

GÊNERO E DIEGÉTICA *WRITTEN ON THE BODY*, DE JEANETTE WINTERSON

Beatriz Fernandes Rodrigues

2023

Beatriz Fernandes Rodrigues

GÊNERO E DIEGÉTICA *WRITTEN ON THE BODY*, DE JEANETTE WINTERSON

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Letras Português-Inglês

Orientadora: Júlia Braga Neves

Rio de Janeiro

2023

RESUMO

RODRIGUES, Beatriz Fernandes. *Written on the Body: Gênero e Diegética na obra de Jeanette Winterson*. Rio de Janeiro, 2023. Monografia (Bacharel em Letras Português – Inglês) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Tendo em vista o crescente interesse nos estudos de gênero na narratologia, o presente trabalho debruça-se sobre o romance *Written On the Body*, da autora Jeanette Winterson, a fim de produzir uma investigação sobre o narrador da obra, que não apresenta marca de gênero. Para tanto, é necessário um exame detalhado das estratégias narrativas usadas pela autora com o intuito de gerar ambiguidades em relação à identificação do gênero da pessoa que narra, bem como examinar o romance à luz dos estudos de gênero e narratologia. Diante disso, verificam-se certas estratégias tais quais: apagamento do nome e estruturas gramaticais que denotam gênero, os relacionamentos do/a narrador/a (tanto com homens quanto com mulheres) bem como comportamentos e símbolos que estão relacionados ao masculino ou feminino. O uso de tais estratégias tornam impossível determinar um gênero para o narrador, apesar de haver esforços para tal – tanto dos leitores comuns quanto da crítica. Dessa forma, constata-se que é improdutivo tentar estabelecer um gênero para o narrador da obra, uma vez que essas ambiguidades são enriquecedoras do texto, pois trazem uma forma diferente de lidar com o narrador de um romance e seu gênero.

SUMÁRIO

| | | |
|---|---|----|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 5 |
| 2 | O NARRADOR EM WRITTEN ON THE BODY | 8 |
| 3 | NARRATOLOGIA, LINGUAGEM E GÊNERO | 20 |
| 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 31 |
| | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 33 |

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda o tema de gênero na narratologia e os seus desdobramentos no romance *Written On the Body*, de Jeanette Winterson. Nesse sentido, cabe fazer uma breve apresentação do que se trata a narratologia, bem como pontuar a questão de gênero como uma categoria constituinte deste campo de estudo.

A narratologia é um campo de estudo que se dedica à análise e compreensão da narrativa, seja na literatura, cinema ou histórias em quadrinhos, por exemplo. Ela busca investigar os elementos estruturais, - como enredo, narrador, personagens, tempo e a própria linguagem em si -, os mecanismos narrativos e as características das histórias, além de suas funções e efeitos sobre os leitores ou espectadores. A narratologia busca compreender como esses elementos se articulam para criar significado, sentido e emoção nas narrativas. Além disso, ela também investiga questões de recepção e interpretação, considerando como os leitores/espectadores interagem com as histórias e como suas experiências individuais influenciam a compreensão e apreciação narrativa (FLUDERNIK, 2009, p. 1-3).

Segundo Fludernik, os elementos fundamentais de uma narrativa são os seres antropomórficos (personagens) que estão orientados em um local e espaço e são também norteados por um objetivo (enredo) com suporte linguístico e/ou visual, centrados na experiência dos protagonistas. Por essa razão a perspectiva da narração (foco narrativo) é importante para a construção de sentido do texto uma vez que a organização e apresentação dos fatos determinam a construção de sentido (2009, p. 6).

Nas últimas décadas, os estudos narratológicos têm acompanhado as discussões referentes a gênero e sexualidade, incorporando em seus debates temas como, por exemplo, identidade, relacionamentos, comportamentos e como esses elementos operam nos estudos narratológicos. Gênero é uma construção social que influencia profundamente as interações humanas e as estruturas sociais, moldando nossas expectativas, nossos comportamentos e identidades (LANSER, 1999, p. 168). Na narratologia, é essencial reconhecer como as narrativas são moldadas pelas normas de gênero e como elas podem desafiar ou reforçar essas normas. Compreender como o gênero opera nas narrativas nos permite analisar criticamente as dinâmicas de poder, identidade e representação presentes nas histórias que contamos e lemos (LANSER, 1999, p. 168-169).

À luz do debate de gênero no campo da narratologia, esta monografia analisa o romance *Written On the Body*, refletindo sobre como a autora da obra manipula a linguagem a fim de criar ambiguidades em relação ao gênero deste narrador. Por essa razão, durante a análise, o

narrador será referido com “/a” no final das palavras atribuídas a ele que são flexionadas em gênero na língua portuguesa, a fim de tentar manter a indeterminação construída na obra original. Pretende-se, portanto, examinar os estereótipos de gênero que são subvertidos no romance, além da análise da narrativa em si, considerando os papéis sociais que mulheres e homens desempenham socialmente, através de características como autoria, linguagem, enredo, personagens, foco narrativo e sua complexidade e desenvolvimento ao longo da história.

