministas da segunda onda dentro do movimento feminista” (MANN e HUFFMAN, 2005, p. 59, tradução nossa)<sup>57</sup>. Entre as críticas feitas pelas feministas da terceira à da segunda geração, destacam-se o apontamento da universalização dos desejos e o fato de elas não terem considerado questões relevantes que marcam as diferenças entre as mulheres, como afirma Audre Lorde (1984): “mulheres brancas focam sob sua opressão como mulheres e ignoram as diferenças de raça, preferência sexual, classe e idade. Há certa pretensão à homogeneidade da experiência representada pela palavra sororidade que de fato não existe.” (LORDE, 1984, p. 116, tradução nossa)<sup>58</sup>. A segunda geração era composta majoritariamente por mulheres brancas de classe média, as quais partiam da sua própria experiência de vida para embasar os pressupostos e as críticas do movimento feminista, o que, automaticamente, excluía outras vivências.

A década de 1980, pois, representa “tanto a era do feminismo negro quanto de debates sobre sexualidade, quando o feminismo é forçado a abandonar seu passado sexualmente essencialista” (HEMMINGS, 2009, p. 226). É também em 1980 que Adrienne Rich publicou seu texto *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, no qual busca definir uma identidade lésbica diferente, agora não mais em oposição ao homem, e cunha o termo “heterossexualidade compulsória” (HUMM, 1994, p. 219-242). As lésbicas, pois, também contribuíram para apontar a homogeneidade do movimento feminista ao criticar a crença de que a heterossexualidade era natural às mulheres. Desta forma, as provocações feitas por essas mulheres colaboraram para a diferença e a fragmentação que tomaram curso

---

<sup>57</sup> *they were truly the pioneers of the third wave in that they were the first to provide an extensive critique of second wave feminism from within the feminist movement*

<sup>58</sup> *white women focus upon their oppression as women and ignore differences of race, sexual preference, class, and age. There is a pretense to a homogeneity of experience covered by the word sisterhood that does not in fact exist*



nos anos 1990, as quais buscaram “superar o essencialismo e incorporar as identidades associadas à diferença sexual, sexualidade e raça.” (HEMMINGS, 2009, p. 229). Assim, corree uma ressignificação do que é o gênero.

Para além de sua origem gramatical, a ampliação da palavra gênero contribuiu para que o território da teoria feminista fosse expandido. Como apontado por Tereza de Lauretis (1994), passa-se a “considerar que o gênero, então, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana.” (LAURETIS, 1994, p. 208). Desta forma, é permitido o desenvolvimento de uma crítica que compreenda análises sobre as diferenças entre ou nas próprias mulheres, isto é, a formação de um olhar para as mulheres que não se limite apenas a colocá-las em oposição ao homem, mas que também busque enxergá-las por meio das singularidades presentes na categoria e que são importantes para considerar as diferentes histórias de vida.

Uma fase de especial impacto nos estudos sobre mulher é a fase pós-estruturalista, posterior à terceira onda do movimento feminista e herdeira dos questionamentos pautados por elas. Como bem aponta Hemmings (2009):

Um feminismo essencialista universalizado é direta ou indiretamente associado aos anos 70, e críticas raciais e sexuais são contidas nos anos 80 para que o pós-estruturalismo possa, finalmente, superar o essencialismo e incorporar as identidades associadas à diferença sexual, sexualidade e raça. (HEMMINGS, 2009, p. 229).

São as pós-estruturalistas que tomaram para si a tarefa de desconstruir a categoria mulher e incorporaram e superaram as ideias acerca da diferença preconizadas pelas feministas da terceira geração. Desta forma, os movimentos feministas que se desenvolvem a partir da década de 1990 passam a considerar as “opções sexuais” e se apoiam “não mais em uma essência heterossexista a todos os sujeitos e questionam conceitos como os de homem e mulher.” (NIGRO, 2015, p. 18). Em outras palavras, passou-se a compreender que não existe um feminismo, mas feminismos, os quais agora reconhecem os desejos, as diferenças e suas intersecções.

Judith Butler (1956-) se destaca nos estudos de gênero da quarta onda do feminismo. Em 1990, Butler publicou *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Nessa obra, a autora desconstrói a dicotomia sexo/gênero a fim de demonstrar que tanto o sexo como o gênero são construções culturais políticas. Para a filósofa, se o gênero é utilizado para designar o sexo de uma pessoa, ambos possuem um mesmo significado:

Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura. (BUTLER, 2017, p. 27, grifos da autora).

As duas categorias, portanto, são estabelecidas pela marcação dos corpos pelo discurso. Ainda em *Problemas de Gênero*, Butler desenvolve o conceito de *performatividade*, abordado mais detalhadamente no livro *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*, publicado em 1993. Na obra em questão, a autora argumenta que o gênero não seria uma escolha como, por exemplo, as roupas que escolhemos vestir, e sim uma construção social e cultural materializada por meio de atos repetitivos. Em suas palavras:

Crucialmente, portanto, a construção não é nem um ato único nem um processo casual iniciado por um sujeito e culminado em uma série de efeitos fixos. A construção não apenas ocorre no tempo, mas é ela própria um processo temporal que opera pela da reiteração das normas; o sexo é tanto produzido quanto desestabilizado no curso dessa reiteração. (BUTLER, 1993, p. 10, tradução nossa)<sup>59</sup>.

Considerando, portanto, que tanto o sexo quanto o gênero são construções culturais políticas, desnatura-se o sujeito mulher. Em resposta a pergunta “O que é uma mulher?”, Susana Bornéo Funck (2011) afirma que uma mulher é “um ser humano concreto, entendido culturalmente como feminino em certo momento ou lugar, e que precisa negociar sua experiência dentro de construções discursivas” (FUNCK, 2011, p. 71). Em outras palavras, a mulher é uma categoria construída cultural e socialmente pelo discurso e não é por obrigação cisgênero, isto é, para se identificar como mulher, o indivíduo não precisa possuir genitália ou sistema reprodutor feminino.

A fase pós-estruturalista, embora contribua para o debate feminista, também é criticada. No entanto, é a partir dos pressupostos pós-estruturalistas que questões como a diversidade sexual e a problematização do sujeito feminista, para citar algumas, surgiram. Questionamentos como esses são valiosos, uma vez que, não apenas dentro do próprio movimento feminista ainda existem hierarquizações e preconceitos, mas também pelo fato de que definir o que é “mulher” é inquietante.

---

<sup>59</sup> *Crucially, then, construction is neither a single act nor a casual process initiated by a subject and culminating in a set of fixed effects. Construction not only takes place in time, but is itself a temporal process which operates through the reiteration of norms; sex is both produced and destabilized in the course of this reiteration.*

## 2.2 *The Wives of Bath*: gênero em questão

Para alcançar os seus objetivos, as feministas fazem uso de diferentes ferramentas. Exponente da segunda fase do movimento feminista, Betty Friedan se dedicou à escrita de textos políticos e publicou em 1963 *A Mística Feminina*, livro no qual retrata “o problema sem nome” que assolava as mulheres. Com isso, ela buscava expor a repressão sofrida pelo sexo feminino, o qual abdicava de seus sonhos para se dedicar à vida doméstica. Mary Beatrice (Mouse) Bradford, a personagem-narradora de *The Wives of Bath*, se muda para Bath Ladies College também no ano de 1963; e Susan Swan, assim como Betty Friedan, também fez uso da escrita para levantar questionamentos relacionados à mulher.

Mouse Bradford é uma garota solitária e esperta. Seu pai, Morley, passa longas horas trabalhando. Sal, sua madrasta, é alcoólatra e emocionalmente distante. Sua família decide matriculá-la em Bath Ladies College após Mouse ser atacada com laranjas podres por colegas no caminho do colégio de volta para casa: “Quando eu tinha doze anos eles jogaram laranjas podres em mim no caminho do colégio para casa. Foi então quando Sal mencionou o Bath Ladies College pela primeira vez”; de acordo com a madrasta, o colégio seria um bom lugar para Mouse porque “Eles gostam de desajustados nesses tipos de lugar.” (SWAN, 1998, p. 17, tradução nossa)<sup>60</sup>. Mouse, então, muda-se para o colégio em companhia de sua corcunda, Alice, de suas muletas e de seu corretor postural.

Aos treze anos de idade, Mary Beatrice estava no segundo grau do ensino médio: “— Quantos anos você tem? — Treze. — Mas você está no segundo colegial. A maioria das garotas no segundo colegial tem quinze ou dezesseis anos. — Eu pulei duas séries.” (SWAN, 1998, p. 45-46, tradução nossa)<sup>61</sup>. Não apenas por estar junto de garotas mais velhas, mas principalmente devido ao seu corpo deformado, Mouse se sentia deslocada:

Escutei a frase “peito deformado”. Eu estremei, pensando no quanto as garotas atrás de mim conseguiram escutar. — Existe uma explicação médica para a sua condição? A segunda enfermeira perguntou em tom gentil. — Cifose. Eu sussurrei. — Mais alto, por favor. — Chama-se cifose. Os médicos dizem que afeta o meu desenvolvimento. Talvez eu jamais menstrue. (SWAN, 1998, p. 46, tradução nossa)<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> *When I was twelve they threw rotten oranges at me on my way home from school. That was when Sal first mentioned Bath Ladies College.* [...] *“They like misfits at those sorts of places.”*

<sup>61</sup> *“How old are you?” “Thirteen.” “But you are in grade eleven. Most girls in grade eleven are fifteen or sixteen.” “I skipped two grades.”*

<sup>62</sup> *“I heard the phrase “deformed chest.” I cringed, wondering how much the girls behind me could overhear. “Is there a medical reason for your condition?” the second nurse asked in a gentle tone.” “Kyphosis,” I whispered. “Speak up, please.” “It’s called kyphosis. Doctors say it affected my development. I may never have my period.”*

Devido à cifose causada pela poliomielite adquirida na infância, Mary Beatrice acreditava que não menstruaria. No entanto, a enfermeira logo a contradisse: “Todas as garotas menstruam.” (SWAN, 1998, p. 46, tradução nossa)<sup>63</sup>. Afirmar que todas as garotas menstruam revela um entendimento sobre o que é ser mulher pautado no corpo biológico: para ser mulher, deve-se possuir genitália feminina e sistema reprodutor feminino. Não é toda fêmea humana, entretanto, que irá menstruar, dado que existem condições médicas tal como a amenorreia, que impossibilita ou interrompe a menstruação. Vale ressaltar que a menstruação há muitos anos carrega a crença de ser algo impuro e era compreendida no passado como venenosa e dotada de poderes (STRÖMQUIST, 2018, p. 102).

Em uma conversa com Alice, sua corcunda, Mouse disse que nunca quis se tornar uma mulher: “— Alice, você sabe, eu nunca quis me tornar uma mulher. — Eu sei, tampouco quis ser um homem. — Bem, não exatamente. Eu queria tudo o que um homem tem exceto seu pênis.” (SWAN, 1998, p. 47, tradução nossa)<sup>64</sup>.

O ressentimento que Mouse tem com o gênero feminino e que a faz não querer ser uma mulher é um reflexo da opressão patriarcal. Como já apontado, a experiência de vida da mulher é diferente da do homem. Enquanto ao homem é reservado o espaço público, onde se centraliza o poder, a razão, a justiça, a política e a cultura, a mulher é limitada ao interior, ao espaço doméstico e à maternidade porque

o corpo é o primeiro lugar da inscrição, a sociedade sempre leu, encarou a mulher a partir de seu corpo e de suas produções, fechando-a na reprodução e na afetividade. A natureza – menstruação, gravidez, parto, etc., – destinava as mulheres ao silêncio e à obscuridade, impossibilitando-as de outras formas de criação. (COLLING, 2004, p. 16).

O acesso da mulher à educação foi tardio. Tal fato foi justificado pela relação da mulher com a natureza, isto é, com o corpo e com a maternidade, por exemplo. Em razão disso, a sociedade patriarcal negava a elas o envolvimento em assuntos da esfera pública e a ocupação de cargos de produção de conhecimento: “‘Mãos de pianista’ – foi assim que a conselheira as descreveu. Ela não disse que eu tinha mãos de cirurgiã como as de meu pai. Ela não espera que garotas como eu e Paulie tenham profissões sérias.” (SWAN, 1998, p. 5,

---

<sup>63</sup> *All girls menstruate*

<sup>64</sup> —Alice, you know I never wanted to become a woman. I know, but you didn't want to be a man, either. —Well, not exactly. I wanted everything a man has except his penis.

tradução nossa)<sup>65</sup>. O ato de tocar um instrumento remete à reprodução, haja vista que nem todo pianista é compositor. Nesse sentido, a reprodução de conhecimento se relaciona à mulher e à própria maternidade.

Mary Beatrice não admirava as características atribuídas ao gênero feminino, tais como a passividade e a submissão, e afirmou que o gênero feminino era o gênero que menos gostava (SWAN, 1998, p. 14). Seu herói era John F. Kennedy, quem tinha “coragem, estilo individual, uma vida agitada e intelecto.” (SWAN, 1998, p. 116, tradução nossa)<sup>66</sup>, características as quais ela queria para si e considerava mais grandiosas que um pênis: “Eu queria algo mais grandioso que um pênis.” (SWAN, 1998, p. 116)<sup>67</sup>.

Seu desafeto com o gênero feminino começou após assistir a um filme de faroeste americano em Madoc’s Landing: “Eu não gostei quando a estrela chorona enganou Audie Murphy para beijá-la; eu queria que ele continuasse conduzindo a cavalaria.” (SWAN, 1998, p. 15, tradução nossa)<sup>68</sup>. A atriz que incomodou Mary Beatrice representa o estereótipo feminino, o qual coloca a mulher como alguém limitada a preocupações amorosas, privadas, pois a crença patriarcal estereotipada reitera que a mulher é excessivamente sentimental e emotiva. Por outro lado, Audie Murphy representa o masculino, o explorador, e está em posição de liderança: conduz a cavalaria, é dotado de coragem e poder.

Em Bath Ladies College, Mouse dividia o quarto da torre com Pauline Sykes e Victoria Quinn. Ao chegar pela primeira vez em seu novo quarto, Mouse observou que em cima da cama de cada colega havia um quadro de avisos. No de Paulie, estava pendurado um pôster do filme King Kong, já no de Tory, havia uma fotografia do cantor Harry Belafonte e um escrito com a seguinte frase: “A mulher veio da lateral de Adão para ser seu igual, próxima de seu braço para ser protegida e de seu coração para ser amada.” (SWAN, 1998, p. 28, tradução nossa)<sup>69</sup>. Na cômoda de Tory, havia uma fotografia de seu irmão, Rick, uma escova de cabelos, maquiagem, flores e biscoitos.

Paulie era “muito alta, com escuros, pesados olhos e uma boca magra e debochada. Ela andava com a confiança de um acrobata e usava sua franja preta oleosa penteada sobre a testa, enquanto uma trança longa como um tassel caía entre os ângulos de seus ombros.”

<sup>65</sup> ‘A pianist’s hands’—that’s how the guidance counsellor described them. She didn’t say I had surgeon’s hands like my father. She didn’t expect girls like me or Paulie to have a serious profession

<sup>66</sup> courage, individual style, a life of action, and an intellect

<sup>67</sup> I wanted something more grand than a penis.

<sup>68</sup> I didn’t like it when the whiny girl star would trick Audie Murphy into kissing her; I wanted him to get on with leading the cavalry charge.

<sup>69</sup> Woman is descended from Adam’s side to be his equal, near his arm to be protected and close to his heart to be loved

(SWAN, 1998, p. 34, tradução nossa)<sup>70</sup>. Já a beleza de Tory era de perder o fôlego: “Seus cabelos claros como leite e suas proeminentes maçãs do rosto me fizeram querer cantarolar a música favorita de Morley, aquela sobre a garota que se casa por ser macia e rosada como um bebê.” (SWAN, 1998, p. 34, tradução nossa)<sup>71</sup>.

Tory é uma garota gentil que “trata todo mundo da mesma maneira” (SWAN, 1998, p. 61)<sup>72</sup>. Ela é de família rica e conservadora, características indicadas pela silepse presente no seu nome e apelido. Seu nome, Victoria Quinn, faz referência à Victoria Queen, ou à Rainha Victoria, e seu apelido, Tory, significa um membro ou apoiador do Partido Conservador do Reino Unido (OXFORD, 2019, on-line). Os objetos que compõem o espaço da garota no quarto, citados acima, demonstram que Tory possui características atribuídas ao gênero feminino: gosta de flores e de se maquiar. Já a passagem em seu quadro de avisos reitera a ideia patriarcal de que o homem deve guardar e proteger as mulheres, as quais, portanto, são frágeis, delicadas e indefesas.

Paulie, por sua vez, é uma garota-problema. “Você sabe, claro, que Pauline é uma garota bastante problemática? As funcionárias, bem, tenho certeza que você percebeu os problemas que elas têm com a Paulie.” (SWAN, 1998, p. 80, tradução nossa)<sup>73</sup>, disse Miss Vaughan à Mouse. Além de não se dar bem com as matronas e com as professoras, Paulie importunava suas colegas, como quando jogava bananas em Ismay Thom às sextas-feiras na aula de matemática: “Tínhamos gelatina de sobremesa todas as quintas-feiras e frutas todas as sextas-feiras, era assim que Paulie conseguia as bananas que atirava na cabeça de Ismay Thom” (SWAN, 1998, p. 55-56, tradução nossa)<sup>74</sup>. A garota também assassinou Sergeant no “seu joguinho de colocar-o-rabo-no-macaco” (SWAN, 1998, p. 8, tradução nossa)<sup>75</sup>.

A figura do King Kong aparece diversas vezes ao longo da narrativa e representa a masculinidade almejada por Paulie. A garota, pois, montou um altar em homenagem a ele:

Paulie foi em direção à cortina e a ergueu, e dentro eu vi outro quarto pequeno, com paredes de madeira como uma baia de cavalo. [...] No meio da rampa havia um banco de piano com uma penca de banana em cima. Do meu lado, Paulie acendeu

<sup>70</sup> *very tall, with dark, heavy-lidded eyes and a skinny, sneering mouth. She moved with confidence of an acrobat and wore her oily black hair combed across her forehead, while a long braid hung like a tassel between her shoulder blades*

<sup>71</sup> *Her milk-blond hair and high, plump cheeks made me want to hum Morley's favourite song about the girl that he marries having to be as soft and as pink as a nursery.*

<sup>72</sup> *treated everybody the same*

<sup>73</sup> *“You know, of course, that Pauline is a very troubled girl? The staff—well, I'm sure you've noticed the troubles they have with her.”*

<sup>74</sup> *We had jell-O desserts every Thursday and bowls of fruit every Friday, which is how Pauline got her hands on the bananas she aimed at Ismay Thom's head*

<sup>75</sup> *her little game of pin-the-tail-on-the-donkey*

um incenso, mergulhou o joelho e fez o sinal da cruz, ajoelhando-se tão habilmente, como os Altos Anglicanos que vimos em St. Paul. Então ela me fez segurar a vela próxima à parede, e pude ver a criatura com olhos maus e furiosos de macaco. (SWAN, 1998, p. 88-89, tradução nossa)<sup>76</sup>

King Kong, portanto, está no patamar das deidades merecedoras de adoração. Para Paulie, o gorila representa uma figura masculina, forte, resistente e poderosa: “Kong, o bonito; Kong, o ousado; Kong, o valente.” (SWAN, 1998, p. 89, tradução nossa)<sup>77</sup>, diz Paulie enquanto bate com as mãos em seu próprio peito. King Kong, no entanto, é um gorila que não tem as faculdades cognitivas desenvolvidas como os humanos, sendo o animal intelectualmente inferior. Nesse sentido, King Kong não é civilizado, não domina a cultura, não é dotado de saberes, assemelhando-se à posição social da mulher na sociedade patriarcal. Em outras palavras, tanto o King Kong quanto as mulheres encontram-se subjugados, haja vista que o homem é quem cria as armas, quem sai à guerra, quem subordina.

O desejo de Paulie em possuir uma identidade masculina começou a se materializar na adolescência. Após o falecimento de seus pais adotivos, ela se mudou para Toronto e criou uma nova identidade para si: “Quando eles faleceram, ela foi para Toronto e começou a assumir uma identidade masculina.” (SWAN, 1998, p. 114)<sup>78</sup>. Nesse mesmo período, aos doze anos de idade, Paulie começou a “amarrar os seios com bandagem.” (SWAN, 1998, p. 114)<sup>79</sup>. O fato de a garota amarrar os seios com bandagem demonstra que havia algum problema em aceitar o próprio corpo.

A puberdade é um período que provoca mudanças no corpo das mulheres. O crescimento dos pelos pubianos, dos seios e a menstruação marcam a entrada na mulheridade. Assim, além de mudanças corporais, novos significados são atribuídos ao corpo da mulher. Nessa nova etapa, é esperado que a menina abandone as brincadeiras de criança e se ocupe de atividades mais maduras, embora seja necessário permanecer “feminina”: dependente, passiva, submissa. É também nesse período que o corpo começa a ser sexualizado e a receber um tipo de atenção do sexo masculino que até então não recebia.

Como reação às transformações corporais e sociais com as quais Paulie não se identificava, ela assume a identidade de Lewis. Paulie, pois, chegou a afirmar: “Eu não sou

<sup>76</sup> *Paulie went right over the curtain and lifted it, and inside I saw another tiny room, with wooden sides like a horse's stall. [...] In the middle of the chute was a piano stool with a stack of bananas on top of it. Beside me, Paulie lit an incense stick, then dipped her knee and crossed herself, genuflecting as expertly as the High Anglicans we saw at St. Paul's. Then she made me hold the candle close to the wall, and I saw a creature with mad, raging monkey eyes.*

<sup>77</sup> *Kong the beautiful, Kong the bold, Kong the brave*

<sup>78</sup> *When they died, she went to Toronto and began to assume a male identity.*

<sup>79</sup> *bound her breasts up with a tensor bandage*

mulher!” (SWAN, 1998, p. 142, tradução nossa)<sup>80</sup>. É na adolescência que lésbicas *butch*<sup>81</sup> e pessoas transexuais começam a relacionar seus sentimentos de inadequação ao gênero (POLLOCK e EYRE, 2012, p. 212-213; LEE, 2001, p. 350-352).

Ainda no episódio em que Paulie leva Mouse para conhecer seu altar, ela confessa para a garota que Lewis é, na realidade, ela própria:

— Eu te enganei, não enganei? Paulie estava atrás de mim, fumando um dos meus cigarros. — E eu enganei a Virgem também. Ela acreditou em todas as mentiras que eu contei sobre ter um irmão. A Virgem se acha tão esperta, mas ela engoliu tudo, anzol, linha e chumbada. (SWAN, 1998, p. 89, tradução nossa)<sup>82</sup>.

Da mesma maneira em que o gênero feminino é “um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade” (BEAUVOIR, 2019, p. 24), sendo sua base “essencialmente cultural, ao invés de biológica” (MILLETT, 1970, p. 30, tradução nossa)<sup>83</sup>, o mesmo aplica-se o gênero masculino. Assim, não apenas as características forçadas sobre as mulheres são construções culturais, mas também aquelas sobre as quais os homens se afirmam, tais como a racionalidade, a valentia, o controle emocional e a dominação.

Paulie, então, convida Mouse para “ser um garoto, como eu.” (SWAN, 1998, p. 90, tradução nossa)<sup>84</sup>. Mary Beatrice se sente perplexa e impressionada: “Você diz, se vestir como um? Eu disse, nervosa. — Sim. [...] — Mas primeiro você tem que passar nos testes, certo?” (SWAN, 1998, p. 90, tradução nossa)<sup>85</sup>. Paulie estipulou testes chamados Testes Kong, os quais eram divididos em três categorias: domínio da natureza, domínio sobre outros homens e domínio das mulheres. Mouse teria desafios tais como urinar em pé, barbear-se, segurar um fósforo aceso até queimar os dedos sem chorar, sair com uma garota e matar um animal, entre outros.

Após completar alguns testes e com o aval de Paulie, Mouse então se veste com roupas masculinas e começa a performar como Nick:

Eu não apenas tinha uma boca debochada como a de um garoto, mas a Paulie havia prendido os meus escuros cabelos e colocado em mim um de seus bonés de beisebol com a aba para trás, e, pasme: eu era – bem, meio que – um cara. Eu me batizei de

<sup>80</sup> *I am not a woman!*

<sup>81</sup> Lésbica *butch* representa a lésbica masculinizada, enquanto a *femme* representa a lésbica feminina.

<sup>82</sup> “*I fooled you, didn’t I?*” *Paulie followed me out, smoking one of my Sweet Caps. “And I fooled the Virgin, too. She swallowed every lie I told about having a brother. The Virgin thinks she’s so smart, but she swallowed it all, hook, line and sinker.”*

<sup>83</sup> *essentially cultural, rather than biological*

<sup>84</sup> *You can be a boy, like me*

<sup>85</sup> “*You mean dress up?*” *I said nervously. “Yeah.” [...] “But you have to pass his tests first, okay?”*



Nick, como o Nick, o Grego, que gerenciava um restaurante em Madoc's Landing. (SWAN, 1998, p. 119, tradução nossa)<sup>86</sup>.

O processo de fazer com que Mary Beatrice passasse pelos testes Kong para poder se afirmar como Nick simboliza um rito de passagem. Os ritos de passagem representam a saída de uma fase e a entrada em outra. Para os garotos, significa “a quebra [de] seus vínculos com o tempo da infância e com o mundo feminino” e um “nascimento social pelo qual se incorpora como membro efetivo à comunidade dos homens.” (OLIVEIRA, 1991, p. 34). Para tanto, é preciso passar por uma fase de dor e sofrimento, na qual o menino provará sua virilidade.

Em busca de aventuras, Nick e Lewis saíram pelos arredores de Bath Ladies College. “Eu era um garoto. Minhas roupas afirmavam isso.” (SWAN, 1998, p. 121, tradução nossa)<sup>87</sup>, pensou Mouse consigo própria. No caminho até a taverna Old Mill, onde encontraram com duas garotas, Lewis deu lições para Nick sobre como as meninas gostam de ser tratadas: “Você tem que enganá-las [...] Intimidá-las. Elas gostam quando você toma o controle.” (SWAN, 1998, p. 122, tradução nossa)<sup>88</sup>. No caminho, os dois encontraram alunos de Kings College e se envolveram em confusão. “É o primeiro soco que conta.” (SWAN, 1998, p. 123, tradução nossa)<sup>89</sup>, diz Lewis a Nick.

Com as duas mangas da camisa dobradas, Lewis parou em frente aos garotos enquanto mostrava seus músculos, “tão redondos e duros [...] quanto um par de pomos de adão.” (SWAN, 1998, p. 123, tradução nossa)<sup>90</sup>. Entre os garotos estava Rick, irmão da namorada de Lewis. Lewis e Rick começaram a brigar violentamente. Nick, em um ato de coragem, pulou sobre as costas de Rick. O irmão de Tory o derrubou. O boné de Nick saiu da cabeça e o seu cabelo escorregou pelos ombros: “Mas olhem só para isso! Não estamos brigando com um menino.” (SWAN, 1998, p. 124, tradução nossa)<sup>91</sup>, disse outro aluno de Kings College que havia ido em direção a Nick para defender o amigo. O garoto então desabotoou a camisa de Nick, apertou-lhe os mamilos e disse: “Vamos nos divertir!” (SWAN, 1998, p. 125, tradução nossa)<sup>92</sup>.

<sup>86</sup> *Not only did I have a mocking boy's mouth, but Paulie had pinned my dark hair and stuck one of her baseball caps on my head backwards, and, pesto: I was – well, sort of – a guy. I christened myself Nick, as in Nick the Greek, who ran a takeout restaurant in Madoc's Landing*

<sup>87</sup> *I was a boy. My clothes said so.*

<sup>88</sup> *You have to fool them [...] Bully them. They like it when you take charge.*

<sup>89</sup> *It's the first punch that counts.*

<sup>90</sup> *as round and hard [...] as a pair of Adam's apples*

<sup>91</sup> *Will you look at this! It's not a boy we're fighting.*

<sup>92</sup> *Let's get us some nooky!*

A violência e a competição moldam a forma pela qual a relação homem-homem se dá, bem como a camaradagem (REESER, 2010, p.56). Ao ter seu sexo biológico descoberto, Nick é abusado sexualmente. A violência, pois, é uma das principais ferramentas utilizadas pelo patriarcado para assegurar a posição de dominação dos homens frente às mulheres.

O último teste Kong completado por Mary Beatrice seguiu a esteira da violência praticada e incentivada pelo patriarcado. Paulie propôs para que elas batessem uma nas nádegas da outra com um bastão de madeira velha, porque “— É assim que eles fazem em Kings College [...] Mas os garotos não tiram as calças” (SWAN, 1998, p. 162, tradução nossa)<sup>93</sup>:

— Jesus, Mouse! Eu não sinto nada. Ela disse. — Bate mais forte. [...] — Paulie, eu não consigo fazer isso. Encostei a madeira no chão, e, juro por Deus, comecei a rir. [...] — Você acha isso engraçado, é? Paulie virou e pegou o bastão de madeira da minha mão. Sua cueca ainda estava em seus tornozelos, e eu não pude evitar encarar seus pelos pubianos. Eu respirei profundamente. Acho que eu acreditava tanto nela que esperava ver um pênis, pelo amor de Deus. (SWAN, 1998, p. 162, tradução nossa)<sup>94</sup>.

Mouse ouviu o barulho do bastão de madeira cortar o ar e ir de encontro às suas coxas. A batida doeu tanto que xixi começou a escorrer por entre suas pernas. Ela pediu para Paulie parar, mas a garota continuou a bater incansavelmente até cortar suas nádegas. Todas as vezes que Mary Beatrice tentou fugir, Paulie a puxava pelos cabelos e afundava sua cabeça na lama, a qual já estava misturada com xixi e sangue. Após esse episódio, Mouse performa uma última vez como Nick no funeral de Morley e desiste da sua identidade masculina: “Eu estava farta de Kong e de seus testes bobos.” (SWAN, 1998, p. 182, tradução nossa)<sup>95</sup>.

Ao observar o exposto, nota-se que Lewis não apenas iniciou Nick ao montá-lo com roupas masculinas, como também o orientou em como se comportar como um garoto. Desta forma, fica evidente que para ser um menino é preciso vestir-se com roupas masculinas e adotar atitudes que refletem aquilo que a sociedade entende culturalmente como sendo do homem. O ritual de passagem, no entanto, não foi bem sucedido. Embora Mouse/Nick tenha passado por experiências em que teve que provar sua virilidade, sua dor e sofrimento não foram suficientes para fazê-lo ingressar no mundo dos homens. Isso acontece porque ainda

<sup>93</sup> *This is how they do it at Kings College [...] But the boys keep their trousers on.*

<sup>94</sup> *“Christ, Mouse! I can’t feel anything!” she called. Hit me harder!” [...] “Paulie, I can’t do this.” I put the pointer down and, honest to God, I started to giggle. [...] “So you think this is funny, do you?” Paulie whirled around and grabbed the pointer out of my hand. Her boxers were still around her ankles, and I couldn’t help staring at the feathery blur of her pubic hair. I inhaled deep and hard. I guess I believed Paulie so much, I was expecting to see a penis, for God’s sake.*

<sup>95</sup> *I was done with Kong and his silly tests.*

que Lewis se identifique como homem, vista-se e comporte-se como um, seu sexo é feminino e, portanto, não é definido como “um corpo com pênis, pelo facial, pelo corporal, músculo e testosterona.” (REESER, 2010, p. 72, tradução nossa)<sup>96</sup>. Nesse sentido, “Só homens podem produzir outros homens.” (MEAD *apud* OLIVEIRA, 1991, p. 35).

Desconfiada de que Lewis não era do sexo masculino, a família de Tory desafia o garoto a mostrar o pênis:

— O irmão da Tory, aquele fracassado. Que direito ele tem de perguntar sobre o meu pênis? Aposto que o dele é do tamanho de um lápis. — Ele quer que você mostre a ele o seu pênis? — Fala sério, Bradford. Ele quer ver meu p-ê-n-i-s. [...] Parecia injusto que Paulie precise de um pênis para ser homem. John Wayne seria ainda John Wayne se ele tivesse uma vagina, não seria? [...] Se o mundo não desse tantos privilégios aos garotos, Paulie não teria vontade de ser um, ao menos era assim que eu pensava. Já para Paulie era diferente, porque, para ela, ela era um garoto, ponto. (SWAN, 1998, p. 212-213, tradução nossa)<sup>97</sup>.

Entre todas as características físicas que compõem o sexo masculino, o pênis possui singular importância. Como já apontado, Mouse havia dito que queria tudo o que um homem tem, exceto seu pênis. Com Paulie, no entanto, era diferente: Paulie “já tinha tudo o que um homem tem, exceto isso.” (SWAN, 1998, p. 47, tradução nossa)<sup>98</sup>. O pênis é uma parte do corpo pela qual alguns homens e mulheres “podem ser obcecados [...] porque eles acreditam que personifica o que um homem é.” (REESER, 2010, p. 74, tradução nossa)<sup>99</sup>. Nesse sentido, entende-se que ser um homem significa possuir genitália masculina.

O desejo de Paulie em ter um pênis não partiu dela própria, mas da pressão social. A sociedade, pois, compreende que o corpo biológico determina o gênero. Por exemplo, quando ainda na barriga da mãe se descobre o sexo da criança, automaticamente acredita-se ter descoberto seu gênero: se é do sexo masculino, logo terá preferência pela cor azul, por brincar com carrinhos, por futebol, sendo, portanto, do gênero masculino; se é do sexo feminino, consequentemente brincar de boneca, usará vestidos cor-de-rosa, cumprindo o papel de gênero feminino. O gênero, no entanto, como já salientado, não depende da biologia.

Não sendo o gênero atrelado ao sexo biológico, um corpo do sexo feminino pode ser do gênero masculino e vice-versa. Desta forma, o gênero se afirma como um artifício

<sup>96</sup> *defined as a body with a penis, facial hair, body hair, muscle, and testosterone*

<sup>97</sup> *“Tory’s brother, that fuckface. What right does he have to ask me about my dick? I bet his is the size of a pencil.” “He wants you to show him your penis?” “No shit, Bradford. He wants to see my p-e-n-i-s.” [...] It did seem unfair that Paulie needed a penis to be a man. John Wayne would still be John Wayne if he had a vagina, wouldn’t he? [...] If the world didn’t give boys so many advantages, Paulie wouldn’t want to be one. At least, that’s how I saw it then. Paulie saw it differently, because as far as she was concerned, she was a boy, period.*

<sup>98</sup> *already had everything a man has but that*

<sup>99</sup> *might be obsessed with [...] because they believe that it embodies what a man is*

maleável, o qual pode, inclusive, fugir do binarismo. Sendo o gênero instável, abre-se espaço para que o próprio conceito de sexo como natural seja questionado. Assim, ao compreender o sexo como existindo somente a partir de um sistema linguístico e cultural, “não a biologia, mas a cultura, torna-se o destino.” (BUTLER, 2017, p. 29):

“Sexo” é uma construção ideal materializada à força ao longo do tempo. Não é um fato simples ou condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual normas regulatórias materializam o “sexo” e alcançam essa materialização por meio de uma reiteração forçada dessas normas. O fato de que essa reiteração é necessária é um sinal de que a materialização nunca está completa, que os corpos nunca cumprem completamente com as normas nas quais suas materializações são impelidas. (BUTLER, 1993, p. 1-2, tradução nossa)<sup>100</sup>.

Ao elaborar o conceito de sexo como *performatividade*, isto é, a ideia de que a prática reiterativa e citacional produz aquilo que nomeia pelo discurso, Judith Butler (2017, 1993) abriu espaço para questionar a relação do sexo com o poder e suas implicações, como ela mesma aponta: “Eu procuro mostrar como as relações de poder funcionam na própria formação do ‘sexo’ e na sua ‘materialidade’.” (BUTLER, 1993, p. 16-17, tradução nossa)<sup>101</sup>. Butler (1993), pois, afirma que a categoria do “sexo” é normativa, isto é, age como o ideal regulatório foucaultiano: é parte de um sistema que produz, demarca, diferencia os corpos que governa (BUTLER, 1993, p. 1). Ela ainda ressalta que, justamente por precisar constantemente ser reiterado, o sexo se mostra como categoria instável, o que faz com que surjam lacunas nas quais novas possibilidades de consolidação podem ser criadas (BUTLER, 1993, p. 1-10).

Importante salientar que compreender a categoria do sexo como discursiva não exclui necessariamente a biologia. É sabido que o corpo biológico possui suas próprias características, como a anatomia, a composição hormonal, o peso, a idade, para citar algumas, no entanto, questionar-se se a biologia influenciou a cultura ou se a cultura influenciou a biologia acaba por se mostrar um beco sem saída, pois é uma pergunta sem resposta. Reeser (2010) faz essa relação com o corpo do sexo masculino. Seguindo sua reflexão, abrangemos esse pressuposto para os corpos, no plural: os corpos podem ser construídos pela linguagem e pela cultura, no entanto, pode também ser o caso de a biologia ter influenciado a linguagem e

---

<sup>100</sup> “sex” is an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize “sex” and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms. That this reiteration is necessary is a sign that materialization is never quite complete, that bodies never quite comply with the norms by which their materialization is impelled

<sup>101</sup> I seek to show how power relations work in the very formation of “sex” and its “materiality”.

a cultura, ou seja, sua própria construção. Nesse sentido, pode-se afirmar que a cultura, a linguagem e a biologia estão imbricadas.

Retomando o exame da personagem Pauline, nenhum dos psiquiatras que analisaram seu caso concordou com um único diagnóstico, embora houvesse um consenso de que ela possuía uma doença mental (SWAN, 1998, p. 233). Dr. Torval afirmou que Paulie “é uma esquizofrênica severamente afetada pelo o que Freud chama de inveja primária do pênis.”, ao mesmo tempo em que identificou que a garota “foi relutante em deixar qualquer pessoa ver seus seios e sua genitália. Ela não gosta deles.” (SWAN, 1998, p. 115, tradução nossa)<sup>102</sup>. Por outro lado, o Dr. Julian “diz que a ré é uma jovem sã responsável por suas ações. Ele acredita que ela estava a caminho de se tornar transexual, um processo que pode levar a um colapso de julgamento.” (SWAN, 1998, p. 115, tradução nossa)<sup>103</sup>.

O fato de Paulie não se identificar como mulher, ter desenvolvido uma identidade masculina e usar bandagem nos seios orienta uma leitura da personagem como transexual. A transexualidade, pois, deixou de ser considerada doença pela Organização Mundial da Saúde (OMS) apenas no ano de 2018, saindo da categoria de transtornos mentais. Atualmente, a transexualidade tem o status de incongruência de gênero, a qual “pode ser descrita como um sentimento de angústia vivenciado quando a identidade de uma pessoa entra em conflito com o gênero que lhe foi atribuído no nascimento.” (NAÇÕES UNIDAS BRASIL, 2019, on-line). Sendo assim, é compreensível a marcação da transexualidade como doença mental no romance.

O zelador Sergeant, assim como Paulie e Mouse, também é subversivo. À noite, ele anda pelo colégio montado no antigo triciclo e vestido com as roupas da ex-diretora Miss Higgs. Seu nome, assim como o de Tory, também é bastante significativo. Sergeant significa Sargento, e como tal, está relacionado às forças militares:

Vários dos problemas da sociedade moderna podem ser pensados como resultados de vários elementos da masculinidade: violência, guerra, sexismo, estupro e homofobia. Todos têm alguma relação com a masculinidade. A masculinidade, com frequência, está ligada ao poder, seja no governo, na família ou no exército. (REESER, 2010, p. 7, tradução nossa)<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> *is a schizophrenic severely affected by what Freud calls primary penis envy*

<sup>103</sup> *the defendant is a sane young woman who was responsible for her actions. He believes she was on her way to becoming a transsexual – a process that can lead to a collapse of judgement*

<sup>104</sup> *A number of the problems of modern society could be thought of as a result of various elements of masculinity: violence, war, sexism, rape, and homophobia all have some connection to masculinity. Masculinity is very often tied to power, whether in government, the household, or the military.*

O exército é uma instituição que serve como modelo de masculinidade para muitos garotos. Sergeant, no entanto, não se encaixa, pois é anão e *cross-dresser*. O homem adepto ao *cross-dressing* não apenas chama a atenção para si, como também para a masculinidade: traz à tona questionamentos sobre a mobilidade do gênero ao mesmo tempo em que afirma a masculinidade pelo contraste masculino/feminino (REESER, 2010, p. 121). No entanto, por ser anão, Sergeant tem um corpo considerado fora dos padrões. Nesse sentido, entendemos que ele pode subverter o contraste entre masculino/feminino e reforçar a ideia de arbitrariedade dos limites de gênero e do próprio sexo.

O corpo abjeto é aquele que “disturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita as fronteiras, as posições, as regras.” (KRISTEVA, 1982, p. 4). Assim, o abjeto é o transgressor, o monstruoso, pois viola os padrões de normatividade. A normatividade opera para que determinados valores e crenças sejam priorizados. Para Foucault (2002), o monstro não somente transgride a ordem social, como também a ordem natural. O monstro humano “constitui em sua existência mesmo e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza.” (FOUCAULT, 2002, p. 69). Violando as duas leis, a sua própria existência é perturbadora. Esse corpo estranho também pode ser representado pelos corpos “cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como não importante.” (BUTLER, 2002, p. 161). Nessa categoria, encontram-se as mulheres, as lésbicas, os gays, as travestis, os transexuais, os deficientes, os idosos.

O casal lésbico formado pela diretora Miss Vaughan e pela professora Mrs. Peddie também se enquadra no abjeto. Miss Vaughan é uma mulher com traços masculinos, sendo essa a primeira observação que Mary Beatrice faz sobre ela:

Seria ela uma das criaturas que a Sal chama de metade-metade? Eu nunca havia visto qualquer homem ou mulher como ela. [...] Eu sabia que existia uma raça especial de mulheres que vivia fora das regras dos homens, e eu acho que ela era uma delas, ela amando mulheres ou não. (SWAN, 1998, p. 22)<sup>105</sup>.

Miss Vaughan é uma mulher alta, gorda, grande, desleixada e rabugenta. Mrs. Peddie também é gorda, porém, de baixa estatura e sorridente. O romance das duas é mantido em segredo, no entanto, as alunas desconfiam da orientação sexual de Mrs. Peddie, e Paulie e Mouse sabem que as duas são um casal. Ao lerem uma das cartas que Paulie furtou do escritório de Mrs. Peddie, Paulie e Mouse descobrem que Miss Vaughan foi espancada por

---

<sup>105</sup> *Was she one of those creatures Sal calls a half-and-half? I'd never seen any man or woman quite like her. [...] I know there was a special breed of women like this who lived outside the rules of men, and I guessed she was one of them, whether she loved women in private or not.*

um policial que flagrou as duas se beijando na cabine de um restaurante. A carta data de 16 de novembro de 1953:

Dr. Tully diz que espera que quem tenha feito isso a mim seja preso pelos próximos anos. Por algum motivo, não pude dizer a ele que foi um policial. Tampouco devo dizer ao meu pai. Temo que o que aconteceu o magoe. Somos tão próximos, e ainda assim ele não poderia, não conseguiria, Lola, entender. Acredita que ele nem ao menos admite que eu consigo controlar meu próprio salário? [...] Fique tranquila, estou fazendo o meu melhor para me fortalecer para que então possa segurá-la em meus braços novamente e beijar os cantos da sua querida boca. (SWAN, 1998, p. 104-105, tradução nossa)<sup>106</sup>.