No Brasil, Jeanette Winterson teve poucos romances traduzidos para o português. *Written On the Body*, por exemplo, foi traduzido como *Inscrito no corpo* em 1996. Há também os romances *The Passion* traduzido como *A paixão* em 2008, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* Traduzido para *Por que Ser Feliz Quando Se Pode Ser Normal* em 2014, *The Stone Gods* traduzido para *Deuses de Pedra* em 2012 e *Lighthousekeeping* traduzido para *A Guardiã do Farol* em 2009.

Jeanette Winterson nasceu em 1959, em Manchester. Sua criação foi regada a valores cristãos, em específico da igreja Pentecostal Evangélica. Nesse sentido, sua primeira obra, *Oranges Are Not the Only Fruit*, publicada em 1985, é uma autoficção permeada por referências e alegorias cristãs que conta a sua experiência como evangélica, a descoberta de sua sexualidade e o rompimento com a mãe. Com esse primeiro livro, Winterson capturou a atenção da crítica da época, recebendo o prêmio *Whitbread Best First Novel* e tendo a obra adaptada para uma série televisiva. No mesmo ano, a autora lançou *Boating for Beginners*, que ganhou pouca atenção da crítica. Em 1987, Winterson publica o livro *The Passion*, atraindo novamente visibilidade e recebendo o prêmio *John Llewellyn Rhys Literary*. Juntamente com *Sexing the Chery* (1989).

Seguindo essas obras, temos o objeto deste trabalho, *Written On the Body* (1992), que não foi recebido como os outros romances da autora num primeiro momento, segundo Merja Makinen (2005, p. 1). O enredo dessa obra se concentra no amor de duas pessoas: uma é o/a narrador/a e a outra é uma mulher casada chamada Louise. Ao longo do romance, Winterson permite que o leitor testemunhe o desenvolvimento desse relacionamento pela perspectiva do/a narrador/a. Não apenas o progresso do relacionamento é descrito, mas os leitores também têm vislumbres dos vários relacionamentos anteriores do/a narrador/a e dos seus pensamentos e sentimentos diante dos fatos. O romance de Louise e do/a narrador/a tem uma série de entraves que dificultam com que os dois fiquem juntos, como o fato de Louise ser casada, o/a próprio/a narrador/a que também está em um relacionamento, e mais importante, uma doença que Louise descobre e põe à prova o amor do/a narrador/a.

O objetivo de oferecer uma análise aprofundada desse romance é tentar entender como Winterson consegue brincar com as ideias preestabelecidas dos leitores sobre gênero e sexualidade por meio da linguagem e mecanismos narrativos. Em primeiro lugar, tentaremos entender como Winterson é capaz de construir um personagem sem nunca revelar seu gênero e como ela faz com que os leitores se perguntem se o narrador é uma mulher, um homem ou ambos em diferentes momentos do romance. O/a narrador/a é apresentado/a aos leitores como uma pessoa com muitas características diferentes que, em algumas ocasiões, podem levar o leitor a acreditar que ele é uma mulher, mas, em outras, podem levá-lo a acreditar que ele é, de fato, um homem.

Tencionando abordar o gênero na narratologia é necessária uma análise que entenda como os estereótipos, o gênero ou a sexualidade funcionam nesse romance para que ele possa atingir seu objetivo, que é fazer com que os leitores questionem o que sabem, ou acreditam saber, sobre gênero e sexualidade.

2 O NARRADOR EM WRITTEN ON THE BODY

Uma das características mais importantes de uma narrativa, sem sombra de dúvidas, é a voz que nos fala, aquele que chamamos tecnicamente de narrador. O narrador de uma obra é aquele que oferece sua voz ao leitor, e quem confere existência para o mundo apresentado dentro de uma narrativa. Sendo um elemento tão primordial para a composição de uma narrativa, é natural que a análise do narrador, suas características e estruturas seja substancial para a construção de sentido, além do estudo da narração por si, campo importante da teoria literária.

Uma das principais questões ao analisar *Written On the Body* (1992) é o narrador e o efeito que ele tem sobre os diferentes leitores. Jeanette Winterson apresenta ao leitor um narrador homodiegético em primeira pessoa que, permanecendo sem gênero durante todo o romance, faz com que os leitores questionem suas ideias pré-concebidas sobre a inter-relação entre gênero, sexo e identidade. A análise do narrador em *Written On the Body* visa não apenas tentar discernir se o narrador é homem ou mulher, mas também perceber as consequências e o impacto que o gênero indefinido do narrador tem sobre o leitor. O narrador e a forma como Winterson o constrói são cruciais para entender o romance e a escrita de Winterson durante todo o romance.