A trama de *The Wives of Bath* se passa durante o período da Guerra Fria. O cenário canadense para gays e lésbicas ao longo desses anos foi marcado pela perseguição e pela espionagem, uma vez que estava em curso no país o regime de segurança nacional. Nesse contexto, “os homossexuais foram colocados dentro da categoria de coleta ideológica conhecida como fraqueza de caráter.” (KINSMAN e GENTILE, 2010, p. 47, tradução nossa)<sup>107</sup>. Isto é, acreditava-se que gays e lésbicas cederiam mais facilmente às chantagens comunistas, por exemplo, e se tornariam uma ameaça ao país. Com especial foco nas lésbicas, não apenas a fraqueza do caráter configurava uma ameaça, como também a subversão da feminilidade, no caso das lésbicas *butch*, e da heterossexualidade.

A heterossexualidade é imposta e forçada sobre as mulheres, as quais são fundamentais na organização da instituição da família. Para que a ordem heteronormativa seja mantida, os homens não medem esforços para exercerem seu poder: penalizam mulheres que amam outras mulheres ao assassiná-las e violentá-las, forçam seus desejos e sua sexualidade sobre as mulheres ao controlar seus corpos e estuprá-las, usam-nas como objetos, confinam-nas em suas casas e impedem-nas do acesso à educação e à cultura (RICH, 1980, p. 638-640).

O ataque do policial a Vera Vaughan, pois, simboliza a tentativa de normalizar aquilo que está perturbando a norma. O policial, autoridade que é, sobretudo, homem, recebe “autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir os que lhes apresenta como desvio.” (SAFFIOTI, 2001, p. 215). Miss Vaughan e Mrs. Peddie são personagens que “viviam sob suas próprias regras” (SWAN, 2001, p. vii, tradução nossa)<sup>108</sup>, isto é, desafiavam

<sup>106</sup> *Dr. Tully says he hopes the person who did this to me will be locked up for years to come. For some reason, I cannot bring myself to tell him it was a police officer. I shall not tell father either. I am afraid what happened would break his heart. We are so close, and yet he cannot—would not, Lola—understand. Do you know, he doesn't even believe that I can balance my own budget? [...] Rest assured, I am doing my best to make myself strong so I can hold you in my arms again and kiss the corners of your dear mouth.*

<sup>107</sup> *homosexuals were placed within the ideological collecting category known as character weakness.*

<sup>108</sup> *lived by their own rules*

as normas patriarcais e heteronormativas. A violência, portanto, surge para punir o corpo abjeto, ao passo em que a heterossexualidade é reforçada.

Nesse sentido, observa-se que não importava o quanto lutassem para se deslocarem do estereótipo feminino e das normas, mulheres como Miss Vaughan e Mrs. Peddie, as quais Paulie e Mouse se inspiravam, ainda pareceriam “estúpidas aos olhos de alguém como Jack”, isto é, dos homens, “porque Bath Ladies College ainda era um feudo do reino dos homens.” (SWAN, 1998, p. 217, tradução nossa)<sup>109</sup>. Em outras palavras, viver sob suas próprias regras se limita ao agenciamento, criado pelas situações e posições oferecidas aos sujeitos (SCOTT, 1991, p. 779). Como aponta Butler (2017):

Se a subversão for possível, será uma subversão a partir de dentro dos termos da lei, por meio das possibilidades que surgem quando ela se vira contra si mesma e gera metamorfoses inesperadas. O corpo culturalmente construído será então liberado, não para seu passado “natural”, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais. (BUTLER, 2017, p. 164).

Considerando o exposto, observa-se um paradoxo: é somente de dentro da norma patriarcal que qualquer subversão e transgressão pode tomar curso.

---

<sup>109</sup> *dumb in the eyes of someone like Jack because Bath Ladies College was only a fiefdom of the kingdom of men*



### 3 O CORPUS

#### 3.1 O gótico

O século XVIII foi um período marcado por importantes transformações. Foi quando corpos até então excluídos passaram a ser incluídos na sociedade, mas de maneira controlada (FOUCAULT, 2002, p. 59), assim como o sexo e a sexualidade passaram a ser entendidos como economias que necessitavam de regulação (FOUCAULT, 2017, p. 27-28). Foi quando findou a *Querelle des Femmes*; quando a burguesia ascendeu com a Revolução Francesa e quando figuraram duas Revoluções Industriais na Inglaterra, formando as bases para o desenvolvimento do capitalismo industrial.

Com a consolidação da burguesia na Europa ocidental como classe dominante, o romance passou a ser o principal gênero literário. A burguesia desejava ler a si própria, “reencontrar o próprio mundo descrito de modo minucioso e circunstanciado” (GALLAGHER, 2009, p. 639). Para que o romance se consolidasse, contudo, foi preciso enfrentar resistência. A literatura de imaginação, isto é, a ficção, sofreu hostilidade por parte das autoridades culturais, que compreendiam como escrita séria apenas aquelas que abordavam a verdade histórica e os mitos religiosos (GOODY, 2009, p. 55-62).

Entre os motivos para o rechaço da ficção, está o fato de que no começo do século XVIII ela ainda era considerada fraudulenta. Qualquer obra que não fosse explicitamente inverossímil, isto é, possuísse personagens como grilos falantes ou lâmpadas mágicas, era interpretada como uma obra que intencionava enganar o público. Um exemplo é a obra de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, publicada em 1719, aceita como uma história verdadeira.

A crença de que a literatura imaginada era fraudulenta, pois, foi se desmantelando no século XVII e se desfez no século XVIII. Estudos mostram que o conceito moderno de literatura de invenção se desenvolveu na Europa a partir do início da era moderna, como comprova a transformação do significado da palavra “ficção” em inglês. A palavra *fiction* significava algo construído com o propósito de fraude, intriga; algo inventado ou imaginado. A partir do século XVII, o significado se transforma e passa a significar gênero literário de imaginação, inventado; significado este que se consolidou no século XVIII e tornou obsoleta a ideia de fraude, enganação, dissimulação, para se tornar fenômeno literário (GALLAGHER, 2009, p. 631).

Para que a concepção de ficção como fenômeno literário fosse consolidada, foi preciso que um acordo de legitimação fosse realizado. Anterior ao romance moderno da

Europa ocidental, a legitimação se dava, por exemplo, em escritos cristãos tais como o *Novo Testamento*, e por relatos de milagres celestiais ou da vida dos santos. A partir do século XVIII e posterior à publicação de *Robinson Crusoe*, o romance moderno passou a representar acontecimentos terrenos e a caracterizar o “realismo”. Desta forma, a legitimação era dada pela verossimilhança do texto (GOODY, 2009, p. 53-54).

Embora tenha se legitimado e se solidificado, o romance ainda era ridicularizado. Outro motivo para a rejeição da literatura de invenção é que histórias inventadas eram compreendidas como infantil e feminina. Nas culturas orais, as fábulas eram dirigidas às crianças, visto que não representavam o pensamento dos adultos, que se ocupavam de narrativas sérias como, por exemplo, histórias biográficas. Já no século XVIII, o romance era considerado adequado apenas às mulheres ociosas e era acusado de exercer influência negativa sobre seus leitores (GOODY, 2009, p. 47-54).

Entre os motivos pelos quais as mulheres tendem a uma maior afinidade com o romance, Walter Siti (2009) afirma:

porque não podem ler livros mais eruditos; porque (ao menos em certos momentos da história) têm mais tempo para passar em casa, lendo; porque o seu temperamento nervoso parece torná-las aptas a fantasiar; porque (não por último) a tessitura mesma do romance se assemelha aos afazeres femininos. (SITI, 2009, p. 177).

A história demonstra que o acesso da mulher à educação foi tardio, e mesmo elas tendo conquistado direitos, tais como o salário mínimo, a licença maternidade, entre outros, muitas mulheres permanecem vulneráveis, não podendo ler livros eruditos, tampouco ter uma vida digna<sup>110</sup>. A crença equivocada de que a mulher é histérica, contribui para a naturalização do gênero e de comportamentos sexistas e misóginos. Se a mulher fosse naturalmente nervosa e isso fosse fundamental para ajudá-la a fantasiar, o conhecimento de mundo não seria necessário para a escrita, tampouco para a leitura e nem mesmo para a vida. Como bem apontou Virginia Woolf, o trabalho imaginativo está ligado a coisas materiais como “saúde, dinheiro e a casa onde se mora.” (WOOLF, 2014, p. 64). No tocante à tessitura do romance se assemelhar a afazeres femininos, de fato, concordamos que se assemelhe, por exemplo, à costura e ao cozinhar, afazeres que exigem técnicas próprias e são atribuídos ao gênero feminino.

---

<sup>110</sup> No Canadá, por exemplo, as mulheres indígenas representam as pessoas mais pobres, as mais suscetíveis à violência, e as que mais ocupam a taxa dos desempregados, entre homens e mulheres (MITCHELL, 2015, p. 195-201).

Antes do século XVIII, como comentado anteriormente, uma pequena parcela de mulheres teve acesso à educação e às letras. Embora figuras como Cristine de Pizan e Mary Wollstonecraft, entre outras, buscassem transformar a realidade das mulheres, mudanças efetivas levaram tempo para ocorrer, sendo a primeira delas o sufrágio, que só tomou curso no final do século XIX e começo do século XX. O século XVIII, pois, é um marco no campo das letras para as mulheres, que se consolidam como leitoras e escritoras: “Todo o século XVIII é o ‘século das mulheres’ no romance quer como leitoras, quer como autoras” (SITI, 2009, p. 177). É nesse século que surge uma intensa atividade intelectual entre as mulheres, que começam a ganhar dinheiro com a escrita.

Ainda que a popularidade do romance estivesse aumentando, ele continuava a ser acusado, entre outras coisas, de pôr a saúde das mulheres em risco (GOODY, 2009, p. 58). Esse fato decorria do temor do patriarcado em sustentar uma transformação no comportamento das leitoras que se alimentavam da ficção. Siti (2009), ao fazer citações de autores que comentavam sobre mulher e romance, cita Pierre Nicole, que *De la comédie*, segundo ele, profetizava o destino de Emma, personagem de *Madame Bovary*, ao falar das mulheres que “tendo a cabeça cheia de romances [...] voltam para casa com a cabeça nas nuvens” e achavam tudo desagradável, principalmente a vida no ambiente doméstico.

Em relação à autoria, considerando que a partir do século XVIII as mulheres tomaram a frente da escrita dos romances, Showalter (1999) afirma que elas “não viram sua escrita como um aspecto da sua experiência feminina, ou uma expressão dela” (SHOWALTER, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>111</sup>. As mulheres da época, como a crítica feminista aponta, não possuíam precursoras e escreviam sem a intenção de retratar suas experiências como mulher, acabaram por inaugurar uma tradição literária de mulheres e similaridades então presentes em suas obras. Uma dessas similaridades é o estilo da narrativa que muitas mulheres que se dedicaram à escrita no século XVIII e XIX optaram por trabalhar: a narrativa gótica.

A narrativa gótica nasceu junto ao desenvolvimento da literatura romântica no século XVIII. O marco do uso do termo *gótico* na literatura é a obra de Horace Walpole (1717-1797), de *The Castle of Otranto* (1764), cujo subtítulo é *a gothic story* ou *uma história gótica*. O cenário dessa obra de Walpole é composto por um castelo medieval, passagens subterrâneas, aposentos misteriosos e de artigos sobrenaturais que inspiraram os romances posteriores.

---

<sup>111</sup> *did not see their writing as an aspect of their female experience, or as an expression of it*

Uma das mulheres que se lançaram ao campo das letras e que fizeram uso da narrativa gótica foi Clara Reeve (1729-1807), que publicou em 1777 o romance *The Old English Baron, a gothic story*. Clara Reeve, como o subtítulo de seu romance aponta, apropriou-se do subtítulo de Walpole e elaborou a sua versão de história gótica. Outra dessas mulheres foi Ann Radcliffe (1764-1823), que surgiu como uma das principais autoras e foi fundamental para a consolidação do romance gótico inglês. Radcliffe teve várias obras publicadas e bem aceitas pela crítica, como *A Sicilian Romance* (1790) e *The Mysteries of Udolpho* (1794)<sup>112</sup>.

Influenciada por obras como *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe e *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, a narrativa gótica avança para o século XIX. Devido às transformações culturais e sociais e ao próprio romantismo, novos temas foram desenvolvidos. Como aponta Paulina Palmer (1999), “os papéis de heroína inocente e de vilão malvado [...] foram suplantados pelo do vampiro, pela personagem em busca de conhecimento ilícito e pelo andarilho.” (PALMER, 1999, p. 2, tradução nossa)<sup>113</sup>. O tema do duplo também ganhou destaque, como acontece em *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, bem como histórias de fantasmas centradas em experiências e eventos estranhos.

Dois outros nomes de mulheres importantes quando se fala em narrativa gótica são Charlotte e Emily Brontë. As irmãs Brontë compuseram obras que se afastaram do estereótipo convencional da narrativa gótica, fugindo do sensacionalismo exagerado que a caracterizava. *Jane Eyre* de Charlotte Brontë e *Wuthering Heights* de Emily Brontë foram ambas publicadas em 1847. As irmãs Brontë foram influenciadas pelo gótico, subgênero compreendido como culturalmente feminino. Para a crítica feminista, mulheres como Charlotte e Emily Brontë estavam inovando a representação feminina e “abrindo novos caminhos e criando novas possibilidades” (SHOWALTER, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>114</sup>.

O século XX é de grande avanço para as análises feministas no campo das narrativas góticas. Ellen Moers em 1977 cunha o termo “*female gothic*”, ou “gótico feminino” em sua obra *Literary Women*. Nesse estudo, ela propõe analisar narrativas góticas considerando as insatisfações das mulheres frente à sociedade patriarcal e as relações com o corpo. Com o desenvolvimento dos estudos sobre o gótico, atualmente existem outras vertentes como o

<sup>112</sup> Para informações mais detalhadas sobre mulher e narrativa gótica, sugiro a leitura da dissertação de mestrado de Márcia Morales Klee intitulada *Fantasmas da paisagem gótica feminina: a tradição dialoga em Changing Heaven, de Jane Urquhart* (2008).

<sup>113</sup> *the roles of naive heroine and wicked villain [...] were supplemented by the figures of the vampire, the searcher after illicit knowledge and the wanderer*

<sup>114</sup> *breaking new ground and creating new possibilities*

*women's Gothic, feminine Gothic, lesbian Gothic*<sup>115</sup>, entre outros (SMITH e WALLACE, 2004, p. 1). Destacamos aqui o gótico lésbico, termo cunhado por Paulina Palmer. Palmer (1999) propõe análises que consideram o *gótico* e o *estranho* enfatizando a subjetividade transgressora, que vai ao encontro da análise que propomos da obra *The Wives of Bath*.

Na literatura, assim como nas artes em geral, o termo gótico era usado para afirmar que algo fugia ao clássico. O termo, como comentado anteriormente, foi evocado na literatura a partir do romance *The Castle of Otranto: a gothic story*, de Walpole, e constrói suas bases a partir dele. Uma característica comum à ficção gótica é a apropriação de temas e estruturas de narrativas históricas, pois ela está submersa em uma “aura do arcaico e do antigo” e faz uso de “cenários medievais compostos por torres e castelos” (PALMER, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>116</sup>. Esse recurso pode ser observado na obra de Walpole e também em *The Wives of Bath*.

A trama de *The Wives of Bath* se passa no colégio Bath Ladies College. O ano em que os acontecimentos se dão é 1963, ano da publicação de *A Mística Feminina*, de Betty Friedan, e do assassinato do então presidente dos Estados Unidos da América e também personagem do romance, John F. Kennedy, como já salientado. A narração acontece quatro anos mais tarde, em 1967, ano em que a personagem Paulie Sykes vai a julgamento pelo assassinato do zelador Sergeant.

Bath Ladies College é um colégio interno só para garotas localizado nos arredores de Toronto, Canadá. O colégio é o antigo castelo construído por Sir Jonathon Gilbert Bath, que contratou um arquiteto inglês para o projeto. O castelo foi construído para entreter a Rainha Vitória, contudo, Sir Bath chegou apenas a tomar chá com o Príncipe Arthur, terceiro filho da Rainha, antes de se afundar em dívidas e ter que vendê-lo. Curadores anglicanos que queriam transformar o prédio em um colégio interno para garotas o compraram. Após a compra, o nome *Bath Castle* foi mantido, pois o lugar era famoso por esse nome.

Vale mencionar que o reinado da Rainha Vitória se estendeu durante o século XIX e foi marcado por grandes conquistas. Com grande estabilidade, a Inglaterra aumentou o número de colônias por todos os continentes: nas Américas, na Oceania, na África e também na Índia. Desta forma, a Rainha Vitória esteve no trono em uma época de expansão colonial e

---

<sup>115</sup> Em tradução para o português: o gótico de mulheres, o gótico feminino, o gótico lésbico, respectivamente. Smith e Wallace (2004) não abordaram o gótico de mulheres em seu texto e não deixaram referências sobre o subgênero. O gótico feminino, pois, diz respeito às narrativas cujas narradoras, ou “*speaking subject*” são mulheres (SMITH e WALLACE, 2004, p. 2).

<sup>116</sup> *an aura of the archaic and the ancient. [...] medieval setting comprising turreted castles*

industrial, além de ser um dos períodos em que uma monarca ficou mais tempo no poder, perdendo apenas para a Rainha Elizabeth II.

A arquitetura do castelo contribui para dar peso à narrativa de *The Wives of Bath*. O castelo construído por Sir Jonathon Gilbert Bath foi erguido em moldes normandos (SWAN, 1998, p. 13), estilo muito comum na Irlanda, que no século XIX pertencia à Inglaterra. Torres, escadas em espiral, longos corredores, muitas portas, passagens secretas e túneis de aquecimento são alguns dos elementos presentes:

Então entramos em outro cômodo, e à nossa frente, surgindo sobre nossas cabeças, andar por andar, havia uma velha escadaria cujos corrimãos pareciam girar para o céu em infinitos círculos que finalmente terminavam em uma imensa claraboia redonda. [...] Eu me arrastei até o último lance de escadas até a torre [...] O anão abriu a última porta e me puxou pela manga para uma sala alta e estreita. — Não tem você toda a sorte?! Ele riu. — Você está no quarto da diretora inglesa, o melhor quarto da casa. Ele baixou a voz e apontou para o teto, onde vi um globo empoeirado preso a um gancho de metal. — Foi nisso que ela se enforcou. (SWAN, 1998, p. 25-27, tradução nossa)<sup>117</sup>.

Intensificando a arquitetura sombria e o ambiente macabro do interior do castelo está o fato de que a ex-diretora do colégio se suicidou no quarto de Mouse, o “melhor quarto da casa”, segundo Sergeant. Na subida ao quarto, fotografias dispostas pelas paredes da escada substituem os elementos clássicos da estética gótica que são as obras de arte, como pinturas. Em uma das fotografias está a ex-diretora do colégio, Miss Higgs: “Eu me perguntei por que ela estava montada em um triciclo tão esquisito, mas não quis alegrar meu guia fazendo-lhe perguntas” (SWAN, 1998, p. 26, tradução nossa)<sup>118</sup>, diz Mouse que, a princípio, não simpatiza com Sergeant.

Também relacionado à arquitetura, na edição de 1998 publicada pela editora Granta Books, a obra é dividida em três partes: “parte um”, “parte dois” e “parte três”. Logo abaixo das divisões, e também na introdução ao início do capítulo um, encontra-se uma figura de um rosto de um anjo em forma de escultura. Essa figura nos remete ao arco da fachada da catedral Notre-Dame de Paris, na França, cuja arquitetura é em estilo gótico. Outro elemento que corrobora essa associação com a catedral Notre-Dame de Paris é o fato de que a personagem Mouse possui uma deformidade corporal que se assemelha a de Quasímodo. A própria

<sup>117</sup> *Then we turned a corner, and before us, rising up over our heads, floor upon floor, was an old staircase whose railings seemed to spin skyward in endless circles that finished finally in a huge round skylight. [...] I dragged myself up the last flight of stairs into the tower [...] The dwarf pushed open the last door and tugged me by the sleeve into a high, narrow room. “Haven’t you got all the luck! He said, and giggled. “You’re in the bedroom of the English headmistress—the best room in the house.” He lowered his voice and pointed at the ceiling, where I saw a dusty globe fastened to a metal hook. “That’s what she hanged herself on.”*

<sup>118</sup> *I wandered why she was riding such an odd-looking tricycle but I didn’t want to gratify my guide by asking questions.*

personagem, que é corcunda, em uma passagem da obra se compara ao célebre personagem de Victor Hugo:

Eu não me pareço com o Quasímodo, mas quando eu apareço, é quem as crianças veem—Lon Chaney no filme do *O Corcunda de Notre Dame* [...] Não importa o quão bom Quasímodo seja em seu coração. As crianças não pensam nisso. Elas veem um mostro quando olham para mim, e se comportam de maneira que eu prefiro não comentar. Quando eu tinha doze anos elas jogaram laranjas podres em mim, no caminho do colégio para casa. Foi então que Sal mencionou Bath Ladies College pela primeira vez. (SWAN, 1998, p. 17, tradução nossa)<sup>119</sup>.

Tanto *The Wives of Bath* (1993), como *The Castle of Otranto* (1764) e *O Corcunda de Notre-Dame* (1831) são narrativas que fazem uso de estruturas históricas para desenvolver suas tramas. A catedral Notre-Dame de Paris é um símbolo da arquitetura gótica. Construída entre 1163 e 1245, é uma das catedrais mais antigas do mundo. Seu nome significa Nossa Senhora e é dedicada à Virgem Maria. Também fazendo menção à religiosidade, em *The Wives of Bath* há placas com inscrites religiosos em algumas portas dos quartos das internas: “Algumas das portas têm placas com inscrições religiosas de anglicanos tais como Frances Ridley Havergal, cujos hinos às vezes eram cantados na igreja em Madoc’s Landing.” (SWAN, 1998, p. 27, tradução nossa)<sup>120</sup>. O gótico e o religioso estão relacionados.

O gótico, para Tzvetan Todorov (2007), caracteriza “um dos grandes períodos da literatura fantástica, o do romance negro (*the Gothic novel*)” (TODOROV, 2007, p. 48). Para o autor, dentro do romance gótico existem duas tendências: a do sobrenatural explicado e a do sobrenatural aceito. O sobrenatural explicado se assemelha ao gênero estranho, ao passo em que o sobrenatural aceito se assemelha ao maravilhoso. Ao abordar a literatura fantástica, Todorov afirma que o fantástico acontece no entre-lugar entre o estranho e o maravilhoso, só existindo entre esses dois gêneros. O território do fantástico, pois, é a incerteza, e se encontra apenas na hesitação (TODOROV, 2007, p. 30-48).

Considerando os pressupostos de Todorov, em *The Wives of Bath* Susan Swan utiliza tanto do estranho quanto do maravilhoso para criar uma atmosfera fantástica, afirmando a diversidade de sua obra. Após a parte um, e antes propriamente da trama do romance

---

<sup>119</sup> *I don’t look like Quasimodo, but when children notice me coming, that’s who they see—Lon Chaney in the film version of The Hunchback of Notre Dame [...] Never mind how nice Quasimodo was in his heart. Children don’t think of that. They see a monster when they look at me, and then behave in ways I’d still rather not talk about. When I was twelve they threw rotten oranges at me on my way home from school. That was when Sal first mentioned Bath Ladies College.*

<sup>120</sup> *Some of the doors bore little brass plaques with religious inscriptions by Anglicans like Frances Ridley Havergal, whose hymns we sometimes sang at the church in Madoc’s Landing.*

começar, a narrativa dispõe de uma introdução fantástica que se situa nesse entre-lugar teorizado por Todorov (2007), a qual também confere dicas sobre o desenlace do romance:

A mulher fantasmagórica no triciclo gigante me encarou como uma velha amiga. Só que “encarou” é a palavra errada. As pálpebras de seus olhos estavam viradas para dentro – enrugadas para dentro com ficam os lábios quando os dentes são removidos da boca. [...] — Onde você o enterrou, Mouse? Ele está no jardim de gerânio? Ou você o escondeu no velho baú de hóquei? — Eu não consigo lembrar. Eu disse em minha voz mais suave. Na escuridão lá embaixo, eu conseguia ouvir os barulhos dos canos de aquecimento. Não há saída agora. Surgindo ao meu redor, ao invés dos arenitos da escola, eu vi fileiras de globos oculares brilhantes cujas membranas piscavam lentamente. Eu engoli seco e fui pela porta encontrá-la. (SWAN, 1998, p. 3, tradução nossa)<sup>121</sup>.

Como se pôde observar, a narrativa apresenta a figura de uma mulher fantasmagórica e de uma cena horripilante. Pálpebras viradas para dentro dos olhos, como se estes não estivessem presentes. A introdução ao romance também antecipa o clímax final da narrativa, o assassinato; contudo, faz parecer que foi Mouse quem cometeu o crime. O fantasma e a narradora estão no colégio, mas de repente a figura desaparece e Mouse se encontra agora frente às fileiras de olhos, que remetem ao tribunal, antecipando que o crime seria julgado. É uma passagem que transmite ao leitor uma imagem de fantasia, sonho ou ilusão, que está justamente na hesitação prenunciada por Todorov (2007, p. 30-52) como sendo o lugar do fantástico.

A mulher fantasmagórica apresentada ao leitor, que não tem conhecimento sobre quem ela é, parece assombrar a personagem-narradora. Segundo a crítica, a perseguição de uma mulher por outra mulher é uma característica importante, e a visita espectral na literatura, entre suas representações, pode representar a mãe da heroína (PALMER, 1999, p. 10). Além disso, junto da aparição da mulher fantasmagórica, certa vez a heroína Mouse Bradford escuta sua mãe cantar e a vê pelos corredores do castelo de Bath:

Eu acordei com um zumbido, um delicado som metálico como o *flap-flap* de pequenas asas metálicas. E então eu escutei a voz da minha mãe morta, a outra Alice, cantando o hino 576 do Livro de Oração Comum. Era de Frances Ridley Havergal. [...] Eu vi uma forma fantasmagórica pedalando um triciclo gigante. [...] Eu reconheci o triciclo e a mulher do retrato que Sergeant me mostrou nas escadas. A mulher estava usando o mesmo longo vestido preto com uma gola de renda que a

<sup>121</sup> *The ghostly woman on the giant tricycle stared down at me like an old friend. Only “stared” is the wrong word. The lids of her eyes were collapsed inwards—puckered the way a pair of lips looks when all the teeth are removed. [...] “Where did you bury him, Mouse? Is he in the geranium garden? Or did you hide him in the old hockey shed?” “I can’t remember,” I said in my meekest voice. [...] In the dark below I could hear the clank and rumble of the heating pipes. There was no other way out now. Rising around me on all sides, instead of the gray sandstones of the school—I saw a row of shiny eyeballs with slowly nictitating lids. I swallowed fast and went through the door to find her.*



fazia parecer uma empregada. Mas eu sabia que ela não era. Alguém como ela não servia ninguém. [...] — Onde está a minha mãe? Eu sussurrei. [...] A figura não respondeu. [...] Antes que eu pudesse avisá-la, a figura fez um rasgo na blusa da minha mãe, acima do coração. [...] Então eu gritei, mas as palavras não saíam da minha boca [...] E de tão abafado que no começo eu não tinha certeza que era ela, escutei a gentil voz de minha mãe. Não parecia vir de dentro do cubículo agora, mas das paredes da torre. (SWAN, 1998, p. 40-42, tradução nossa)<sup>122</sup>.

Narrativas góticas com frequência incluem em seus textos diferentes gêneros, como é o caso dos textos de Ann Radcliffe e Lewis, que como aponta Anne Williams (1995), incluem o verso, a balada e o soneto (WILLIAMS, 1995, p. 4). Susan Swan seguiu a fórmula e acrescentou à narrativa o hino anglicano *Take my life and let it be*. O hino e o fato de o colégio Bath Ladies College ser fundado por curadores anglicanos se relacionam com a história da Inglaterra e do Canadá, por este ter sido colônia britânica. A religião anglicana foi fundada no século XVI pelo então rei Henrique VIII e prevalece até os dias atuais como religião oficial do Estado Inglês. É importante mencionar que o hino é de autoria de Frances Ridley Havergal, e Susan Swan, aos quatorze anos de idade, estudou no colégio interno Havergal College, o qual leva este nome em homenagem à compositora, poeta e autora.

A assombração e a aparição fantasmagórica são entendidas pela crítica como o estranho, ou *uncanny*, na ficção gótica. Desde o século XIX, a aparição de fantasmas em obras de ficção tem sido associada a três tópicos: sexualidade, memória e infância (PALMER, 1999, p. 59). Assim, a aparição fantasmagórica da falecida mãe de Mouse, Alice, que morreu de câncer quando a garota tinha apenas quatro anos de idade, remete à presença desses tópicos, pois retoma sua infância, sua mãe e também se relaciona com a sua sexualidade. Vale destacar que a aparição não é explicada, configurando o entre-lugar teorizado por Todorov (2007).

A sexualidade se faz presente visto que a corcunda de Mouse, cujo nome dado pela garota é Alice, em menção à mãe, sustenta diversos diálogos com a personagem-narradora que abordam temas ligados ao desejo e ao sexo. Para Mouse, sua corcunda Alice é quase como sua mãe, com a diferença de que mães não contam piadas indecentes: “— Isso me faz

<sup>122</sup> *I woke up to a whirring noise—a delicate mechanical sound like the flap-flap of tiny metal wings. And then I heard the voice of my dead mother, the other Alice, singing hymn number 576 in The Book of Common Prayer. It was by Frances Ridley Havergal. [...] I saw a ghostly form pedaling a giant tricycle. [...] I recognized the tricycle and the rider from the woman in the portrait Sergeant had shown me in the stairs. The woman wore the same long black dress with a lace collar that made her look like a maid. Only I knew she wasn't. Somebody like her wasn't anybody's servant. [...] “Do you know where I left this world?” She pointed a crooked white finger to the door at the end of the corridor. “In that room—your room.” “Where is my mother?” I whispered. [...] The figure didn't answer [...] Before I could shout a warning, the figure cut a hole in my mother's blouse, just above her heart. [...] Then I did shout, but I couldn't make the words come out of my mouth [...] And then, so faintly that at first I wasn't sure it was her, I heard my mother's gentle voice. It didn't seem to be coming from inside the cubicle now, but from the walls of the tower itself.*

lembrar, Mouse. Por que garotas não têm pênis? — Porque elas não querem? — Não seja tola. Porque garotas pensam com a cabeça.” (SWAN, 1998, p. 8, tradução nossa)<sup>123</sup>. Em outra passagem do texto, Mouse está nos arredores do colégio fumando quando aparece Lewis:

Ele se agachou ao meu lado, seu traseiro tocando seus tornozelos. — Você poderia ser expulsa por isso. Ele parecia impressionado. Concordei. — Eu não me importo, disse. [...] Mas tenho que ter cuidado, pensei, em não fazê-lo achar que estou sexualmente interessada nele. Eu não estou, estou, Alice? (SWAN, 1998, p. 66, tradução nossa)<sup>124</sup>.

A narrativa gótica é com frequência mais do que meramente assustadora e, ao procurar distanciar o leitor dos pressupostos do realismo através de um processo de estranhamento, leva-o “a questionar as estruturas narrativas convencionais e as imagens normalizadoras da realidade que elas criam.” (PALMER, 1999, p. 9). Essas “imagens normalizadoras”, afirma Palmer (1999), em trabalhos de ficção de autoria feminina incluem representações da sexualidade e do gênero (PALMER, 1999, p. 9). Nesse sentido, ao observar os diálogos entre a narradora Mary Beatrice e sua corcunda Alice, compreendemos que temas como sexualidade e gênero em *The Wives of Bath* são abordados a fim de questionar as normas sociais vigentes, tais como a heterossexualidade e a sexualidade e do desejo.

O trato desses temas, entretanto, não é isolado aos diálogos da garota com Alice. Mouse, por exemplo, fala sobre masturbação sem dificuldade (SWAN, 1998, p. 7-98). Ela também se aventura, junto à Paulie, quando cria o personagem Nick e performa como garoto, bem como explora sua sexualidade se relacionando com Josie e com Jack O’Malley (SWAN, 1998, p. 131-218). O casal Miss Vaughan e Mrs. Peddie, e a própria mulher fantasmagórica configuram alguns exemplos de questões referentes à sexualidade e gênero que são abordadas no romance.

A aparição da mulher fantasmagórica, na última passagem do livro, aparece para Mouse e para Paulie. Após Miss Vaughan anunciar a junção de Bath Ladies College com o Kings College, os ânimos das alunas ficaram exaltados, e para acalmá-las, Miss Vaughan decidiu antecipar o baile do colégio. O par de Mouse para o baile é Jack O’Malley. Para a festa, Lewis foi com Mouse buscá-lo e também a Tory, no ônibus de Sergeant.

---

<sup>123</sup> –*That reminds me, Mouse. Why don’t girls have penises? – Because they don’t want them? – Don’t be a dope. Because girls think with their heads.*

<sup>124</sup> *He squatted down beside me, his bum touching the backs of his ankles. “You could get expelled for that.” He looked impressed. I nodded. “I wouldn’t mind that,” I said. [...] I’ll have to be careful, though, I thought, not to make him think I’m interested in him sexually. I wasn’t, was I, Alice?*

Após buscar O'Malley em Kings College, Lewis vai até a casa de Victoria Quinn. Ele estaciona o ônibus e desce ao encontro de Tory, Ms. Quinn, Mr. Quinn e Rick. Mouse observa que algo acontece, e então Tory e seus pais entram na casa, enquanto Rick expulsa Lewis, que retorna ao ônibus revoltado. De volta ao colégio, Lewis conta a Mouse que pediram para que ele mostrasse o pênis, só assim ele poderia namorar a garota.

Depois do baile, Mouse encontra Paulie no banheiro, o qual está todo bagunçado, cheio de toalhas ensanguentadas, cabelos e roupas espalhadas. O fato de Lewis ter sido desafiado, fez com que Paulie cortasse os cabelos e quebrasse o espelho do banheiro possivelmente aos socos. Ali aparece novamente a figura fantasmagórica de Miss Higgs:

Então quando ouvimos uma voz, praticamente pulamos para fora da nossa pele. Alguém estava vindo até nós, xingando e resmungando como um atleta fora de forma. Nós duas fomos olhar. Por um segundo eu pensei que estivesse sonhando. Viola Higgs estava pedalando ao nosso encontro pelo corredor [...] O fantasma parecia estar com problemas com seu velho triciclo, ela xingou de novo e virou a máquina na curva do corredor da torre. (SWAN, 1998, p. 220, tradução nossa)<sup>125</sup>.

Como a citação aponta, Mouse diz que parecia estar sonhando. Essa sensação de não saber se algo é real ou não é característica do fantástico (TODOROV, 2007, p. 52). Após a aparição, Paulie sugere que elas se separem e alcancem o fantasma. Mouse, contudo, está um pouco assustada. Ela desce em silêncio até o quinto andar e observa que lá fora “a nevasca estava tão forte agora” que ela “não conseguia ver o relógio do Kings College ou o telhado das casas ao redor do colégio.”<sup>126</sup> (SWAN, 1998, p. 221, tradução nossa). O fato de Mouse não conseguir ver o relógio é curioso, pois mostra que Susan Swan também utilizou recursos do maravilhoso para deixar o tom de hesitação ainda mais latente. Uma característica do maravilhoso é a brincadeira com o tempo, o qual pode se ausentar, como acontece em *Noites no Circo* (1984), de Angela Carter. No romance da escritora inglesa, quando o jornalista Walser entrevista Fevvers em seu camarim, o tempo aparenta pregar peças, pois para o rapaz o relógio parece dar meia noite duas vezes, deixando-o perturbado (CARTER, 1984, p. 50).

Mary Beatrice, amedrontada, retorna para encontrar Paulie, mas a garota havia sumido. Mouse, assim, decide entrar no quarto de Paulie. No quarto da garota Sykes, Mouse abre seu armário. Ali, ela encontra partituras musicais da colega Ismay, as quais Paulie havia

<sup>125</sup> *So when we heard a voice, we nearly jumped out of our skins. Somebody was coming our way, cursing and puffing like and out-of-shape athlete. We both turned to look. For a second I thought I was dreaming. Viola Higgs was pedaling toward us down the corridor [...] The ghost seemed to be having trouble managing her old bike, and she cursed again as she stood up and heaved her unwieldy machine around the curve in the tower corridor.*

<sup>126</sup> *the blizzard was so thick now, I couldn't see the clock of Kings College or the roofs of the houses just outside the school grounds*

furtado, e também a página que havia sido arrancada de seu livro de anatomia. Mouse havia bebido um pouco do gim que O'Malley havia levado para o baile e estava um pouco tonta, e decide ir para seu quarto, deitar-se.

No dia seguinte, Mouse acorda e a cama de Paulie está vazia. Ela então decide ir ao encontro da garota. Mouse entrou no escritório de Mrs. Peddie, parou em frente à porta que levava ao túnel dos canos de aquecimento e chamou por Paulie. “A atmosfera estava estranha” (SWAN, 1998, p. 223, tradução nossa)<sup>127</sup>, narra Mouse, que abre a porta e entra no túnel. No caminho, muita poeira e cadeiras empilhadas. O espaço que já era estreito está mais apertado. Mouse avista o triciclo da ex-diretora e então se encontra com Paulie na escuridão:

Paulie veio até mim e me pegou pelo braço. — Algo terrível aconteceu. E sua voz soou artificialmente sincera e eu senti um pequeno arrepio. — Você se machucou? — Não sou eu, é o Sergeant. Ele caiu sobre um dos canos de aquecimento. [...] O corpo do Sergeant estava cerca de trezentos metros para dentro do túnel. Estava esparramado sobre um cano de fluxo quebrado, ainda vestido de Viola Higgs em um estranho vestido preto com uma gola-babador de renda. Ele não estava usando a peruca como da outra vez que Paulie e eu o vimos na torre. (SWAN, 1998, p. 224-226, tradução nossa)<sup>128</sup>.

A identidade da mulher fantasmagórica é enfim revelada, e a atmosfera de hesitação que até agora se fazia presente, acaba. Não existe fantasma. A imagem da mulher fantasmagórica que temos na introdução da parte um e que se estende até as últimas páginas do livro, que contém 237 páginas, é na realidade Sergeant vestido de Viola Higgs. Como comentado anteriormente, Todorov (2007) afirma que o romance gótico distingue-se em duas vertentes: o sobrenatural explicado e o sobrenatural aceito. Assim, *The Wives of Bath* se afirma como sobrenatural explicado, pois o evento anunciado no começo do romance se conclui com uma explicação racional. A aparição fantasmagórica do triciclo é Sergeant, e a aparição da mãe de Mouse entendemos tratar-se de uma criação da imaginação da personagem.

Assim, entende-se que Susan Swan criou uma obra que se encaixa na definição de Palmer (1999) sobre a narrativa gótica:

Narrativas góticas são potencialmente subversivas, uma vez que desafiam perspectivas realistas e investigam dimensões da experiência que a ficção realista

<sup>127</sup> *The atmosphere felt strange*

<sup>128</sup> *Paulie came over to me and shook my arm. “Something terrible has happened.” Her voice sounded unnaturally earnest, and I felt a little chill. “Did you hurt yourself?” “It’s not me, it’s Sergeant. He fell against one of the heating pipes. [...] Sergeant’s body was about four hundred yards farther down the tunnel. He lay spread-eagled across a broken flow pipe, still made up as Viola Higgs in a funny black dress with a lace bib. He wasn’t wearing the wig he’d had on when Paulie and I had first seen him up in the tower.*

tende a ignorar ou reprimir. Ademais, elas frequentemente focam em atos sexuais ou de transgressão social. (PALMER, 1999, p. 3, tradução nossa)<sup>129</sup>.

Embora Palmer (1999) forneça essa definição sobre a narrativa gótica é importante salientar que a autora evidencia que a definição do *gótico* está em constante transformação. O subgênero, desde o seu surgimento no século XVIII, tem adotado diferentes significados, os quais variam de acordo com as transições literárias e intelectuais de cada época. Entre as definições mais comuns, está o gótico como um movimento histórico específico, um sistema de fantasia ou uma tendência cultural (PALMER, 1999, p. 1-2). O subgênero, pois, é múltiplo e resiste a uma única definição.

*The Wives of Bath*, como se pôde observar, possui elementos comuns à narrativa gótica, a qual perpetua ou, em formas mais radicais, problematiza noções do abjeto. Todo o conjunto da obra, como a arquitetura do castelo de Bath, os eventos sobrenaturais – que por fim se afirmam como sobrenaturais explicados –, o fantástico e as personagens faz do romance uma obra subversiva e transgressora no sentido de que problematiza o lugar dos corpos e traz à tona questões relacionadas ao sexo, gênero e à sexualidade, possibilitando uma reflexão sobre sua importância.

### 3.2 A paródia

A paródia pode ser entendida como imitação ridicularizadora, como sinônimo de sátira, contudo, seu significado vai além. De zombaria à crítica séria, ela vai do rechaço à admiração. A paródia é versátil e permite a inter-relação dos textos. Sua função é hermenêutica, com implicações ideológicas e culturais (HUTCHEON, 1985, p. 13). Assim como o pastiche, a citação, o plágio e a colagem, entre outras, ela é uma prática de intertextualidade.

Similar à tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou diálogo, a intertextualidade é um termo técnico e mais amplo, o qual devido a sua aparente neutralidade consegue agrupar uma maior manifestação dos textos literários, suas relações e dependências (SAMOYAL, 2008, p. 9). Esse termo foi cunhado por Julia Kristeva com base nos pressupostos teorizados por Mikhail Bakhtin. Os estudos elaborados pelo russo sobre

---

<sup>129</sup> *Gothic narratives are potentially subversive in that they challenge realist perspectives and investigate dimensions of experience that realist fiction tends to ignore or repress. In addition, they frequently focus on acts of sexual or social transgression.*

polifonia e dialogismo<sup>130</sup>, junto aos seus pressupostos sobre o romance, foram de grande contribuição para os estudos sobre intertextualidade (SAMOYAULT, 2008, p. 18-20).

A partir das ideias bakhtinianas, Kristeva desenvolveu uma teoria mais formalista sobre a pluralidade dos textos, “desviando assim o foco crítico da noção de sujeito (autor), para a ideia de produtividade textual.” (HUTCHEON, 1991, p. 165). No entanto, os desdobramentos alcançados por Kristeva não eram tão metodológicos quanto à noção de dialogismo, o que abriu espaço para que o conceito de intertextualidade fosse reinterpretado (SAMOYAULT, 2008, p. 21). Alguns teóricos posteriormente se dedicaram à questão da intertextualidade, como Roland Barthes e Michael Riffaterre, por exemplo.

Roland Barthes e Michael Riffaterre desenvolveram teorias que substituem o relacionamento do autor-texto para o do leitor-texto. Assim, a obra literária foi destacada como “parte de discursos anteriores”, pois apenas desta forma ela obtém sentido e importância (HUTCHEON, 1991, p. 166). Roland Barthes coloca em primeiro plano a intertextualidade e a relaciona com a citação. Para ele, o intertexto é “a impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 24). Em outras palavras, o intertexto é o fato de o texto sempre estar relacionado a textos passados, pois é sempre uma citação, consciente ou inconsciente.