O romance *Written On the Body* foi indicado a uma premiação - Lambda Literary Award for Lesbian Fiction – como um romance lésbico. Porém, não há na narrativa evidências concretas de que o narrador seja um homem ou uma mulher nem tampouco de sua sexualidade para tal denominação. Somos expostos, nessa narrativa, aos devaneios e teorias sobre amor, sob o olhar da pessoa que conta sua história, nos transportando para dentro das suas experiências em um fluxo de consciência, ou seja, como se estivéssemos lendo seus pensamentos (FLUDERNIK, 2009, p. 81).

Winterson começou a publicar seus romances em meados da década de 1980, momento em que as discussões de gênero e sexualidade floresciam, criando, assim, uma nova geração de artistas e cientistas dialogando com esses temas. Apesar de Winterson não se considerar uma autora de romances lésbicos, sua própria biografia já a coloca dentro da cena citada, sendo ela uma mulher lésbica (MAKINEN, 2005, p. 2). Nos romances da autora, de fato, a temática e a experiência de mulheres lésbicas aparecem de diversas formas e gêneros literários. Porém, não é possível encaixar *Written On the Body* nesse âmbito porque a experiência que se apresenta é de um/a narrador/a personagem cujo gênero e sexualidade é ambíguo. O que se sabe é que

ele/ela é parte de um triângulo amoroso, cujo vértice é Louise, uma mulher casada com um homem, Elgin.

A experiência na discussão sobre os romances de Winterson é fundamental, uma vez que somos expostos a um contexto cujo assunto de maior relevância é a experiência/vivência de uma pessoa que está sofrendo de amor por uma mulher que está morrendo de câncer.

A relação entre o/a narrador/a (personagem principal) com o corpo de sua amante Louise, explicita toda uma construção da identidade dos dois enquanto amantes através do toque e da contemplação prestada ao corpo da amada:

We lay down on my floor, our backs to the day. I needed no more light than was in her touch, her fingers brushing my skin, bringing up the nerve ends. Eyes closed I began a voyage down her spine, the cobbled road of hers that brought me to a cleft and a damp valley then a deep pit to drown in. What other places are there in the world than those discovered on a lover's body? (WINTERSON, 1994, p. 61)¹

Para o/a narrador/a, o corpo é meio onde os sentimentos se materializam e conferem existência para o relacionamento. O corpo é também a descoberta de si mesmo, dos próprios sentimentos e desejos. A experiência do corpo é a experiência do amor. A relação do/a narrador/a com o corpo da amada é material de construção da própria narrativa, sendo usado em seções descritivas que detalham o corpo de Louise parte por parte.

O tema do triângulo amoroso é importante para a trama, pois além de Louise ser casada, o/a narrador/a também está em um relacionamento com outra mulher, Jacqueline.

Louise was kind to Jacqueline and never tried to come between us even as a friend. In any case, why should she? She was happily married and had been so for ten years. I had met her husband, a doctor with just the right bedside manner, he was unremarkable but that is not a vice. (WINTERSON, 1994, p. 23)

Aqui, sabemos apenas que há dois triângulos amorosos em questão: Narrador/a-Louise-Elgin (marido de Louise) e Louise-Narrador/a-Jacqueline. Num primeiro momento, pode-se inferir que o/a narrador/a seja um homem heterossexual, justamente pelo fato de que se trata de um homem em relacionamentos com duas mulheres diferentes. O mesmo pode ser dito sobre Louise: uma mulher heterossexual, casada com um médico medíocre por dez anos, que tem um caso com um homem. Contudo, como discutiremos em maior detalhe no segundo capítulo deste trabalho, no decorrer da narrativa, o leitor passa a questionar essas suposições

¹ A versão usada para esta pesquisa é a original, em inglês. Em português, há marcação de gênero do narrador para o masculino quando há adjetivação, o que elimina a ambiguidade de gênero construída no romance. Dessa forma, optou-se por utilizar a versão em inglês com o intuito de deixar mais clara a discussão pretendida com este trabalho.

heteronormativas, justamente porque as descrições sobre o corpo, o comportamento do/a narrador/a e a subversão sobre estereótipos de gênero são empregados como elementos que reforçam a ambiguidade de gênero e de sexualidade do/a narrador/a.