Com Michael Riffaterre, a intertextualidade torna-se um conceito para recepção, e para tanto ele oferece uma distinção entre intertextualidade e intertexto. Para Riffaterre, o intertexto é um efeito da leitura, ou seja, é um conjunto de textos que se encontram na memória do leitor e que são solicitados na leitura de determinada passagem. O leitor, desta forma, é imprescindível para que o intertexto ocorra. Riffaterre também destacou que localizar o intertexto seria fácil, uma vez que sua presença no texto se daria pela resistência semântica ou gramatical (SAMOYAULT, 2008, p. 26). Um exemplo de um artifício de resistência é o emprego da silepse, que na maior parte das vezes supõe o intertexto.

A intertextualidade segue por dois caminhos distintos. Por um lado, como comentado anteriormente, ela é uma noção poética, ou seja, é composta pela citação, alusão, pelo plágio, pelo pastiche e pela paródia, para citar algumas; por outro lado, é um instrumento linguístico e estilístico marcado pelo discurso, o qual serve para perceber como um texto é formado a partir de outros textos e de seus discursos.

---

<sup>130</sup> O conceito de dialogismo representa a noção de que a linguagem carrega as palavras dos outros, e a polifonia representa a plurivocidade, isto é, o discurso se apresenta por meio de muitas vozes. O dialogismo é implicado pela polifonia.

Para que o intertexto aconteça, o leitor, portanto, necessita reconhecer os artifícios de resistência e despertar seu próprio conhecimento prévio. No mesmo sentido, para que a paródia seja compreendida como tal, ela requer que a receptividade paródica aconteça, ou seja, que os signos (inversões, referências, marcas tipográficas) presentes no texto sejam desvendados, e que a memória ou cultura do leitor seja trazida à tona (SAMOYAULT, 2008, p. 94). Tão importante quanto o papel do leitor no processo de decodificação é o papel do autor no processo de codificação. É preciso reconhecer que as informações presentes no texto foram colocadas ali intencionalmente pelo autor e que elas representam pontos de vista, marcas intencionais, etc. É função do autor, pois, criar um texto aberto que facilite seu reconhecimento como paródia. É o autor, ou o codificador, que deve revelar as regras do jogo paródico para que o leitor possa segui-las.

Ao tomar a palavra paródia para análise etimológica, nota-se que o prefixo *para* é usualmente associado à oposição, ao contra, o que relaciona o significado da paródia à oposição ou contraste entre textos – esse é o ponto de partida que conecta a paródia com a zombaria. No entanto, o prefixo *para* em grego também pode significar “ao longo de”, o que sugere acordo ou intimidade. Esse segundo sentido alarga o alcance da paródia e contribui para as discussões sobre a arte moderna (HUTCHEON, 1985, p. 48). Nesse sentido, a paródia pode ser marcada também pelo respeito e pela homenagem.

Assim, existem dois tipos de paródia: a conservadora, marcada pela humilhação, e a subversiva, marcada pela homenagem (HUTCHEON, 1985, p. 118). Entendendo que a paródia vai além da simples zombaria, ela também significa “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança.” (HUTCHEON, 1991, p. 47). Isto é, para além da zombaria, a paródia é também um modelo sério. Tanto nesse sentido que permite o alargamento do significado da paródia quanto na comum associação à zombaria a sua função é a de ressaltar a diferença.

A ironia possui um papel importante na paródia, pois é o que estabelece o contraste paródico e também o que provém o prazer que se desprende pelo vai-e-vem intelectual do exercício do leitor (HUTCHEON, 1985, p. 51). Como já salientado, a paródia, assim como o intertexto, só completa seu papel devido à interpretação do leitor. O leitor precisa reconhecer o texto como um texto paródico, caso contrário outra leitura do texto será feita. A mesma coisa acontece com a ironia: a ironia só se completa se o leitor compreender que ela representa uma antífrase, isto é, diz o contrário do que afirma. Para serem compreendidas, tanto a ironia quanto a paródia exigem um conjunto de valores institucionalizados que validem sua existência.

É assim que surge o paradoxo da paródia: sua subversão legalizada. A paródia precisa ser institucionalizada, isto é, estar dentro de um conjunto de regras e valores, para poder ser transgressora. Assim, a transgressão da paródia é autorizada pela norma que ela busca subverter. Esse é um dos motivos pelos quais culturas fronteiriças ou marginalizadas, ou os “ex-cêntricos”, também chamados de híbridos (HUTCHEON, 1991, p. 87), usualmente fazem uso da paródia:

Mas a paródia também tem sido uma das formas literárias pós-modernas favoritas de escritores de lugares como a Irlanda e o Canadá, pois eles trabalham ao mesmo tempo de dentro e de fora de um contexto culturalmente diferente e dominante. E, sem dúvida, a paródia passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros ex-cêntricos – dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas gays e feministas – que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram. (HUTCHEON, 1991, p. 58).

O Canadá, embora tenha conquistado elevado desenvolvimento e aquecida economia, é ainda um país marcado pelo colonialismo e pela cultura patriarcal. Por esse motivo, é um país que se encontra dentro desse paradoxo. Um fato que corrobora essa afirmação é o regime de segurança nacional que perseguia lésbicas e gays no Canadá durante a Guerra Fria e que se estende até os dias de hoje. Embora a comunidade LGBTQ+ canadense tenha conquistado direitos amparados por leis, ainda existem pessoas em camadas mais vulneráveis dentro dessa comunidade, como as negras, as japonesas e as indígenas, ou aquelas que vivem “no armário” ou têm algo a esconder (KINSMAN e GENTILE, 2010, p. xv-xvi).

Assim, seguindo ainda com Linda Hutcheon (1991), entendemos que a escolha de Susan Swan pela paródia foi uma escolha estratégica para trazer à tona esse “acerto de contas” de uma maneira artística. Susan Swan nasceu e mora até os dias atuais na província de Ontário, ex-colônia britânica, e acreditamos que tenha se inspirado no conto “O Conto da Mulher de Bath”, escrito por um dos mais célebres autores da língua inglesa, Geoffrey Chaucer (1342-1400), por este também abordar questões referentes ao comportamento da mulher. Este conto de Chaucer, pois, é considerado por alguns críticos como feminista. Para determinados críticos, a mulher de Bath, Alice, é “uma defensora persuasiva da igualdade no casamento alcançada pela redenção da soberania masculina, a qual conclui tanto o prólogo quanto o conto.” (RIGBY, 2000, p. 134, tradução nossa)<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> *a persuasive defender of the vision of equality in marriage achieved through the surrender of male sovereignty which concludes both her Prologue and her Tale.*



O título da obra de Susan Swan, *The Wives of Bath*, em tradução para o português, *As Mulheres de Bath*, é uma reelaboração paródica da obra de Chaucer, *The Tale of the Wyf of Bath* em inglês médio ou *The Wife of Bath's Tale* no inglês moderno. A partir do título, como já comentado, pode-se notar que o romance da autora canadense propõe um jogo paródico com a obra do poeta inglês. *Os Contos de Canterbury*, livro em que está inserido o conto *The Wife of Bath's Tale*, é um livro que retrata a vida medieval e conta a história de 29 peregrinos que seguem em romaria para cidade de Canterbury, na Inglaterra. Entre esses peregrinos está o próprio Chaucer e a Mulher de Bath, Alice, ou no original em inglês médio, Alis.

Certa vez, os peregrinos pernoitam no Tabardo e o Albergueiro lança o desafio: para se divertirem durante a viagem, cada peregrino deve contar dois contos, um na ida e um na volta, e o melhor narrador ganhará um prêmio. No entanto, o livro contém apenas 24 contos, ao invés de 120, sendo duas histórias inacabadas (“O Conto do Cozinheiro” e “O Conto do Escudeiro”). “O Conto da Mulher de Bath” é dividido em duas partes, o prólogo e o conto propriamente. No prólogo, Alice narra sua história de vida. Tendo sido casada cinco vezes, ela se pergunta o porquê de todos criticarem quem se casa muitas vezes, pelo que Deus ordenou “Crescei e multiplicai-vos!” (CHAUCER, 2014, p. 389). Curiosamente, não é exposto ao leitor se Alice teve filhos ou não.

Incomodada com a opinião alheia sobre sua vida íntima, Alice apela para a noção de castidade e o que a religião afirma sobre ela: é uma escolha. Assim, Alice comenta a respeito de Cristo: “Cristo, que é a própria fonte da perfeição, não exigiu que todos os homens vendessem o que têm, dessem tudo para os pobres e seguissem as suas pegadas: Ele apenas recomendou” (CHAUCER, 2014, p. 391). Assim, viver na perfeição é para quem deseja. Alice prefere se casar várias vezes e viver suas alegrias no matrimônio. Ela, pois, não só se coloca em paralelo a Cristo, como também a Abraão e Jacó, justificando-se: “pelo que me é dado saber, ambos tiveram mais que duas mulheres. E não foram os únicos.” (CHAUCER, 2014, p. 389).

Ainda no prólogo, Alice questiona a finalidade dos órgãos de reprodução: “Além disso, gostaria de saber, qual a finalidade dos órgãos de reprodução? E por que foram formados desse modo tão engenhoso?” (CHAUCER, 2014, p. 391). Essa passagem está presente na epígrafe da obra de Susan Swan e foi adaptada pela própria autora: “*Tell me also, to what conclusion were the generative organs made, And fashioned by so generous a maker?*” (SWAN, 1998, p. I).

A epígrafe é uma citação que imprime referência e transmite o efeito de filiação: “o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a figura genealógica.” (SAMOYAULT, 2008, p. 64).

Desta forma, a epígrafe afirma que aquele texto que precede a obra tem relação íntima com o conteúdo que o sucede. Assim, tem-se a citação de Chaucer indicando a relação do conto com a obra de Susan Swan, o que afirma o caráter paródico de *The Wives of Bath*.

A epígrafe, portanto, “assina um desacordo entre a autoridade literária citada e a obra que segue, estabelecendo uma relação entre elas, exatamente como na paródia. [...] E, como uma paródia, a significação particular da citação em epígrafe depende da relação com seu novo contexto.” (HANNOOSH *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 65). Nesse sentido, o significado da epígrafe é transformado devido ao seu novo contexto.

No conto “A Mulher de Bath”, após Alice perguntar sobre os órgãos reprodutores, ela faz o seguinte comentário:

Digam o que quiserem — como dizem mesmo por aí —, que servem para a excreção da urina, ou então para distinguir fêmea de macho e nada mais... não é o que dizem? A experiência, contudo, prova que não é bem assim. Espero que os doutos não se zanguem comigo, mas, na minha opinião, eles foram feitos para duas coisas, isto é, para o serviço e para o prazer da procriação. (CHAUCER, 2014, p. 391).

No contexto de Chaucer, a personagem Alice, uma viúva que expressa sua sexualidade abertamente, dá aos órgãos de reprodução significados com base na biologia, como o de excreção e procriação, bem como o de prazer sexual<sup>132</sup>. Em *The Wives of Bath*, contudo, entendemos que os órgãos de reprodução recebem outro significado: eles sustentam a questão de gênero.

Além da aproximação sinalizada pelo título da obra de Susan Swan e pela epígrafe, em *The Wives of Bath* há outros elementos que conectam o romance da escritora canadense com o conto de Chaucer. Para manter viva a memória da mãe, a garota deu o nome de Alice à sua corcunda: “Eu chamo a minha corcunda de ‘Alice’, em menção a minha verdadeira mãe; o nome vem do alemão *Adelaide*, que significa ‘de nascimento nobre’.” (SWAN, 1998, p. 6, tradução nossa)<sup>133</sup>. Alice é também o nome da Mulher de Bath.

Assim como o corpo de Mouse, o corpo da Mulher de Bath também é faltante. Alice ficou surda de um ouvido após levar uma bofetada de seu quinto marido, Janekin: “Por Deus, uma vez, só porque eu rasguei uma folha de seu livro, ele me deu uma bofetada com tanta força que acabei ficando surda de um ouvido.” (CHAUCER, 2014, p. 411). Mouse ficou corcunda, manca e com o peito fundo devido à poliomielite: “A polio fez com que os

<sup>132</sup> Alice, ao contar sobre seus maridos ainda no prólogo, afirma: “[...] por que razão iria satisfazê-los, se não fosse também por minha conveniência e meu prazer? É esse o motivo, palavra, porque eu os punha a trabalhar à noite e os fazia gemer.” (CHAUCER, 2014, p. 395).

<sup>133</sup> *I call my hump “Alice,” after my real mother; It’s from the German name Adelaide, meaning “of noble birth.*

músculos das minhas costas atrofiassem e fez a minha coluna torcer para a direita, como se alguém a tivesse apertado com uma parafusadeira.” (SWAN, 1998, p. 6, tradução nossa)<sup>134</sup>.

Outro aspecto que conecta uma obra com a outra é a relação de Mouse com a sua corcunda e a da personagem de Chaucer, Alice, com Alisson, sua comadre. No conto de Chaucer, a personagem Alice possui uma amiga e confidente chamada Alisson, a qual ela conta seus segredos e de seu marido<sup>135</sup>:

pois todos os segredos meus e os que meu quarto marido me confiava – desde a mijada que dera num muro até um erro que poderia custar-lhe a vida – eu revelava a ela somente – além de a uma outra senhora de respeito, e a minha sobrinha, por quem eu tinha muita estima. (CHAUCER, 2014, p. 407).

Alice e Alisson conversavam sobre assuntos polêmicos, bem como Mouse e sua corcunda. Em *The Wives of Bath*, a relação de Mouse com Alice representa a relação mãe-filha. Nesse sentido, as conversas entre as duas são subversivas, pois como Foucault (2017) aponta, em torno do sexo foi criado um discurso que irradia perigo ao se falar dele (FOUCAULT, 2017, p. 34). Vale destacar que conversar sobre sexo e sexualidade entre mãe e filha é considerado tabu. No entanto, Mouse e Alice fugiam à regra:

— [...] A propósito, qual é a diferença entre um pênis e um babaca?  
 — Alice, por favor.  
 — Não seja exigente, Mouse. O pênis é o que o homem usa para fazer bebês, e babaca é o restante dele.  
 — Agora você foi longe demais. Não é de se admirar que eu goste de falar com o Presidente Kennedy. Eu aposto que ele não conta piadas estúpidas.  
 — Com certeza ele conta, Mouse. Você sabe disso. (SWAN, 1991, p. 47-48, tradução nossa)<sup>136</sup>

Na passagem citada acima, Alice utiliza a palavra “*penis*” em oposição a “*prick*” para fazer a piada: “*what’s the difference between a penis and a prick?*”. No inglês, as palavras *penis* e *prick* são sinônimas, no entanto “*prick*” é um termo mais desrespeitoso para se referir ao órgão genital. Os sinônimos da palavra pênis também são utilizados para descrever pessoas: “Um *prick* é um pênis ou uma pessoa desagradável e medíocre. [...] *Prick* e

<sup>134</sup> *Polio caused the muscles in my back to atrophy and made my spine torque to the left, as if somebody has twisted it too tightly with a screwdriver.*

<sup>135</sup> É também por meio de Alisson, que é proprietária de uma pensão, que Alice conheceu Janekin, seu quinto marido. Outra similaridade entre os textos é que em *The Wives of Bath*, após o falecimento de Morley, Sal transforma a casa da família uma pensão.

<sup>136</sup> *By the way, what’s the difference between a penis and a prick? — Alice, please. — Don’t be such a fussybudget, Mouse. A penis is what a man uses to make babies, and a prick is the rest of him. — This time you’ve gone too far. No wonder I liked to talk to President Kennedy. I bet he didn’t tell stupid jokes. — Sure he did, Mouse. And you know it.*

*cock* são os dois mais antigos sinônimos da língua inglesa para pênis. Shakespeare usava *prick* no lugar de pênis no século XVI” (PALEY, 2001, p. 83).

O pênis é assunto recorrente entre Alice e Mouse. Alice com frequência está contando piadas indecentes sobre pênis, e Mouse tece a todo tempo comentários inteligentes, como, por exemplo, ao explicar sobre o desenvolvimento do pênis do homem, que

ultrapassa a [extensão] de todos os outros animais e faz do homem o senhor da criação. Veja, homens devem o tamanho de seus pênis a nós. Quando as mulheres ficaram em pé, nossa vagina se projetou para frente e para baixo. E o pênis dos homens, seguindo o mesmo princípio do pescoço da girafa, cresceu para alcançar o que estava fora de alcance. (SWAN, 1998, p. 113, tradução nossa)<sup>137</sup>.

O subcapítulo em que as duas têm essa conversa é intitulado *Alice and I discuss penises again*, ou *Alice e eu discutimos sobre pênis novamente*. Nessa passagem citada acima, vale destacar o trecho em que Mouse diz que o pênis do homem, por ultrapassar em extensão o de todos os outros animais, faz dele “o senhor da criação”. A cultura patriarcal é centrada no homem e vê no órgão genital masculino o reflexo da força criadora. No entanto, essa concepção é equivocada no sentido de que é uma construção cultural acerca do corpo do sexo masculino cujo intuito é assegurar a sua posição de dominação.

Na segunda parte do “O Conto da Mulher de Bath”, quando Alice narra o conto propriamente, o tema não foge daquele apresentado por ela no prólogo: casamento. A história narrada por ela é a de um jovem que estava hospedado na corte do Rei Artur e, certo dia, ao estar praticando cetraria às margens de um rio, avista uma moça e a estupra. Como consequência da violência praticada por ele, o Rei o condena à morte. A Rainha e as damas, no entanto, interferem, e o Rei entrega o culpado à esposa, que decide que o homem terá um ano e um dia para descobrir “o que é que as mulheres mais desejam” (CHAUCER, 2014, p. 423). Caso o homem descobrisse, ele seria poupado da morte.

O jovem sai em busca da resposta, mas em parte alguma encontrava mulheres que concordassem. Já ao fim do prazo, prestes a retornar para a corte e sem resposta para dar à Rainha, ele encontra uma mulher que se propõe a ajudá-lo, mas em troca de um favor. De volta à corte, o cavaleiro diz à Rainha e às damas que: “o que as mulheres mais ambicionam é mandar no marido, ou dominar o amante, impondo ao homem a sua sujeição.” (CHAUCER, 2014, p. 427). Livre da morte, a velha senhora lhe cobra o favor, e o rapaz é obrigado a casar-se com ela.

---

<sup>137</sup> *surpasses that of all other animals and is supposed to make man the lord of creation. You see, men owe their penises size to us. When women stood upright, our vaginas swung forward and down. And the male penis, following the same principle as the giraffe's neck, grew in order to get something that was out of reach*

O homem ficou arrasado, mas teve que se casar com a mulher e tomá-la como esposa. A senhora, simpática ao estado do marido, diz que se ele mudar de conduta, em três dias tudo poderá ser corrigido, e lhe dá sermões sobre pobreza e nobreza. Então, ela pede para ele escolher: ter nela uma mulher feia e velha até o fim dos dias, mas humilde, fiel e disposta a agradá-lo, ou uma esposa jovem e atraente, mas correndo o risco de vê-la receber visitas em casa ou em outro lugar. O cavaleiro acaba por se submeter às ordens da esposa: “Minha senhora e meu amor, minha esposa querida, prefiro confiar em seus sábios critérios.” (CHAUCER, 2014, p. 435). Como ele se submete, a esposa se torna bela e casta.

As duas partes do “O Conto da Mulher de Bath” abordam como temática o casamento, como já salientado. Para Alice, uma boa esposa satisfazia os prazeres do marido e como recompensa tinha a liberdade de fazer o que bem quisesse. Os bons maridos, pois, eram aqueles que se submetiam à esposa. A segunda parte do conto estampa a lição de que a submissão do homem à esposa pode poupá-lo da morte. Em *The Wives of Bath*, as matronas e professoras de destaque, como Miss Vaughan, Miss Higgs e Mrs. Peddie que, de acordo com Susan Swan, aproximam-se da autoridade da Mulher de Bath (SWAN, 2001, p. vii), têm uma relação ímpar com o casamento.

A ex-diretora Miss Higgs, chegou a noivar, mas não se casou e “sentia que era errado que garotas vissem o casamento como única possibilidade na vida” (SWAN, 1998, p. 75, tradução nossa). Mrs. Peddie, embora use o pronome de tratamento comumente utilizado para mulheres casadas, é divorciada. Por ser divorciada, “algumas professoras pensam que ela é uma mulher fácil” (SWAN, 1998, p. 52, tradução nossa)<sup>138</sup>. Miss Vaughan, é solteira, como o próprio pronome de tratamento indica. As alunas de Bath Ladies College apelidaram Miss Vaughan de Vera, *The Virgin*, ou Vera, a Virgem, porque ela “nunca foi tocada pelas mãos de um macho” (SWAN, 1998, p. 52, tradução nossa)<sup>139</sup> e Mrs. Peddie de Lola, *The Les*, ou Lola, a Les, sendo “Les” uma abreviação para “lésbica”. As alunas acreditam que Lola está apaixonada por Miss Vaughan.

Assim como em *The Wife of Bath's Tale* houve um crime, em *The Wives of Bath*, também. No romance de Susan Swan, o zelador Sergeant, que assim como Miss Vaughan e Mrs. Peddie também desafiava as normas heteronormativas da época, foi assassinado. Em um “ato napoleônico de autoafirmação.” (SWAN, 1998, p. 5, tradução nossa)<sup>140</sup>, Paulie

<sup>138</sup> *some of the teachers think she's a loose woman*

<sup>139</sup> *she is untouched by the male hand*

<sup>140</sup> *Napoleonic act of self-assertion.*

assassinou Sergeant e lhe cortou o pênis a fim de acoplar o órgão sexual do zelador em si, pois Lewis havia sido desafiado pela família da namorada a mostrar o pênis.

Paulie é uma garota de personalidade autoritária e violenta. Ela está sempre arrumando confusões com professoras e alunas no colégio. Susan Swan afirma que Paulie tem o que a psicanálise chama de “inveja do pênis”:

Em 1978, uma jovem adolescente de Toronto chamada Susan Wood, bateu em um taxista até a morte, cortou seu pênis e o colocou com cola para que ela pudesse provar que era um homem. Eu me lembro de ler sobre o crime e pensar, eu sei por que Susan Wood fez isso. Então eu criei minha história em um colégio interno canadense (porque eu estou familiarizada com essas instituições) e escrevi minha versão desse crime entre garotas da elite de Toronto. Se foi uma parábola de algo, foi uma parábola sobre a inveja do pênis. (SWAN, 2002, p. 15, tradução nossa)<sup>141</sup>.

A inveja do pênis na psicanálise acontece quando a menina, ainda criança, ingressa na fase fálica e é obrigada a enfrentar a diferença anatômica entre os sexos. A fase fálica é uma das fases do desenvolvimento da organização sexual estipulada por Freud. Nessa fase, só existe um órgão sexual, o masculino; a vagina está irrevelada. Existe apenas a masculinidade. Assim, ela ambiciona ser também um menino. Freud buscou em torno do falo organizar a questão da sexualidade humana, procurando, por meio dos complexos de Édipo e de castração explicar como a subjetividade dos sujeitos é dada como masculina ou feminina (COSTA e BOMFIM, 2014, p. 231-133).

Ao se confrontar com o fato de não ter um pênis, a menina renuncia à mãe e a culpa por tê-la feito castrada e, em consequência disso, vai amorosamente ao encontro do pai. Ao perceber que não pode tê-lo, a garota direciona seu desejo aos outros homens, afirmando assim sua heterossexualidade. A heterossexualidade, junto ao desejo de engravidar e da facilitação do corpo, são apontados como soluções para a inveja do pênis, contudo, o desejo do falo não se resolve quando a maternidade é alcançada ou o desejo de ter um parceiro é atingido. Isso se dá porque “o falo não é o órgão masculino. Estas são apenas maneiras imaginárias com objetivos inoperantes de suturar uma falta irreduzível.” (COSTA e BOMFIM, 2014, p. 233).

É preciso destacar que pênis e falo são coisas diferentes, porém relacionadas. O falo é um significante da ordem universal, a qual é masculina e está em constante transformação,

---

<sup>141</sup> *In 1978, a young Toronto teenager named Susan Wood clubbed a taxi cab driver to death, cut off his penis and pasted it on with crazy glue so she could prove she was a man. I remember reading about that crime and thinking, I know why Susan Wood did that. So I set my story in a Canadian boarding school (because I am familiar with these institutions) and I wrote my version of this crime played out among upper class Toronto girls. If it was a parable of anything, it was a parable about penis envy.*

portanto, nem mesmo o homem o tem ou o é, ao passo em que o pênis é o órgão sexual masculino (RABELAIS, 2012, p. 16-20). Por esse motivo, quando a mulher se torna mãe ou obtém um parceiro, o desejo não se resolve.

O assassinato foi descoberto e Paulie foi a julgamento. No entanto, o julgamento aconteceu apenas três anos após o crime, em 1967, quando Paulie havia já completado dezenove anos. Havia duas grandes questões em xeque no caso de Pauline: se ela seria julgada como menor ou maior de idade e se a ré seria condenada por distúrbio mental ou por homicídio:

Juiz: A ré é considerada louca sob a definição da lei, Dr. Torval?

Dr. Torval: Esse é um ponto interessante, Vossa Excelência. Eu acredito que a ré é uma esquizofrênica severamente afetada pelo o que Freud chama primariamente de inveja do pênis. É um estágio crucial no início do desenvolvimento das meninas.

Juiz: Desculpe-me pela interrupção, Dr. Torval, mas esse estágio se aplica à Pauline Sykes? Eu estou olhando aqui e há um relatório de outro psiquiatra, Dr. Julian. Ele diz que a ré é uma jovem mulher sã responsável por suas ações. Ele acredita que ela estava a caminho de se tornar transexual, um processo que pode levar a um colapso de julgamento. (SWAN, 1998, p. 114-115, tradução nossa)<sup>142</sup>.

Paulie foi julgada como adulta e sentenciada à internação em um hospício. Já internada e em tratamento, Paulie enviou uma carta a Mouse, na qual conta que o “tratamento no Hospital St. Agnes estava indo bem” e que ela havia ido a um baile “e deixou um homem guiar a dança. Sua carta não parecia com a Paulie de jeito nenhum.” (SWAN, 1998, p. 236, tradução nossa)<sup>143</sup>.

Assim, Paulie/Lewis, a personagem que, se *The Wives of Bath* fosse um *romance*<sup>144</sup>, seria o cavaleiro – Paulie, inclusive, corta os cabelos curtos no período do julgamento: “Ela cortou os cabelos curtos agora no estilo Príncipe Valente.” (SWAN, 1998, p. 229, tradução nossa)<sup>145</sup> <sup>146</sup> – tem o seu final trágico. A tragédia é o único final possível para uma personagem órfã, pobre e transexual na década de 1960. Para Paulie/Lewis, uma personagem

<sup>142</sup> *His Lordship: Is the defendant insane under the definition of the law, Dr. Torval? Dr. Torval: That is an interesting point, my lord. I believe the defendant is a schizophrenic severely affected by what Freud calls primary penis envy. It is an early and crucial stage in a girl's development. His Lordship: Excuse me for interrupting, Dr. Torval, but does this stage apply to Pauline Sykes? I'm looking here at the report of another psychiatrist, Dr. Julian. He says the defendant is a sane young woman who was responsible for her actions. He believes she was on her way to becoming a transsexual – a process that can lead to a collapse of judgement.*

<sup>143</sup> *treatment at St. Agnes' Hospital was going well and said that she'd gone to a dance the other week and let a man lead. Her letter didn't sound like Paulie at all*

<sup>144</sup> *Romance* diz respeito às obras de literatura anteriores ao século XV, caracterizadas por histórias heroicas, extravagantes ou fantasiosas. Em contraste, o *novel* representa histórias que retratam o cotidiano de maneira mais realista, é uma literatura cuja trama se aproxima dos acontecimentos reais da sociedade.

<sup>145</sup> *She'd cut her hair short now in a Prince Valiant style.*

<sup>146</sup> *Prince Valiant in the Days of King Arthur* ou *O Príncipe Valente nos Tempos do Rei Arthur* é uma tirinha criada por Hal Foster.

autoritária, que vive sob suas próprias regras, deixar um homem guiar a dança é algo que ela/ele jamais aceitaria, a não ser sob absoluta coerção.

O final trágico de Paulie representa uma reparação paródica, pois em *The Wife of Bath's Tale* o cavaleiro que estuprou a jovem virgem recebeu como punição casar-se com uma mulher que, no fim, se transformou em bela e casta. A beleza e a castidade são normas impostas às mulheres pelo patriarcado, as quais intencionam afirmar o controle e a dominação de um sexo sobre o outro: “Uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida.” (FOUCAULT, 2017, p. 156).

À vista do exposto, defendemos a hipótese de que a obra de Susan Swan é uma paródia não apenas pela noção poética presente na obra, como também pela sua intenção de sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo (HUTCHEON, 1991, p. 165). Entendemos que *The Wives of Bath* traz o passado à vida alterando sentidos e refletindo sobre as convenções sociais, estabelecendo uma distância crítica com a obra parodiada. Ao levantar questões sobre gênero, *The Wives of Bath* abre espaço para que a cultura dominante seja contestada. A obra transgride concepções homogêneas e pretende um acerto de contas fazendo uso da criatividade e da criticidade. Além disso, se considerado os aspectos metaficcionalis da obra, supõe-se que as experiências vivenciadas pelas personagens assumem dimensões variadas e são abordadas dentro do romance de maneira heterogênea.

### 3.3 A Estrutura

Foram apontados no subitem anterior os elementos da paródia presentes em *The Wives of Bath*, obra que busca questionar o passado pela subversão. O romance é autorreflexivo, metaficcional, erudito e popular, características que o configuram como um romance pós-moderno. O pós-modernismo, segundo Linda Hutcheon (1991), é “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político.” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Nesse sentido, obras pós-modernas tais como *The Wives of Bath* intencionam questionar o conhecimento histórico e literário, pois contestam conceitos como originalidade, autoridade, homogeneidade, centralidade, entre outros. Em romances metaficcionalis, a subversão pode se apresentar de duas maneiras: tanto no conteúdo, como na forma (HUTCHEON, 1985, p. 94). Em *The Wives of Bath*, observa-se a subversão em ambas.



A origem do romance é obscura. Walter Benjamin vê o seu surgimento relacionado ao declínio da narração, a qual ele considera fundamentalmente uma forma oral, enquanto Bakhtin remonta a origem do romance a escritos de aventura gregos do século II d. C., e Jack Goody compreende que o surgimento do romance está vinculado ao advento da palavra escrita (GOODY, 2009, p. 35-50). Os primeiros romances foram romances gregos, romanos e egípcios e eram obras um tanto breves, compostas por aproximadamente vinte páginas, e para se alongarem recorriam ao artifício da história dentro da história, uma característica da chamada “cultura mediterrânea”. A história *Mil e uma noites*, que data do século IX, é um exemplo desse artifício, assim como *Os Contos de Canterbury*, de Chaucer, que aponta para sua origem árabe e também indiana (GOODY, 2009, p. 52-53).

A época em que Chaucer escreveu o *Os Contos de Canterbury* é um período bastante importante para a história da Inglaterra. No século XIV, o Rei Eduardo III (1327-1377) era quem detinha o poder, e embora houveram algumas conquistas ao longo de seu reinado, elas logo se provaram ilusórias. Com a Guerra dos Cem Anos (1337-1453) ainda em curso, eclode a epidemia da Peste Negra, que deixou a Inglaterra em escassez de mão de obra, resultando em queda na produção agrícola. Para deixar a situação ainda mais instável, em 1381 aconteceu a Revolta dos Camponeses.

Com uma crise instaurada, os ingleses pela primeira vez retrocederam do confronto contra a França, e perderam muito do que conquistaram. A complexidade do momento acabou por refletir nas artes e na literatura, com destaque para o relacionamento da Inglaterra com a França, que deixou sua marca na língua inglesa. O inglês anglo-saxão havia sido abandonado em prol do francês e do latim. Como resultado desses acontecimentos, no século XIV ressurgiu o inglês médio, que posteriormente, no século XVI, foi transformado no inglês moderno (CHAUCER, 2014, p. 7-10).

O romance se desenvolveu primeiramente em verso, como é o caso de *Os Contos de Canterbury*, mas foi “logo vertido em prosa vulgar, quando o latim e o verso começaram a ser expurgados da prosificação da vida.” (SCHÜLER, 1989, p. 80). A tradução de obras para o vulgar, isto é, para qualquer língua que não fosse o latim, também contribuiu para o nascimento do romance, sendo o próprio Chaucer o tradutor de algumas obras para o inglês. Outro fator importante foi a Inquisição, a qual obteve êxito em proibir “leituras individuais e não controladas pelo texto sagrado” (SITI, 2009, p. 168). Isso colaborou para o declínio do romance em países como a Itália e a Espanha, sendo esse um dos motivos que contribuiu para que o romance moderno se desenvolvesse na Inglaterra no final do século XV. No entanto, não se pode esquecer de que na Espanha no século XVII Cervantes escreveu *Dom Quixote*, e

da existência de *Lazarillo de Tormes*, de autoria anônima, também publicado no século XVII na Espanha.

Ao contrário do que sugere o verso, a prosa representa o passageiro, a assimetria. Dessa forma, ela “depende do que está adiante (o fim de uma sentença, o evento seguinte da trama).” (GUINSBURG e NANDREA *apud* MORETTI, 2009, p. 202). A narração em prosa se perpetuou no gênero romance, e isso se deu em parte pelo seu poder de adaptação, por percorrer tanto o campo popular como o campo erudito, o que a faz ser bem-sucedida (MORETTI, 2009, p. 203).

*The Wives of Bath* é escrito em prosa, e a heroína Mary Beatrice (Mouse) Bradford é também a narradora:

Meu nome é Mouse, Mouse Bradford. Mary Beatrice Bradford se quiser me prolongar. Tenho dezesseis anos agora, a mesma idade que Paulie tinha quando ela cometeu seu napoleônico ato de autoafirmação. Foi o bisturi do meu pai que ela usou, não o X-Acto mencionado nas notícias, uma lâmina cirúrgica B-P Rib Black com três quartos de comprimento e novinha em folha. Minha madrasta, Sal, deve tê-lo pedido para Morley do catálogo médico da Hartz. Eu guardei-o em sua maleta médica no meu quarto na escola. (SWAN, 1998, p. 5, tradução nossa)<sup>147</sup>.

Mary Beatrice, pois, faz uso da primeira pessoa do singular para narrar sua história. A narradora-protagonista não possui papel passivo na trama e está profundamente envolvida nas ações, bem como “é quase inteiramente limitada aos seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. Similarmente, seu ponto de vista é aquele fixado no centro.” (FRIEDMAN, 1955, p. 1175-1176, tradução nossa)<sup>148</sup>:

Ele [Lewis] é pouco instruído, *pensei*. E *ele pensa* que estou menosprezando-o. Eu virei minha cabeça timidamente e fingi não escutar o que ele dizia. [...] Mouse, você é grotesca, *eu disse para mim* no quarto frio. *Eu me encarei* no espelho, odiando o dissimulado, esperto rosto que me encarava solenemente de volta. Os lábios dessa fina, assimétrica boca não se mexeram. Veja, eu concordo com você, *pensei*. [...] *Ele* [Lewis] *parecia saber* que eu o observava e ele não se importava. Eu terei que ser cuidadosa, entretanto, *pensei*, para não deixá-lo pensar que estou interessada sexualmente nele. (SWAN, 1998, p. 23-66, tradução nossa, grifos nossos)<sup>149</sup>.

<sup>147</sup> *My name is Mouse—Mouse Bradford. Mary Beatrice Bradford, if I want to be long-winded about it. I'm sixteen now, the same age Paulie was when she performed her weird, Napoleonic act of self-assertion. It was my father's scalpel she used, not the X-Acto knife mentioned in the news—a B-P Rib Back surgical blade, one and three-quarter inches long and brand-new. My stepmother, Sal, must have ordered it for Morley from the Hartz medical catalogue. I kept it in his doctor's bag in my room at school.*

<sup>148</sup> *is almost entirely to his own thoughts, feelings, and perceptions. Similarly, the angle of view is that of the fixed center*

<sup>149</sup> *He's uneducated, I thought. And he thinks I'm looking down on him. I turned my head away shyly and pretended I didn't hear what he said. [...] Mouse, you are grotesque, I told myself in the drafty bedroom. I stood staring into the mirror, hating the sly, wise face that stared solemnly back at me. The lips of its thin, lopsided mouth didn't move. See, it agrees with you, I thought. [...] He seemed to know I was watching him and didn't mind. I'll have to be careful, though, I thought, not to make him think I'm interested in him sexually.*

Como se pôde observar na citação acima, o leitor tem acesso somente ao pensamento de Mouse. Pode-se notar essa característica essencial da narradora-protagonista e do ponto de vista fixo pelo uso frequente do verbo pensar conjugado na primeira pessoa do pretérito perfeito do indicativo, “pensei”, bem como pelo fato de que quando Mouse relata o pensamento de Lewis, “ele pensa que estou menosprezando-o”, ela está na realidade compartilhando um julgamento que parte dela própria, como quando ela diz que “ele parecia saber”. Outro aspecto que reforça a submersão nos pensamentos, sentimentos e percepções da personagem Mary Beatrice é o uso dos pronomes “me” e “mim”, “eu disse para mim mesma [...] Eu me encarei no espelho”.

A prosa é um gênero plural. Nela, não apenas encontra-se o *telling*, ou o contar, isto é, um “relato ou relatório generalizado de uma série de eventos que abrangem algum período prolongado e uma variedade de localidades, parecendo ser o modo comum e inculto de contar histórias.” (FRIEDMAN, 1955, p. 1169, tradução nossa)<sup>150</sup>, como também encontra-se o mostrar, ou o *showing*, o qual “emerge assim que específicos, contínuos, sucessivos detalhes de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo começam a aparecer.” (FRIEDMAN, 1955, p. 1169, tradução nossa)<sup>151</sup>. O *showing* está associado à dramaticidade, a qual tende a interromper os acontecimentos e observar em tempo real as interações das personagens. Assim, sendo um gênero plural, a prosa pode abarcar outros gêneros e modos textuais.

Observa-se que em *The Wives of Bath*, além do *telling* e do *showing*, tem-se o modo que Friedman (1955) intitula de dramático. O modo dramático acontece quando o autor e o narrador são suprimidos, restando apenas o diálogo. No modo dramático, o autor é livre para eliminar a rubrica e informações como, por exemplo, a aparência das personagens, porém, é proibido de explicitar sentimentos e pensamentos que somente o leitor, ou o narrador, poderão inferir pelo diálogo e ações apresentados (FRIEDMAN, 1955, p. 1178).

O subcapítulo trinta e três da *parte um* de *The Wives of Bath* começa com um parágrafo de Mouse narrando seus próprios pensamentos e opiniões, característica própria da narradora-protagonista e do seu ponto de vista fixo e centralizado (FRIEDMAN, 1955, p. 1175):

---

<sup>150</sup> *generalized account or report of a series of events covering some extended period and a variety of locales, and seems to be the normal untutored mode of storytelling*

<sup>151</sup> *emerges as soon as the specific, continuous, and successive details of time, place, action, character and dialogue begin to appear*

Por que me deixei levar pela Paulie quando os testes ficaram mais sérios? Por que eu continuei fazendo o que ela pedia? Não era apenas pela minha necessidade de aceitação. Fiquei encantada com a imaginação de Paulie – o que o tribunal tentou negar. Especialmente a principal testemunha da defesa de Miss Whitlaw, Dr. Torval. Mas a Coroa teve que provar que Paulie não era louca antes que ela pudesse ser culpada. A antiga Lei do Delinquente Juvenil definia uma criança como alguém de até dezesseis anos. Então Paulie, que tinha quase dezessete anos na época do crime, foi julgada como adulta. Isso significava que quanto mais louca a Miss Whitlaw pudesse fazer a Paulie parecer, melhores seriam as chances de a Paulie não ser sentenciada criminalmente. Eu não acho que a Miss Whitlaw ou o juiz gostassem do Dr. Torval mais do que eu. (SWAN, 1998, p. 165, tradução nossa)<sup>152</sup>.

Esse breve parágrafo é uma narração em *telling*, isto é, é uma apresentação dos acontecimentos pela narradora compreendida à distância pelo leitor. É uma exposição que não exige do leitor um processo cognitivo de imaginação de cena, necessária tanto no *showing*<sup>153</sup> como no modo dramático. Por outro lado, a passagem que no romance sucede o parágrafo citado acima é um exemplo de modo dramático:

Juiz: Dr. Torval, voltemos à ré por um minuto. Você nos disse, eu acredito, que ela era vítima de transtorno de gênero.  
 Dr. Torval: Bem, não exatamente, Vossa Excelência. Ela é psicologicamente anormal. Isso é o que eu tentava explicar...  
 Juiz: Sim, eu percebi seus esforços quanto a isso. Mas você poderia lidar agora com a questão da sanidade da ré? Ela era responsável por suas ações?  
 Dr. Torval: Deixe-me colocar desta forma, Vossa Excelência: ela era e também não era.  
 Juiz: Desculpe-me, Dr. Torval, mas acho que você não respondeu a minha pergunta. Você pode nos dizer se a Srta. Sykes era responsável por suas ações ou não?  
 Dr. Torval: Isso é exatamente o que estou tentando fazer, Vossa Excelência. Veja, podemos medir a esquizofrenia pelo teste do provérbio. Agora, esse teste não mede a inteligência, mas a habilidade de abstração. Uma pessoa esperta e estável é capaz de interpretar os provérbios. Posso ler em voz alta os provérbios que dei a Pauline Sykes, Vossa Excelência? Não demorarei.  
 Juiz: Pode andar logo com isso, Dr. Torval?  
 Dr. Torval: Desculpe-me. Sim. E se você não puder interpretá-los, Vossa Excelência, não se preocupe. Para o provérbio “Como carregar carvão para Newcastle”, Pauline Sykes respondeu  
 Juiz: Acredito que você precisa falar mais devagar.  
 Dr. Torval: Desculpe-me. Para o provérbio “Como carregar carvão para Newcastle”, a ré respondeu “Carvão faz o fogo queimar”. Para o provérbio “O orgulho precede a

<sup>152</sup> *Why did I go along with Paulie when the tests got more serious? Why did I keep doing what she asked me? It wasn't just my need for approval that made me do what Paulie said. I was enthralled by her imagination—which the court tried to deny. Especially Miss Whitlaw's chief defense witness, Dr. Torval. But the Crown had to prove Paulie was not insane before she could be found guilty. The old Juvenile Delinquent Act defined a child as somebody under the age of sixteen. So Paulie, who was almost seventeen at the time of the crime, was tried as an adult. That meant the crazier Miss Whitlaw's defense witnesses could make Paulie look, the better chance Paulie had of avoiding a criminal conviction. I don't think Miss Whitlaw or the judge liked Dr. Torval any better than I did.*

<sup>153</sup> Um exemplo de *showing* é quando pela narração o leitor consegue imaginar a cena: “Eu podia sentir minhas mãos suando enquanto segurava os braços de Ismay quando nos posicionávamos. As garotas batiam palmas e gritavam ‘Bis, bis!’, aquilo que elas imaginavam que fosse o que a plateia gritaria no mundo real. Mas a Virgem não moveu um músculo.” (SWAN, 1998, p. 197, tradução nossa). No original: *I could feel my hands sweating as I held Ismay's arms to take our bows. The girls clapped and called out “Encore, encore,” which is what they imagined audiences said in the real world. But the Virgin didn't move a muscle.*

queda”, a ré respondeu “Se você não olha por onde anda”. Para o provérbio “Nenhum homem é uma ilha”, a ré respondeu “É difícil chegar em uma ilha”.

Juiz: Estou perplexo, Dr. Torval. Você está sugerindo que a ré é doente? Suas respostas parecem inteligentes o suficiente para mim.

Dr. Torval: Se eu puder continuar, acredito que ficará mais claro, Vossa Excelência.

Juiz: Esperamos por isso, Dr. Torval.