O corpo de Louise também é descrito em termos particularmente fisiológicos e biológicos. Como exemplo, temos uma parte do romance em que o/a narrador/a descreve detalhadamente a fisiologia de Louise em seções que parecem ser de um livro de anatomia, como aquelas intituladas *“The cells, tissues, systems and cavities of the body”* e *“The skin”*. Isso ocorre porque em determinado momento, Louise descobre que tem leucemia, o que faz com que o/a narrador/a, tomado por um sentimento de impotência diante da situação de adoecimento da sua amada, deixe-a. Junto ao fato de seu marido, Elgin, ser um médico especialista em câncer que poderia ajudá-la a se curar, podemos entender mais profundamente os sentimentos do/a narrador/a quando explicita de forma clara seus pensamentos: *“I am fighting helplessly without hope.”* (WINTERSON, 1994, p. 76)

A imagem do corpo que se autodestrói conversa diretamente com a desconstrução do corpo do/a narrador/a ao longo da narrativa. A doença autoimune de Louise pode ser lida como uma metáfora da desconstrução que Winterson propõe. O interesse de Winterson pela ciência pode ser visto na própria abordagem da doença citada. Os tratamentos para o câncer eram também um terreno ainda pouco conhecido à época, como explica Elgin: *“Cancer is an unpredictable condition. It is the body turning upon itself. We don’t understand that yet. We know what happens but not why it happens or how to stop it”* (WINTERSON, 1994, p. 79). Dessa forma, o/a narrador/a demonstra detalhadamente o adoecimento de Louise a partir do aspecto científico:

In the secret places of her thymus gland Louise is making too much of herself. Her faithful biology depends on regulation but the white T-cells have turned bandit. They don’t obey the rules. They are swarming into the bloodstream, overturning the quiet order of spleen and intestine. In the lymph nodes they are swelling with pride. It used to be their job to keep her body safe from enemies on the outside. They were her immunity, her certainty against infection. Now they are the enemies on the inside. The security forces have rebelled. Louise is the victim of a coup. (WINTERSON, 1994, p. 86)

É também a partir da descrição do corpo da amada que fica explícito que o/a narrador/a não está mais próximo a Louise, mas sim fala dela através das suas memórias, que se torna ferramenta de resistência dos sentimentos (LINDENMEYER, 1999, p. 50). Como no trecho a seguir, em que o narrador se lembra de Louise e tenta “embalsamar” ela em sua memória, para que a mesma não se perca: *“As I embalm you in my memory, the first thing I shall do is to hook out your brain through your accommodating orifices”* (WINTERSON, 1994, p. 88).

Além disso, a memória é um ponto importante para o texto, já que o foco narrativo conta os acontecimentos do passado, na forma de memórias: “What did we do that night? We must have walked wrapped around each other to a café that was a church and eaten a Greek salad that tasted like a wedding feast” (WINTERSON, 1994, p. 16). Nesse trecho percebe-se que o/a narrador/a traz ao texto uma situação na qual ele viveu com Louise em seu passado, o qual ele/a relembra no momento da narrativa.

Mesmo que não haja uma linearidade temporal no romance, em seu início, o/a narrador/a lembra-se de como sua história com Louise começou, apesar de mostrar também um certo tom melancólico e saudoso, revisando o que deu errado consigo mesmo/a ao tentar entender a sucessão de fatos que o/a levaram a estar longe daquela que ama. Contudo, só temos certeza do afastamento entre Louise e o/a narrador/a, mais ao final do livro, trazendo um entendimento acerca das divagações pessimistas do/a narrador/a. Ao iniciar o texto se perguntando “why is the measure of love loss?”, o/a narrador/a expõe que o arrependimento faz parte também dos motivos que o/a levaram a contar essa história, pois sendo a perda a medida do amor, entendemos que o/a narrador/a mensura o tamanho de seu amor após perder quem ama (VICKROY, 2008, p. 12-13).

Uma outra característica do foco narrativo é o fluxo de consciência (FLUDERNIK, 2009, p. 81), que mistura a narração dos eventos com os pensamentos e observações do/a narrador/a, além de não apresentar linearidade dos acontecimentos, enfatizando o caráter emotivo da narrativa, pois somos expostos apenas ao mundo interno do/a narrador/a, suas impressões e divagações sobre seu passado e o seu relacionamento com Louise:

‘Explore me,’ you [Louise] said and I collected my ropes, flasks and maps, expecting to be back home soon. I dropped into the mass of you and I cannot find the way out. Sometimes I think I’m free, coughed up like Jonah from the whale, but then I turn a corner and recognise myself again. Myself in your skin, myself lodged in your bones, myself floating in the cavities that decorate every surgeon’s wall. That is how I know you. You are what I know. (WINTERSON, 1994, p. 88-89)

Neste trecho, podemos constatar um exemplo de traços do fluxo de consciência do/a narrador/a, uma vez que somos expostos a uma descrição emotiva dos seus sentimentos e pensamentos em um momento que está se lembrando de Louise. Aqui, o/a narrador/a relembra uma fala de Louise e então enumera respostas que não foram ditas diretamente, mas sim como estavam em sua mente. Entende-se que, apesar do diálogo com Louise, essa conversa acontece na mente do/a narrador/a, visto que, nesse momento eles já estão separados, deixando claro que há uma interlocução interna.