Dr. Torval: Para o provérbio “Sabedoria é melhor que rubis”, a ré respondeu “Rubis são bonitos”. E para o provérbio “Qualquer porto em uma tempestade”, a ré ficou em silêncio.

Juiz: Obrigado, Dr. Torval. Você fez algum outro teste?

Dr. Torval: Não. Porque, veja, do teste dos provérbios, Vossa Excelência, ficou óbvio que a ré não é capaz de pensamento abstrato. Ela parece pensar em preto e branco e não é capaz de diferentes conexões que até a pessoa mais comum é capaz de fazer. (SWAN, 1998, p. 165-166, tradução nossa)<sup>154</sup>

Na passagem ilustrada acima o foco é no diálogo, e há um total apagamento da narradora e da autora. Essa característica reforça a passagem como modo dramático, pois no gênero dramático “o autor tem importância relativamente escassa.” (FRYE, 1973, p. 245). Nesse pedaço citado do julgamento, um efeito como se uma cena estivesse acontecendo é moldada pela imaginação do leitor, que não acessa ninguém além das personagens. No modo dramático, o ponto de vista é fixo e frontal, enquanto que a distância é sempre próxima porque a apresentação é cênica (FRIEDMAN, 1955, p. 1178).

Em *The Wives of Bath* há diversas passagens em modo dramático. Todas elas exibem o julgamento de Pauline Sykes e estão presentes ao longo da *parte um* e da *parte três*. O capítulo quarenta e sete, parte na *parte três*, por exemplo, é inteiramente composto pelo modo dramático. Esse capítulo retrata uma cena da corte em que o juiz pede para o inspetor George ler o testemunho de Canon Bruno Quinn (SWAN, 1998, p. 214-215). Quando o gênero prosa

---

<sup>154</sup> *His Lordship: Dr. Torval, let us get back to the defendant for a minute. You have told us, I believe, that she was a victim of a gender disorder. Dr. Torval: Well, not exactly, my lord. She is psychologically unusual. This is what I was trying to explain... His Lordship: Yes, I have noticed your efforts in that regard. But could you now address the question of the defendant's sanity? Was she responsible for her actions? Dr. Torval: Let me put it this way, my lord: she was and she wasn't. His Lordship: Excuse me, Dr. Torval, but I don't think you have responded to my question. Can you tell us whether Miss Sykes was responsible for her actions or not? Dr. Torval: That's exactly what I'm trying to do, my lord. You see, we can measure schizophrenia through the proverb test. Now, the proverb test doesn't measure intelligence but rather the ability to abstract. A clever and stable person will be able to interpret the proverbs. Can I read out the proverb I gave Pauline Sykes, my lord? It won't take long. His Lordship: Could you just get on with it, Dr. Torval? Dr. Torval: Sorry, yes. And if you can't interpret these proverbs, my lord, don't worry. To the proverb "Like carrying coals to Newcastle," Pauline Sykes answered— His Lordship: I think you need to speak a little more slowly. Dr. Torval: I am sorry. To the proverb "Like carrying coals to Newcastle," the defendant replied, "Coal makes fires burn." To the proverb "Pride goes before a fall," the defendant replied, "If you don't watch where you're going." To the proverb "No man is an island," the defendant replied, "An island is hard to get to." His Lordship: I'm puzzled, Dr. Torval. Are you suggesting the defendant is sick? Her responses sound intelligent enough. Dr. Torval: If I may continue, I believe this will become clear, my lord. His Lordship: Let us hope so, Dr. Torval. Dr. Torval: To the proverb "Wisdom is better than rubies." The defendant replied, "Rubies look nice." And to the proverb "Any port in a storm," the defendant made no answer. His Lordship: Thank you, Dr. Torval. Did you give her any other tests? Dr. Torval: No. Because, you see, from the proverb test, my lord, it was obvious the defendant is not capable of abstract thinking. She sees things in black and white and is not able to make any of the leaps in her mind that even the most ordinary person is capable of doing.*

é transgredido e uma junção dele com o modo dramático é promovida, ocorre uma hibridização. Essa hibridização acontece pela transposição do gênero prosa e pela junção das características genéricas. Em *The Wives of Bath*, não apenas a prosa e o modo dramático estão presentes, como também o gênero epistolar.

A carta era um meio de comunicação muito popular na década de 1960. Mouse tinha o hábito da escrita e enviou cartas para familiares e também para seus ídolos. A primeira carta que aparece na íntegra em *The Wives of Bath* é uma que Mary Beatrice escreveu para o presidente dos Estados Unidos, John F. Kennedy, em 16 de setembro de 1963:

16 de setembro de 1963

Querido Sr. Kennedy,

Você não me conhece, mas eu te conheço. Então vou direto ao ponto. Eu estou com problemas. Estou trancada em uma prisão disfarçada de internato canadense. Meu próprio pai deveria me tirar daqui, mas ele trabalha muito e é muito gentil com seus pacientes, então não resta nada dele para sua família (ex.: para mim). Veja, eu nunca tive nem mesmo uma conversa sozinha com ele por cinco minutos.

Sua amiga, Mouse Bradford  
(SWAN, 1998, p. 48, tradução nossa)<sup>155</sup>

Esta passagem se encontra no capítulo nove da *parte um*, no subcapítulo *A Conversation With Alice*, ou *Uma Conversa com Alice*. Junto dessa carta encontram-se coladas outras três que Mary Beatrice escreveu ao presidente Kennedy. Nas cartas que Mouse escreveu para Kennedy, a garota compartilha suas reflexões sobre a vida, seus sentimentos a respeito de seu pai “Morley também é escritor [...] O pior de Morley em ser escritor é que ele nunca me escreve.” (SWAN, 1998, p. 52-53, tradução nossa)<sup>156</sup> e de sua madrasta “Eu tenho pena de Sal. Se eu fosse ela, eu tomaria como pessoal a maneira distraída como Morley a trata.” (SWAN, 1998, p. 50, tradução nossa)<sup>157</sup>. Isto é, ela estabelece uma relação de intimidade com o destinatário.

Cartas são formadas por elementos como o emissor, ou narrador, data, destinatário, assinatura, assunto. A atividade de escrever uma carta é individual, privada, e possui caráter sigiloso, ao mesmo tempo é uma experiência recíproca, ou seja, quem envia uma carta a

<sup>155</sup> *September 16, 1963 Dear Mr. Kennedy, You don't know me, but I know you. So let me get to the point. I'm in a bit of a pickle. I'm locked away in a prison for women disguised as a Canadian boarding school. My own father should be the one to get me out, but he's too overworked and too kind to his patients, so he doesn't have anything left to his family (i.e., me). For instance, I have never had even a five-minute conversation with him by himself. [...] Your friend Mouse Bradford*

<sup>156</sup> *Morley is a writer too [...] The worst thing about Morley being a writer is that he never writes me*

<sup>157</sup> *I pity Sal. If I were her, I'd take the distracted way Morley treats her personally*

alguém espera que tenha sua carta respondida, há um desejo de troca. John F. Kennedy, pois, não descumpriu o pacto epistolar estabelecido e enviou uma carta à Mary Beatrice:

15 de novembro de 1963

Querido Sr. Presidente,

Hoje é um dia especial porque você me escreveu. Eu não acredito! [...] Eu gostei especialmente da parte “*Atenciosamente, John F. Kennedy*”, mas também gostei do seu conselho, “Ser uma criança é difícil, e os pais não são perfeitos, mas devemos dar uns aos outros o melhor que temos a oferecer.” Muito obrigada, Sr. Presidente. Eu não quero soar sentimental, mas você é o melhor amigo que eu já tive.

Todo o meu amor, M.B.  
(SWAN, 1998, p. 138-139)<sup>158</sup>

Embora a troca seja caracterizada pela ausência do interlocutor (SEARA, 2008, p. 35), a carta aproxima o emissor do destinatário, pois faz o remetente presente não apenas pelas informações que dá ao destinatário sobre sua vida, sobre seus sentimentos, conquistas, fracassos, como também proporciona uma espécie de presença imediata (FOUCAULT, 1992, p. 7). As cartas necessitam sempre de um receptor, sendo a sua condição o diálogo entre os interlocutores. Vale mencionar que as cartas estão conectadas às situações históricas e ideológicas (ROCHA *apud* BETTIOL, 2016, p. 231).

Em *The Wives of Bath*, a presença do gênero epistolar se destaca em quantidade na *parte um* (SWAN, 1998, p.8-170), em que são encontradas cartas escritas por Mouse ao presidente John F. Kennedy no capítulo nove, catorze, vinte sete e trinta. Ainda na *parte um*, no capítulo vinte e um, pode-se encontrar cartas que foram trocadas entre a diretora Miss Vaughan e Mrs. Peddie (SWAN, 1998, p. 104-108); no capítulo vinte e dois, encontra-se uma carta enviada à Mary Beatrice pelo seu tio (SWAN, 1998, p. 109-112) e no capítulo trinta e um, está presente uma carta enviada à Mouse por Sal, sua madrasta. Apenas uma carta integra a *parte dois*, presente no capítulo trinta e seis (SWAN, 1998, p. 179-180), carta esta que Tory enviou à Mouse prestando suas condolências após o falecimento de Morley. Na *parte três* não há colagens, apenas uma menção à carta.

Desta forma, *The Wives of Bath* é um romance pós-moderno que, como afirmado anteriormente, questiona a homogeneidade, a centralidade, a fixidez. Esse questionamento se apresenta em um romance que transgride a prosa e abarca em seu corpo o modo dramático e o

<sup>158</sup> November 15, 1963 Dear Mr. President, Today is a red-letter day because you wrote me. I can't believe it. [...] I especially liked the part “*Regards, John F. Kennedy*,” but I also did appreciate your advice, “*Being a child has many difficulties, and parents are not perfect, but we must each give each other the best we have to offer.*” Thanks a million, Mr. President. I don't mean to sound sentimental, but you are the greatest friend I have ever had. All my love, M.B.

gênero epistolar. “O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente.” (HUTCHEON, 1991, p. 52). Ao ultrapassar fronteiras genéricas e mesclar elementos de diferentes gêneros, *The Wives of Bath* se afirma como um romance híbrido. O romance híbrido, por conseguinte, viola convenções estabelecidas e se afasta do tradicional.



## CONCLUSÃO

Foi do desejo de inscrever a mulher no campo literário que surgiu a crítica feminista. Sua primeira fase, marcada pela mulher como leitora e pela hermenêutica, logo abriu espaço para novos questionamentos. Com a *ginocrítica*, a crítica feminista expandiu do revisionismo para a incorporação do contexto histórico e social das autoras, suas histórias de vida e os estilos e temas com os quais optavam trabalhar, pois houve uma alteração no pensamento crítico que percebeu que esses aspectos, junto ao texto, são importantes para a compreensão analítica de uma obra literária. Assim, uma tradição literária de mulheres começou a ser escrita. A crítica feminista, no entanto, se desenvolveu e se desdobrou em diferentes linhas de pensamento, e cada uma delas contribuiu para o avanço dos estudos sobre a mulher de uma forma particular, enriquecendo o campo com novas perspectivas.

No Canadá, o primeiro romance considerado canadense é de autoria feminina: *The History of Emily Montague* (1769), de Frances Brook. Brook, tal como Anna Brownell Jameson, Catharine Parr Traill e Susanna Moodie, retratou a vida na colônia fazendo uso de elementos ficcionais. Em um primeiro momento, as obras dessas mulheres foram valorizadas pelo conteúdo historiográfico, no entanto, uma vez que seus escritos foram tomados pela crítica feminista, aspectos como suas histórias de vida, os estilos de suas escritas, entre outros, passaram a ser ressaltados.

A literatura que surgiu no Canadá a partir da década de 1960, impulsionada pela política e inspirada nos movimentos sociais, tal como o movimento feminista, abordou tanto a identidade canadense quanto questões relacionadas ao comportamento da mulher. Desta forma, no tocante à literatura canadense de autoria feminina, temas como identidade e consciência nacional são latentes, assim como gênero. Isso se dá porque as escritoras e intelectuais observaram que a mulher canadense é oprimida tanto pela sua herança europeia e pelo posterior imperialismo estadunidense como pelo patriarcado.

É no passado que diversas escritoras buscaram uma identidade feminina ao voltar-se para as pioneiras, como para Frances Brook e Susanna Moodie, ou para figuras de mulheres silenciadas que de alguma forma marcam a história do Canadá. Reescrevendo o passado no presente e destacando personagens femininas, escritoras como Carol Shields, Daphne Marlatt, Aritha van Herk, Margaret Atwood e a própria Susan Swan se debruçaram sobre a relação de dupla opressão a fim de refletir sobre e questionar o discurso hegemônico masculino.

Em seu primeiro romance, *The Biggest Modern Woman of the World* (1983), Susan Swan, inspirada na figura real da gigante canadense Anna Swan (1846-1888), fez uso do

grotesco para retratar o Canadá e questões relacionadas à mulher. Em *The Wives of Bath*, o herói de Mouse é John F. Kennedy, presidente dos Estados Unidos durante os anos de 1961 e 1963. Ao estabelecer uma relação de admiração entre uma garota canadense deformada e o então presidente dos Estados Unidos da América, Susan Swan adiciona outra perspectiva ao eixo Canadá/Grã-Bretanha. Assim, pode-se observar que *The Wives of Bath* também aborda a questão da identidade nacional canadense em relação aos Estados Unidos da América.

Como constatado, a década em que a trama do romance se passa é a época na qual a segunda fase do movimento feminista eclodiu. As feministas da segunda geração buscaram pela independência emocional e financeira renunciadas no século XVIII por Mary Wollstonecraft e, impulsionadas pelos pressupostos de Simone de Beauvoir e Betty Friedan, reivindicaram pelo direito ao trabalho fora da esfera doméstica, à creche em tempo integral, ao aborto e à contracepção. Na década em questão, o Canadá aprovou a sua primeira declaração de direitos e estendeu o direito ao voto às mulheres indígenas, bem como aprovou a comercialização da pílula contraceptiva e observou uma organização de mulheres que buscou orientar a opinião pública contra as armas nucleares.

A Guerra Fria também estava em curso nesse período, bem como o regime de segurança nacional, o qual monitorava e perseguia gays e lésbicas a fim de oprimir aquilo que julgassem ser subversivo. A perseguição aos homossexuais, os quais foram colocados na categoria ideológica de “fraqueza de caráter”, somado ao fato de a homossexualidade ainda ser considerada crime no Canadá e ao surgimento da segunda onda do feminismo contextualiza historicamente o espancamento da personagem Miss Vaughan pelo policial que a flagrou aos beijos com sua namorada, Mrs. Peddie.

As lésbicas representavam uma ameaça ao país por serem vistas como pessoas que cederiam facilmente às chantagens comunistas, e também por configurarem uma ameaça à heterossexualidade, à feminilidade e à família. Nesse sentido, não apenas os aspectos de transgressão das leis jurídicas contribuíram para a violência, como também a transgressão à norma. A heterossexualidade e a feminilidade, com frequência, são compreendidas como naturais à mulher, no entanto, a feminilidade é uma construção cultural, e a heterossexualidade, como apontado por Adrienne Rich em *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* (1980), é forçada sobre as mulheres. Desta forma, a violência praticada pelo policial objetivava corrigir aquilo que estava perturbando a norma, haja vista que tanto Miss Vaughan como Mrs. Peddie são subversivas, pois transgridem crenças e valores que sustentam a sociedade patriarcal heterossexista.

Tão subversivo quanto Miss Vaughan e Mrs. Peddie é o personagem Sergeant. Ele também se encontra na categoria do monstro humano e do abjeto, pois transgride tanto a lei quanto a norma social. A silepse presente em seu nome, Sergeant/Sargento, faz alusão às forças militares, as quais pressupõe ordem, dominação, força, isto é, masculinidade. O personagem, no entanto, é subversivo, pois além de ser anão, é *cross-dresser*.

O *cross-dresser* ressalta a mobilidade do gênero e chama a atenção para o contraste masculino/feminino. Ao mesmo tempo, o homem *cross-dresser* afirma a masculinidade, pois deixa transparecer traços de seu corpo enquanto performa como mulher, como músculos, pomo de adão, pelos corporais. Sergeant, no entanto, por ter um corpo fora dos padrões, subverte o contraste masculino/feminino e reforça a ideia de arbitrariedade do gênero e do próprio sexo. Sendo assim, ele é abjeto, pois subverte as normas, as regras e o sistema e tem uma vida cuja materialidade não importa. Sergeant, pois, é assassinado e tem seu pênis dissociado de seu corpo.

Pauline Sykes é quem assassina Sergeant e lhe corta o pênis a fim de acoplar o órgão sexual do anão nela própria. Ela é uma garota-problema que está sempre envolvida em confusões. Paulie não se identifica com o gênero feminino, tampouco com o seu sexo. Desde os doze anos de idade, ela começou a usar bandagem nos seios, bem como criou uma identidade masculina e passou a performar como Lewis. Para reverenciar aquilo que tanto almeja, ela montou um altar em homenagem ao King Kong. O gorila representa a masculinidade desejada por ela, ainda que de forma irônica. Embora o texto não afirme que a personagem seja transexual, ele orienta a leitura de Paulie como transexual fêmea-para-macho.

Paulie confessou sua dupla identidade para Mouse e propôs que ela também criasse uma identidade masculina. Para que Mouse ingressasse no mundo dos homens e performasse como Nick, no entanto, ela teria que passar pelos Testes Kong criados por Paulie. O rito de passagem marca a transição de uma fase para outra. Para os meninos, representa o ingresso no mundo masculino e a saída do mundo feminino, isto é, o afastar-se da mãe e do ambiente doméstico para ingressar no espaço público, na cultura, na política.

Com efeito, o rito de passagem não foi bem sucedido. Embora Nick tenha passado pelos testes e experienciado a dor e o sofrimento necessários para o êxito do ritual, quem o estava orientando era Lewis. Lewis não é biologicamente homem, isto é, não possui barba, músculo, testosterona e, sobretudo, pênis. Por conseguinte, não pôde concluir o ingresso de Nick no mundo masculino. Assim, após o falecimento de Morley e cansada dos Testes Kong, os quais foram se tornando cada vez mais violentos, Mouse desiste da sua identidade

masculina. Lewis, por outro lado, foi desafiado pela família de Tory a mostrar-lhes o pênis para comprovar que era um homem.

Ao observar o comportamento de Paulie, pode-se afirmar que a personagem possui características compreendidas como sendo do gênero masculino. Ela é dominadora, controladora, agressiva e violenta e tem acesso ao espaço público, por exemplo. A garota Sykes, no entanto, tinha tudo o que um homem tem, exceto um pênis. Ao órgão genital masculino, por vezes, atribui-se o significado do que é ser um homem, e por esse motivo é conferido ao pênis excessiva importância. Ignoram-se outros atributos corporais e características compreendidas como masculinas e volta-se para a genitália, principalmente porque se relaciona o órgão genital masculino à virilidade sexual. Em vista disso, para Lewis faltava apenas o pênis para que a sociedade o enxergasse como um “homem de verdade”.

A sociedade ocidental crê que o sexo biológico determina o gênero de uma pessoa. Desse modo, quando se descobre o sexo de um bebê ainda na barriga da mãe, acredita-se que se saiba seu gênero. No entanto, o gênero é uma construção linguística e cultural. Isto é, ele é discursivo. Vale ressaltar que este estudo focou-se na questão cultural e não na biológica. No entanto, sabe-se que gênero e biologia estão imbricados.

Se o sexo determina o gênero, e o gênero é resultado de processos culturais, por consequência o sexo também é. Compreendendo, portanto, que gênero é um produto discursivo, um corpo do sexo feminino pode se identificar como do gênero masculino, e vice-versa. Assim, o gênero se assume como maleável e, a partir desse momento, abre-se espaço para que o conceito de sexo como natural seja contestado. Desta forma, sexo passa a ser entendido como uma materialização que se dá pela reiteração forçada de atos e normas. Sexo, portanto, não é algo natural aos corpos, é antes uma *performatividade*, a qual se dá pela reiteração citacional dos atos. Essa *performatividade*, pois, está relacionada a uma estrutura de dominação que subjuga corpos e decide quais vidas importam.

A pressão que a sociedade exerceu sobre Paulie/Lewis para que ele comprovasse ser um homem por meio da genitália contribuiu para que Paulie assassinasse o zelador Sergeant. Paulie cortou o pênis de Sergeant com o bisturi de Morley e o colocou em si para exibi-lo a Rick, irmão de Tory. O assassinato foi descoberto e Paulie foi julgada, sendo sentenciada a cumprir pena em um hospício. Os psiquiatras que analisaram o caso não fecharam um diagnóstico sobre a garota, porém, houve um consenso de que ela era doente mental. Importante lembrar que, na década de 1960, a transexualidade ainda era considerada doença pela OMS, classificação que caiu apenas no ano de 2018.

Enquanto estava internada, Paulie enviou uma carta à Mouse, na qual dizia que ela foi a um baile e que havia deixado um homem guiar a dança. Pauline Sykes, porém, não deixaria um homem guiar a dança, pois ela jamais ocuparia o lugar do feminino estereotipado, uma vez que para ela as mulheres eram frágeis, submissas, passivas, isto é, eram aquilo que tanto ela como Mouse não respeitavam. Paulie somente deixaria outra pessoa guiar a dança ou teria uma postura passiva sob absoluta coerção. “Sua carta não parecia nada com a Paulie.” (SWAN, 1998, p. 236, tradução nossa)<sup>159</sup>. Desta forma, Paulie teve um final trágico, pois ela é uma personagem abjeta. Paulie subverte as normas, desafia fronteiras, tem um corpo que transgredir as leis e uma vida que é entendida como não importante.