Isso pode se relacionar diretamente com a técnica denominada fluxo de consciência (*stream of consciousness*), que representa, a partir do monólogo interior, o fluxo de pensamentos do/a narrador/a, que faz com que sejamos interrompidos, em vários momentos, no entendimento da sequência de acontecimentos pelo excesso da sua expressividade emotiva (FLUDERNIK, 2009, p. 81). Fludernik também afirma que o monólogo interior, ou discurso direto livre, é caracterizado pelo “uso de pronomes de primeira pessoa e verbos finitos (tempo presente)”² (FLUDERNIK, 2009, p. 82), como é possível observar nas frases “Sometimes I think I’m free” e “I turn a corner and recognise myself again.”

Um outro exemplo de fluxo de consciência ocorre quando o/a narrador é questionado por Jacqueline se ele/a está se encontrando com Louise:

‘Are you seeing her?’ Jacqueline’s timid voice. (...)
 ‘Of course I’m seeing her. I see her face on every hoarding, on the coins in my pocket. I see her when I look at you. I see her when I don’t look at you.’
 I didn’t say any of that, I mumbled something about yes as usual but things had changed. THINGS HAD CHANGED, what an arsehole comment, I had changed things. (WINTERSON, 1994, p. 44)

Aqui, o/a narrador/a está em uma discussão com Jacqueline, pois ela está desconfiada de que há um caso entre Louise e ele/a. O/a narrador/a responde Jacqueline usando o discurso direto, porém logo depois afirma que não disse aquelas palavras, disse-as apenas em sua mente. Além disso, há ainda um comentário dando uma opinião do/a narrador/a sobre a própria fala, pois quando diz “what an arsehole comment”, está censurando mentalmente o que havia dito para Jacqueline.

Segundo Vickroy (2008, p. 14), apesar de o/a narrador/a endereçar-se à Louise algumas vezes, na maior parte do texto, esse endereçamento é para com os leitores criando um diálogo conosco, tecendo, nesse caso, uma estratégia para persuadi-los a confiar nele/a como narrador/a. Pode-se ver essa estratégia quando o/a narrador/a está falando sobre Inge, uma de suas inúmeras namoradas e o porquê de ter permanecido com ela após uma série de eventos desagradáveis que ela o/a fez passar: “I can tell by now that you are wondering whether I can be trusted as a narrator. Why didn’t I dump Inge and head for a Singles Bar? The answer is her breasts” (WINTERSON, 1994, p. 20). Podemos perceber o diálogo direto entre o/a narrador/a e leitor, quando aquele tenta presumir o raciocínio deste, provocando-o com o questionamento de sua confiança. No momento em que a confiabilidade do/a narrador/a é colocada à prova, os leitores podem entender que outras partes do texto não são confiáveis.

²“(…) the use of first-person pronouns and finite verbs (present tense).” (FLUDERNIK, 2009, p. 82)

No que diz respeito à confiança, o leitor é posto em contínua dúvida em relação ao gênero do narrador, uma vez que o seu gênero não é explicitado no texto, deixando a interpretação ambígua. Nesse contexto, o narrador procura entregar informações que levam o leitor a uma determinada interpretação acerca de seu gênero, só para confundi-lo novamente a seguir. Um exemplo interessante está na passagem na qual o/a narrador/a tem um sonho/pesadelo com uma ex-namorada, que ocorre durante o tempo em que o/a narrador/a está em um conflito interno sobre sua nova paixão, Louise.

No sonho, a ex-namorada cria uma serpente de papel machê que ficava na caixa de correio, posicionada na altura da virilha do/a narrador/a: “I hesitated to ring the bell. Hesitated because to reach the bell meant pushing my private parts right into the head of the snake” (WINTERSON, 1994, p. 33). O/a narrador se preocupa em aproximar sua genital da cobra e há uma ambiguidade interessante, pois a cobra é um símbolo fálico que representa masculinidade, porém, ao mesmo tempo é um símbolo da astúcia, do mistério e perigo. Ao temer aproximar sua genital da cobra, podemos entender que o símbolo fálico representa uma ameaça para o/a narrador/a, embora não fique claro como se dá essa ameaça, seja pela questão da penetração/invasão ou se os dentes da cobra significam o perigo de uma castração. Ao final da cena, a ex-namorada enfia um vegetal na boca da cobra, cortando-o e causando arrepios no/a narrador/a criando talvez a intenção de mostrar o medo da castração.

Nessa passagem, há também um bom exemplo do monólogo interior do/a narrador/a, pois há um diálogo expresso dele/a com ele/a mesmo/a. Fica claro não somente o diálogo interior, mas também o conflito interno do/a narrador/a em relação aos seus sentimentos e posicionamentos, levando o leitor a entender a confusão que se passa em sua mente como talvez suas impressões e afirmações possam estar enviesadas pelo conflito amoroso em questão:

I held a little dialogue with myself.
 ME: Don't be silly. It's a joke.
 I: What do you mean it's a joke? It's lethal.
 ME: Those teeth aren't real.
 I: They don't have to be real to be painful.
 ME: What will she think of you if you stand here all night?
 I: What does she think of me anyway? What kind of a girl aims a snake at your genitals?
 ME: A fun-loving girl.
 I: Ha Ha. (WINTERSON, 1994, p. 33)

Um tipo de informação relevante acerca de gênero é a indumentária. Em uma sociedade ocidental existe uma padronização do uso de certos tipos de roupa e acessórios para homens e mulheres. Em determinado trecho, em que o/a narrador/a vai a opera com Louise, ele/a detalha minuciosidades como o tecido do vestido e o tipo de pedraria dos brincos que ela usa: “She

wore a simple dress of moss green silk, a pair of jade earrings, and a wedding ring.” (WINTERSON, 1994, p. 25). Em contrapartida, pouco fala sobre sua própria vestimenta e, nos poucos momentos que o faz, as informações não são relevantes no que diz respeito a um tipo de roupa tipicamente masculina ou feminina: “I was wearing a pair of shorts with RECYCLE tattooed across one leg” (WINTERSON, 1994, p. 11). Quando Louise empresta um roupão para o narrador/a, ele/ela acaba por entender que o roupão seria do marido de Louise, o que pode fazer o leitor pensar que é uma roupa masculina, podendo levar a uma conclusão precipitada: que a peça foi escolhida pensando em seu gênero. Porém, quando analisamos a cena, vemos que, na verdade, Louise escolheu o seu próprio roupão, sabendo que o/a narrador/a preferiria sentir o seu cheiro nas roupas:

(...) If I was going to stab Elgin in the back I didn't want to do it in his dressing gown.
 ‘That’s mine,’ said Louise as I came upstairs. ‘Don’t worry.’
 ‘How did you know?’
 ‘Do you remember when you and I were caught in that terrible shower on the way to your flat? Jacqueline insisted that I undress and she gave me her dressing gown to wear. It was very kind but I longed to be in yours. It was your smell I was after.’ (WINTERSON, 1994, p. 48)

Há várias cenas de sexo no romance, mas não há muitas em que o/a narrador/a seja central na descrição; em uma dessas cenas com Louise, o narrador lembra que “I took her hand and put it under my shirt. She took my nipple and squeezed it between her finger and thumb.” (WINTERSON, 1994, p. 115). Mesmo nesses momentos, quando é extremamente difícil esconder do leitor o gênero do narrador, Winterson consegue fazê-lo usando uma linguagem propositalmente vaga – já que tanto homens quanto mulheres possuem mamilos - para continuar brincando com as ideias pré-concebidas sobre os dois gêneros dentro da classificação binária. Segundo Lanser (1995, p. 88), a confiabilidade é uma subcategoria da expressão de sexo/gênero em uma narrativa, pois, se gênero em si é uma construção, ao estar exposto a certas normas de comportamentos, valores e crenças, devemos atribuir ao narrador a “confiança” de que ele segue essas regras ou cria as suas próprias.

O/a narrador/a rememora um outro relacionamento amoroso, mas com um homem: “I had a boyfriend once called Crazy Frank” (WINTERSON, 1994, p. 70). Considerando que até então, no texto, ele/ela apenas havia relatado casos com mulheres, ao destacar um relacionamento com um homem, infere-se a ambiguidade referente a seu gênero. No romance de Winterson, a leitura de gênero através da sexualidade é inviabilizada, uma vez que o narrador se relaciona com ambos os gêneros. Apesar de a maioria dos seus relacionamentos ser com

mulheres, a presença de afetividade com homens, ainda que reduzida, torna impossível dizer se o/a narrador/a é um homem bissexual ou uma mulher bissexual.

Em determinados momentos, percebe-se uma agressividade no/a narrador/a e, em momentos distintos, ele/ela agride de forma física homens e mulheres. Por exemplo, no momento em que o/a narrador/a bate no rosto de Jacqueline quando ela destrói o apartamento no qual os dois moravam: “I should have smoothed things down, parried, instead I slapped her across the face and tore my keys from her pocket.” (WINTERSON, 1994, p. 66). Outro exemplo é quando, em uma briga, o/a narrador/a consegue através de socos e chutes arrancar um dente do marido de Louise e deixá-lo no chão sangrando, indicando uma força maior ou equiparada a alguém do sexo masculino. Nesse caso, pode-se fazer suposições sobre a força deste/a narrador/a estar associada ao seu gênero, mesmo que nada seja elucidado sobre tal informação:

I saw Elgin’s look of complete astonishment as my fists, locked together in unholy prayer, came up in a line of offering under his jaw. Impact. Head snapped back, sick crunch like a meat grinder. Elgin at my feet in foetus position bleeding. He’s making noises like a pig at the trough. He’s not dead. Why not? If it’s so easy for Louise to die why is it so hard for Elgin to do the same? (WINTERSON, 1994, p. 122)