Ainda que personagens abjetas tais como Miss Vaughan, Mouse, Paulie e Sergeant buscassem viver sob suas próprias regras, elas estão limitadas às situações que se apresentam a elas e aos seus próprios agenciamentos enquanto sujeitos. Mouse bem afirmou: “não importa o quanto lutássemos, ainda pareceríamos estúpidas aos olhos de alguém como Jack porque Bath Ladies College era apenas um feudo do reino dos homens” (SWAN, 1998, p. 217, tradução nossa). A subversão dessas personagens, pois, só pode partir de dentro do “feudo do reino dos homens.” (SWAN, 1998, p. 217, tradução nossa)<sup>160</sup>, uma vez que, para que exista a transgressão, é necessário que as normas estejam institucionalizadas. Essa institucionalização, pois, é fruto da criação humana, conseqüentemente, é transitória, construída. Assim, na medida em que se compreende que não existe uma totalidade, um “natural”, um original, os pares binários que tendem a hierarquia, tais como normal/anormal, cultura/natureza, público/privado, homem/mulher, masculino/feminino, saem de cena e abrem espaço para que novas possibilidades sejam criadas.

O paradoxo da paródia, no mesmo sentido, é justamente a sua subversão legalizada. A paródia precisa estar dentro de um sistema de normas, ou seja, ser institucionalizada, para ser transgressora. Uma característica própria da literatura anglo-canadense, observada em *The Wives of Bath*, de Susan Swan, é a paródia de textos canônicos como forma de subversão. Assim, fazendo uso da paródia em sua forma séria, isto é, subversiva, escritoras como Susan Swan se empenharam em contestar o discurso hegemônico masculino, haja vista que se encontravam dentro de uma cultura na qual se viam duplamente oprimidas.

Além de o título *The Wives of Bath* ser uma reelaboração paródica do conto *The Wife of Bath's Tale* do poeta inglês Geoffrey Chaucer, no romance existem outros elementos que relacionam as duas obras. A epígrafe que ilustra a obra de Swan é um exerto do conto de

<sup>159</sup> *Her letter didn't sound like Paulie.*

<sup>160</sup> *dumb in the eyes of someone like Jack because Bath Ladies College was only a fiefdom of the kingdom of men*

Chaucer; Alice é o nome da mãe, da corcunda de Mouse e também o nome da Mulher de Bath, entre outras. Acreditamos que Susan Swan escolheu esse conto de Chaucer porque ele enfatiza a relação entre o Canadá e a Grã-Bretanha, isto é, sustenta a questão da identidade nacional, ao mesmo tempo em que evidencia questões relacionadas ao gênero. Com isso, estabelece-se uma contestação pela via artística.

Observamos que *The Wives of Bath* permite uma reparação paródica, porque constatamos que Paulie é o equivalente ao cavaleiro de Chaucer. Tanto Paulie quanto o cavaleiro cometeram crimes e foram julgados, encontrando-se diferenças entre os dois no sexo e na identidade de gênero, bem como na punição recebida por cada um deles. Em *The Wife of Bath*, o cavaleiro recebeu como punição por ter estuprado a moça virgem descobrir o que as mulheres mais desejam e posteriormente se casar com uma velha que, após ele se submeter aos seus desejos, tornou-se bela e casta; Paulie, órfã, transexual e pobre, por sua vez, foi internada em um hospício e recebeu tratamento para sua “doença”, acabando por deixar um homem guiar a dança, isto é, houve uma mudança de comportamento indicando que o tratamento estava dando “certo” e Paulie agora estava se “transformando em mulher”, ou seja, se aproximando da passividade, da submissão e da fragilidade, características compreendidas como do gênero feminino.

A paródia busca reavaliar criticamente o passado, não o destruindo, mas afirmando-o e questionando-o simultaneamente. Desta forma, *The Wives of Bath* propicia uma reflexão crítica sobre a punição do cavaleiro e sobre o título de feminista dado ao conto de Chaucer por alguns críticos. Ao mesmo tempo que em *The Wife of Bath* a personagem Alice é uma mulher forte e que buscava a igualdade no casamento, a punição do cavaleiro não satisfaz, pois sob uma perspectiva feminista um estuprador jamais receberia como punição casar-se com uma mulher e, após se submeter aos seus desejos, isto é, se tornar o “marido ideal”, receber como prêmio a transformação da mulher em bela e casta, uma vez que padrões como os de beleza e castidade são estabelecidos pelo patriarcado e têm a finalidade de controlar as mulheres.

Pela volta ao passado estético, a paródia promove uma autorreflexão que possibilita uma intervenção ideológica e social. Susan Swan, como feminista, criou um texto que possibilita uma revisão crítica do conto de Chaucer, da cultura e da sociedade. O triste final de Paulie, o cavaleiro transexual, não poderia ser outro, senão a prisão dentro do próprio patriarcado e do próprio corpo. *The Wives of Bath*, assim, permite uma reflexão crítica sobre o lugar da mulher e do homem dentro da cultura patriarcal e sobre essa própria cultura.

A fim de evidenciar ainda mais a arbitrariedade dos limites e das fronteiras, no romance estão presentes dois gêneros textuais, a prosa e o epistolar, e o modo dramático. A

prosa é um gênero maleável e plural. Essas características que a configuram, contribuíram para sua perpetuação no romance. Ela também representa o provisório, o efêmero, o assimétrico, em oposição ao verso. Nesse sentido, a prosa depende sempre do que está à diante. Na prosa, encontram-se o *telling*, e o *showing*, isto é, formas de se contar uma história que requerem diferentes habilidades. O *telling* se assemelha a um relato generalizado, enquanto que o *showing* se associa à dramaticidade, em que o leitor observa em tempo real as personagens, os detalhes. Assim, por ser um gênero plural, a prosa pode abarcar outros gêneros textuais e modos textuais.

Há cartas coladas ao longo de *The Wives of Bath*, e muitas delas são aquelas que Mouse escreveu para o presidente estadunidense John F. Kennedy. As passagens em modo dramático, por sua vez, são aquelas que ilustram o julgamento de Pauline Sykes, as quais a narradora se ausenta, e não há descrições sobre as personagens e seus sentimentos, restando apenas os diálogos. Quando a prosa é transgredida e gêneros e modos textuais se juntam, acontece uma hibridização. Desse modo, por haver tanto a prosa quanto o gênero epistolar e o modo dramático em *The Wives of Bath*, identificamos o romance como híbrido, pois as fronteiras são apagadas e uma junção das características genéricas acontece.

Isso tudo se dá em uma narrativa que faz uso de elementos góticos para se concretizar. A narrativa gótica permite que nela sejam incluídos outros gêneros textuais, pois a pluralidade faz parte do próprio subgênero. O distanciamento do realismo proporcionado por ela possibilita questionar as estruturas tradicionais e as normas. Esse questionamento, por vezes, é feito por representações da sexualidade e do gênero, as quais estão presentes em *The Wives of Bath* e permitem problematizar noções do abjeto. A narrativa gótica também se apropria de temas e estruturas históricas para se desenvolver, e como se pôde observar, *The Wives of Bath* é um romance pós-moderno, e o pós-modernismo é essencialmente histórico, paradoxal e político.

À vista do exposto, conclui-se que *The Wives of Bath* é um romance híbrido, que abarca questões relacionadas ao gênero em sua forma e em seu conteúdo. O corpo das personagens e o corpo do texto são construções que enfatizam que é pelo texto, pela linguagem e pela cultura que se constrói e se conhece o passado e o presente, enfatizando o seu valor discursivo. Desta forma, a obra se mostra subversiva tanto no tocante ao gênero relativo ao corpo, isto é, ao gênero sexual, quanto em seu próprio *corpus*. Sendo assim, destaca-se a subversão que viabiliza o questionamento e a conseqüente desconstrução das normas e a reconstrução de novas possibilidades em novos moldes.

## REFERÊNCIAS

BAKERMAN, Jane S. The Wives of Bath Review. *Library Journal*, Estados Unidos da América, v.118, n.14, p.224, ago. 1993.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019.

BETTIOL, Maria Regina Barcelos. Mário de Andrade e a especificidade do gênero epistolar: o esboço de uma teoria. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.65, p.227-236, 2016.

BIRCH, Helen. First fumbles and cross-dressing: 'The Wives of Bath'. *The Independent*, Londres, 11 dez. 1993. Disponível em <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/book-review-first-fumbles-and-cross-dressing-the-wives-of-bath-susan-swan-granta-899-1466781.html>. Acesso em: 01 out. 2018.

BORBA, Francisco S. *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo*. Curitiba: Editora Piá, 2011.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Nova York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 13 ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2006.

CARLOS, Cássio Starling. *Filme nada acrescenta ao tema da paixão sublimada*. Folha de São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0702200319.htm>. Acesso em: 18 fev, 2018.



CARTER, Angela. *Noites no Circo*. Tradução de Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos de Canterbury*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Editora 34, 2014.

COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues (org.). *Gênero e Cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.13-38.

COLLINS, Anne. Private parts: A new novel by Susan Swan exposes the murky sexual boundaries in the lives of girls and women. *Saturday Night*, Toronto, v. 108, n. 6, p.38-41, jul. 1993.

CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.16, p.13-30, 2001.

COSTA, Ana; BONFIM, Flávia. Um percurso sobre o falo na psicanálise: primazia, querela, significante e objeto a. *Agora*, Rio de Janeiro, v. XVIII, n.2, p.229-245, jul/dez . 2014.

DICKINSON, Peter. *Screening Gender, Framing Genre; Canadian literature into film*. University of Toronto Press, Toronto, 2016, p.162-185.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.14, n.1, p.287-293, jan/abr. 2006.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.17, n.49, p.155-172, set. 2003.

FEITOSA, André Pereira. *Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan*. 2011. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernanda Cascasis. Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz & Terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Os Anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANKS, Jill. Murder & Mayhem. *Canadian Literature: A Quarterly of Criticism and Review*, Vancouver, n.144, p.190-191, 1995.

FRASER, Wayne. *The Dominion of Women: The Personal and the Political in Canadian Women's Literature*. Estados Unidos da América: Greenwood Press, 1991.

FRIEDAN, Betty. *Mística Feminina*. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. *PMLA*, v.70, n.5, p.1160-1184, 1955.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica: quatro ensaios*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês UFSC, p.17-22, 1994.

FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? *Cerrados: revista do programa de pós-graduação em Literatura*. Brasília, n.31, p.65-74, 2011.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. 3 ed. São Paulo: Claridade, 2015.

GOLDMAN, Marlene. *No man's land: Re-charting the territory of female identity in selected fictions by contemporary Canadian women writers*. 1993. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de Toronto, Toronto, 1993.

GOODY, Jack. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 35-68.

HAMMILL, Faye. *Literary Culture and Female Authorship in Canada 1760-2000*. New York: Rodopi, 2003.

HANISCH, Carol. *The Personal Is Political: The Women's Liberation Movement classic with a new explanatory introduction by Carol Hanisch*. 2006. Disponível em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>. Acesso em: 19 fev. 2018.

HEFFERNAN, Teresa. Fiction. *University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities*. Toronto, 1994, p. 1-16, 1994.

HEMMINGS, Clare. Contando estórias feministas. *Estudos feministas*, Florianópolis, v.1, n.17, p.215-241, jan/abr. 2009.

HUMM, Maggie. *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1994.

HUMM, Maggie. Pelos caminhos da crítica feminista. *Organon*, Rio Grande do Sul, v. 16, n. 16, p.81-98, 1989.

HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos: uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *The Canadian Postmodern: A study of Contemporary Canadian Fiction*. Canada: Oxford University Press, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KINSMAN, Gary; GENTILE, Patrizia. *The Canadian War on Queers: National Security as Sexual Regulation*. Vancouver: UBC press, 2010.

KLEBIS, Daniela. *O movimento feminista no Brasil e no mundo*. Disponível em: <http://pre.univesp.br/o-movimento-feminista#.WnGab7ynHcs>. Acesso em: 31 jan. 2018.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: An essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LANE, Richard J. *The Routledge Concise History of Canadian Literature*. New York, Routledge, 2011.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEE, Tracey. Trans(re)lations: Lesbian and female to male transsexual accounts of identity. *Women's Studies International Forum*, Estados Unidos da América, v. 24, n.3/4, p. 347-357, 2001.

LORDE, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Califórnia: Crossing Press, 1984.

MANN, Susan Archer; HUFFMAN, Douglas J. The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave. *Science & Society*, v.69, n.1, p.56-91, jan. 2005.

MCGREGOR, Hannah; RAK, Julie; WUNKER, Erin. *Refuse: CanLit in Ruins*. Canadá: Book\*hug, 2018.

MILLETT, Kate. *Sexual Politics: A surprising examination of society's most arbitrary folly*. Nova York: Doubleday & Company, Inc. 1970.

MITCHELL, Pennil. *About Canada: Women's Rights*. Canadá: Fernwood Publishing. 2015.

MOI, Toril. *Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres: Routledge. 1985.

MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. Tradução de Joaquim Toledo Jr. *Novos estudos*, n. 85, p. 201-212. 2009.

MUCHNICK, Laurie. Breaking the Rules. *Belles Lettres: A Review of Books by Women*, v.9 n.3, 1994. Disponível em: <http://link.galegroup.com/apps/doc/A16009698/AONE?u=st46245&sid=AONE&xid=c61cf77c>. Acesso em: 24 maio 2019.

NAÇÕES UNIDAS BRASIL. OMS retira a transexualidade da lista de doenças mentais. 2019. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/oms-retira-a-transexualidade-da-lista-de-doencas-mentais/>. Acesso em: 18 set. 2019.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.8, n.2, p.9-41. 2000.

NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva. Introdução. In: NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; CHATAGNIER, Juliane (org.). *Literatura e Gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 15-22.

OFFEN, Karen. Defining Feminism: A Comparative Historical Approach. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 14, n.1, p.119-157, 1988.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy. *Elogio da Diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALEY, Maggie. *O livro do pênis*. Tradução de Tatiana Antunes. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

PALMER, Paulina. *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions*. London: Cassel, 1999.

PEREIRA, Thaís Daniela Sant’Ana e. Entre o porão e o sótão: espaços de formação em *The Wives of Bath*, de Susan Swan. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Assis, 2013.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

PINHEIRO, Luana Simões. *Os dilemas da construção do sujeito no feminismo da pós-modernidade*. Brasília: IPEA, 2016 (Texto para Discussão – IPEA).

PINTO, Celi Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v.18, n.36, p.15-23, jun. 2010.

POLLOCK, Lealah; EYRE, Stephen L. Growth into manhood: identity development among female-to-male transgender youth. *Culture, Health & Sexuality*, Londres, v.14, n.2, p. 209-222, fev. 2012.

PRIORE, Mary Del. No século das Luzes, mulheres à sombra: a condição feminina e a Revolução Francesa. *Revista do Arquivo Nacional*, v.4, n.1, p.90-98, jun. 1989.

RABELAIS, Giselle Wendling. *A devastação na relação mãe e filha como efeito do gozo feminino*. 2012. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.11, p.89-98, 1998.

REESER, Todd W. *Masculinities in Theory: An introduction*. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2010.

RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v.5, n.4, p.631-660. 1980. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=00979740%28198022%295%3A4%3C631%3ACHALE%3E2.0.CO%3B2-2>. Acesso em: 22 nov. 2019.

RIGBY, Stephen H. The Wife of Bath, Christine de Pizan, and the Medieval Case for Women. *The Chaucer Review*, v.35, n.2, 2000, p.133-165.

ROMERO, Lis Doreto. Translatrix: mulher e tradução. *Entre Parênteses*, Alfenas, v.2, n.5, p.1-13, 2016.

ROSS, Val. Contradictory by nature IN PERSON “‘I love dual realities. I’m a Gemini’, says author Susan Swan, which may explain the unnerving schizophrenia that runs through her new novel, a lurid tale of gender confusion, murder and dismemberment told in a sensible, low-key voice.” *The Globe and Mail*, ago. 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a d’Alembert*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.16, p.115-136, 2001.

SAMOYAULT, Thiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo, Hucitec, 2008.

SCHÜLER, Donald. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SCOTT, Joan W. Prefácio a *Gender and Politics of History*. Tradução de Mariza Corrêa. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 3, p.11-27, 1994.

SCOTT, Joan W. The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*, Chicago, v.17, p.773-797, 1991.

SEARA, Isabel Roboredo. A palavra nómada. Contributos para o estudo do género epistolar. *Estudos Linguísticos/Linguistic Studies Revista do Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa*, Lisboa, Edições Colibri, p. 121-144, 2008.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23- 58.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

SHOWALTER, Elaine. *Inventing herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage*. Nova York, Simon & Schuster, 2001.

SHOWALTER, Elaine. *Speaking of gender*. Nova York: Routledge, 1989.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco. (org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-196.

SMITH, Andrew; WALLACE, Diana. The Female Gothic: Then and Now. *Gothic Studies*, Inglaterra, p. 1-6, maio 2004.

STEENMAN-MARCUSSE, Conny. *Re-Writing Pioneer Women in Anglo Canadian Literature*. Amsterdã-Atlanta: Rodopi, 2001.

STRÖMQUIST, Liv. *A origem do mundo: uma história cultural da vagina ou a vulva vs. o patriarcado*. Tradução de Kristin Lie Garrubo. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2018.

STURGESS, Charlotte. *Redefining the Subject: Sites of Play in Canadian Women's Writing*. Nova York, Rodopi, 2003a.

STURGESS, Charlotte. Seeing Double in Susan Swan's *The Wives of Bath: Cross-Dressing and Revisions of Identity*. *Commonwealth*, London, v. 22, n. 2, p. 53-57, 2000.



STURGESS, Charlotte. Visible difference: Gender as genre in Susan Swan's *The Wives of Bath*. *Ranam: Recherches Anglaises et Nord-Américaines*. Estraburgo, Association strasbourgeoise des périodiques de sciences humaines, p. 91-98, 2003b.

SUFFRAGETTE. Dicionário online Merriam Webster, 31 jan. 2018. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/suffragette>. Acesso em: 31 jan. 2018.

SWAN, Susan. 1 Vídeo (4:11 min). Susan Swan on the story behind The Dead Celebrities Club. *Publicado pelo canal Canada Art Channel*, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QTeTXMpGxY>. Acesso em: 17 de set. 2019.

SWAN, Susan. *Engendering myth*: Susan Swan wants to “give women images of their beauty, their power, their intelligence”. [Entrevista concedida a] *Books in Canada*, Toronto, v. 23, ed. 3. p. 12-15, abril 1994.

SWAN, Susan. *The Wives of Bath*. Canadá: Vintage Canada, 2001.

SWAN, Susan. *The Wives of Bath*. Grã-Bretanha: Granta Books, 1998.

SWAN, Susan. The Writer's Conscience and the Rhetoric of Canadian Writing. In: STEENMAN-MARCUSSE, Conny (org.). *The Rhetoric of Canadian Writing*. Amsterdã-Nova York, Rodopi, 2002. p. 9-21.

TEDESCHI, Losandro A.; COLLING, Ana Maria. Os Direitos Humanos e as Questões de Gênero. *História Revista*, Goiás, v.19, n.3. p.33-57, 2014.

THE wives of bath. *Kirkus*. Estados Unidos da América. 03 set. 1993. Disponível em <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/susan-swan/the-wives-of-bath/>. Acesso em: 01 out. 2018.

THE wives of bath. *Publishers Weekly*. Estados Unidos da América. 01 ago. 1993. Disponível em <https://www.publishersweekly.com/978-0-679-41919-8>. Acesso em: 01 out. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TORY. *In*: OXFORD. Disponível em: <https://www.lexico.com/en/definition/tory>. Acesso em: 10 out. 2019.

WHEELWRIGHT, Julie. The Wives of Bath. *New Statesman*, Londres, p. 40, 15 out. 1993.

WILLIAMS, Anne. *Art of darkness: A poetic of gothic*. Chicago: Chicago Press, 1995.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lucia Osana. Crítica feminista. *In*: Bonicci, Thomas; Zolin, Lucia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: edUEM, 2009. p.217-242.

**Apêndice A – Teses e dissertações que abordam os romances de Susan Swan: dados levantados no Canadá**

Teses e dissertações que abordam os romances de Susan Swan				
Título	Autora	Modelo	Obras abordadas na pesquisa	Ano
On Deformity: Bodies in Contemporary Canadian Fiction	Véronique Dorais Ram	Doutorado em Filosofia	<i>The Biggest Modern Woman of the World</i> de Susan Swan; <i>A Good House</i> de Bonnie Burnard; <i>Fall on Your Knees</i> de Ann-Marie MacDonald's; <i>Vandal Love</i> de D.Y. Bécharde; <i>The Colony of Unrequited Dreams</i> e <i>The Custodian Paradise</i> de Wayne Johnson	2012
Wandering women: The Emergence of the Picaresque in Postmodern, Feminist Canadian Literature	Nicole Julia Berard	Mestrado em Artes	<i>The Biggest Modern Woman of the World</i> de Susan Swan; <i>No Fixed Address</i> de Aritha van Herk; <i>Lady Oracle</i> e <i>The Robber Bride</i> de Margaret Atwood	2002
No Man's Land: Re-Charting the Territory of Female Identity in Selected Fictions by Contemporary Canadian Women Writers	Marlene Goldman	Doutorado em Filosofia	<i>The Biggest Modern Woman of the World</i> de Susan Swan; <i>Intertidal Life</i> de Audrey Thomas; <i>Ana Historic</i> de Daphne Marlatt; <i>Places far from Ellesmere</i> de Aritha van Herk	1993
"Ladies Who Refuse to be	Teresa Jane McLean	Mestrado em Artes	<i>The Biggest Modern Woman</i>	2001

Inconsequential": Body, Gender and National Identity Construction in Three Late- Twentieth-Century Novels			<i>of the World</i> de Susan Swan; <i>Night at the Circus</i> de Angela Carter; <i>Greek Love</i> de Katherine Dunn	
Helpers and Demons: Binary Representations of Early 20th-Century Midwives, Doctors and Childbirth in Ami McKay's "The Birth House"	Rebecca Judith Mintz	Mestrado em Artes	<i>The Birth House</i> de Ami McKay; <i>The Biggest Modern Woman of the World</i> , de Susan Swan	2011