Uma outra fonte de imprecisão acerca de gênero e que se relaciona com a sexualidade está no triângulo amoroso vivido pelo/a nosso/a narrador/a com Louise e seu marido, Elgin. Numa primeira leitura, seria natural considerar o/a narrador/a como um homem que se envolve com uma mulher casada com outro homem porque “a formação da homossexualidade é implicar que a heterossexualidade - essa categoria frequentemente não mencionada, mas não menos historicamente contingente - é de alguma forma a construção mais evidente, natural ou estável”³ (JAGOSE, 1996, p. 16, tradução nossa). Além disso, há outra mulher casada – com um homem – com quem o/a narrador/a se envolve e, no trecho a seguir, é possível ver mais uma vez esse tipo de relação triangular: “I had a lover once, her name was Bathsheba. She was a happily married woman. I began to feel as though we were crewing a submarine. We couldn’t tell our friends, at least she couldn’t tell hers because they were his too.” (WINTERSON, 1994, p. 14).

Nesse sentido, podemos entender que o/a narrador/a é um homem, visto que a previsibilidade está em acreditar que Louise e Bathsheba são mulheres heterossexuais, como são casadas com homens e estão em relacionamentos extraconjugais, se relacionariam com outros homens. Entretanto, quando o/a narrador/a passa a mostrar que também se relaciona com

³ “(...) the formation of homosexuality is to imply that heterosexuality— that frequently unremarked but no less historically contingent category—is somehow the more self-evident, natural or stable construction.” (JAGOSE, 1996, p. 16)

pessoas do gênero masculino, entendemos que a associação em relação aos triângulos amorosos não é mais tão óbvia.

Para Susan Lanser, é natural que uma narrativa em primeira pessoa seja naturalmente mais passível de deixar uma lacuna de gênero em aberto: “isso significa que o sexo, enquanto característica técnica, está ligado de forma diferente à narrativa homodiegética e heterodiegética, pela razão óbvia de que está ligado de forma diferente ao enredo e ao discurso, pelo menos nas línguas em que o sistema pronominal da primeira pessoa não é flexionado em função do gênero”⁴ (LANSER, 1995, p. 87, tradução nossa). Esse é o caso do inglês e, ao longo do romance, vemos frases iniciadas com o emprego do pronome de primeira pessoa do singular “I”, como por exemplo: “I had said” e “I had given” (WINTERSON, 1994, p. 11), o que fazem com que o gênero em orações em que o/a narrador/a é agente seja indeterminado. Contudo, mesmo a ambiguidade gerada pelo uso da primeira pessoa não impede que os leitores atribuam um gênero para o narrador. Lanser explica que “[a] liberdade da designação necessária não impede, no entanto, que os narradores signifiquem - ou que os leitores atribuam - sexo às personagens narradoras, tal como o fazem às personagens”⁵ (LANSER, 1999, p. 172, tradução nossa).

Um fator importante para a definição de gênero de um personagem em uma história é o seu nome – salvo em casos em que um nome é usado tanto para homens quanto mulheres. Esse elemento é de extrema importância para a construção da narrativa, uma vez que Winterson nunca revela o nome do/a narrador/a. Como elucidada Lanser,

A maior parte das narrativas autodiegéticas, porém, só marca explicitamente o sexo do narrador depois de terem ocorrido evocações implícitas através de nomes, atributos físicos ou referências metonímicas. O marcador mais comum é, de longe, o nome próprio - ele próprio um sinal do binarismo sexual que tem prevalecido no sistema de nomes próprios. (LANSER, 1999, p. 174, tradução nossa).⁶

⁴ “This means that sex as a technical feature attaches differently to homodiegetic and heterodiegetic narrative for the obvious reason that it attaches differently to story and discourse at least in languages in which the first-person pronominal system is not gender-inflected.” (LANSER, 1995, p. 87)

⁵ “The freedom from necessary designation does not, however, prevent narrators from signifying - or readers from attributing - sex to narrating personae just as they do to characters” (LANSER, 1999, p. 172)

⁶ “Most autodiegetic narratives, however, mark the narrator's sex explicitly only after implicit evocations have occurred through names, physical attributes, or metonymic references. By far the most common marker is the given name - itself a sign of the sexual binarism that has prevailed in the system of proper names.” (LANSER, 1999, p. 174)

De acordo com Susan Onega (2006, p. 111), o narrador sem nome de *Written on the Body* gera diversas leituras de gênero e interpretações múltiplas, desafiando as categorias binárias de masculino e feminino e explorando a fluidez e a ambiguidade da identidade sexual:

Em outras palavras, as tentativas dos críticos para desambiguar a identidade do narrador passam ao lado do próprio ponto que Winterson se esforça para defender – particularmente, que a identidade não é um dado natural, mas um processo ideológico fluido, sempre em mudança e complexo, determinado pela relação do indivíduo com outros indivíduos. Não podemos referir-nos à narradora como “ela”, ignorando a insistência do texto em que usemos as formas cortadas “s/he” e “her/his”, mesmo que seja irritante ter de usar as barras, precisamente porque é essa irritação que vai desafiar e pôr em causa a objetividade dos nossos pressupostos patriarcais sobre a identidade. (ONEGA, 2006, p. 111, tradução nossa)⁷

Onega também afirma que, apesar dos esforços para desfazer a ambiguidade proposta pelo texto de Winterson, o ponto central do texto é justamente criar e manter tal ambiguidade. Mesmo que os leitores tenham ideais de representação de gênero, essa interpretação é fluida e individual, criada a partir das nossas relações com outras pessoas. Portanto, se desfazemos a ambiguidade, acabamos com o potencial do texto, tornando-o previsível.

Os marcadores semânticos são também imprescindíveis para a construção da ambiguidade de gênero. Esses estão relacionados ao significado atribuído a palavras e conceitos a partir de conjuntos de valores, crenças e comportamentos associados a interações sociais. As regras de implicatura de Grice defendem que, se eu disser, por exemplo, “Tenho uma dor de cabeça”, e o leitor responder “Tenho uma aspirina”, há uma oferta do medicamento, embora não tenha ocorrido nenhum ato de fala explícito para a ação. De forma semelhante, defendo que as regras de implicatura permitem que os leitores façam inferências sobre o sexo de uma pessoa a partir dos códigos de gênero, mesmo que não tenha havido qualquer marcação explícita de sexo. Em ambos os casos, é possível que o leitor ou o ouvinte se enganem; as regras de gênero, tal como as regras de oferta, variam culturalmente e podem ser transgredidas por indivíduos (LANSER et al, 1999, p. 170, tradução nossa)⁸.

⁷ “In other words, the critics’ attempts at disambiguating the identity of the narrator miss the very point Winterson is at pains to make – namely, that identity is not a natural given, but a fluid, ever-changing and complex ideological process, determined by the individual’s relationship with other individuals. We cannot refer to the narrator as a ‘she’ ignoring the text’s insistence that we use the slashed forms ‘s/he’ and ‘her/his’ even if having to use the slashes is irritating, precisely because it is this irritation that will challenge and set into question the objectivity of our patriarchal assumptions about identity.” (ONEGA, 2006, p. 111)

⁸ “Grice’s rules of implicature would argue that if I say, for example, “I have a headache”, and you follow with “I have an aspirin”, you have offered me that aspirin even though no explicit speech act of offering seems to have been made. In a similar way, I maintain, rules of implicature allow readers to make inferences about a person’s sex from gender codes even though no explicit sex-marking has taken place. In both instances, it is possible that

No romance, essas marcas aparecem na forma de símbolos, gestos e posicionamentos. Por exemplo, ao contar que “[o]n the way out I bought myself a large bunch of flowers” (WINTERSON, 1994, p. 38), poderíamos considerar que o/a narrador/a seja uma mulher, visto que, no senso comum, presume-se que são elas que gostam de flores. O mesmo acontece quando o/a narrador/ e o marido de Louise entram num conflito corpo a corpo: “I grabbed him by his tie and jammed him against the door. I’ve never had any boxing lessons, so I had to fight on instinct and cram his windpipe into his larynx” (WINTERSON, 1994, p. 121). Muito provavelmente entenderíamos o personagem como um narrador homem, pois o comportamento agressivo seria visto como tipicamente masculino, principalmente levando em consideração que estavam brigando por uma mulher (Louise).

Desde o início do romance, o/a narrador/a e, às vezes, outros personagens, como Louise – o par romântico mais importante do narrador ao longo da história – comparam ou se referem ao narrador como um personagem conhecido ou com palavras que parecem indicar um determinado gênero. Um dos primeiros indicadores possíveis de gênero do narrador é dado quando ele diz o seguinte sobre o amor: “I shall call myself Alice and play croquet with the flamingoes. In Wonderland everyone cheats and love is Wonderland isn’t it?” (WINTERSON, 1994, p. 9). Quando o leitor se depara com essas duas frases, pode-se supor imediatamente que o/a narrador/a é uma mulher, pois ele/ela está se comparando a Alice. Entretanto, depois dessa alusão, há outras que sugerem o contrário.

Ademais, em determinado momento, o narrador refere-se a si mesmo como um “Lothario”, nome normalmente usado quando se fala de um homem sem escrúpulos que seduz mulheres. Se o leitor pensa que o narrador é uma mulher devido a referências anteriores, essa referência ao Lotario pode mudar suas suposições. Há muitos outros casos em que Winterson faz com que os leitores mudem suas suposições sobre o gênero do narrador. Em uma ocasião, o/ narrador/a se compara a uma “convent virgin” (WINTERSON, 1994, p. 71) ou, quando Louise recorre ao adjetivo “beautiful”: “When I saw you two years ago I thought you were the most beautiful creature male or female I had ever seen” (WINTERSON, 1994, p. 64). Em vez de usar “handsome” (bonito), adjetivo mais comumente empregado para designar a beleza de um homem, o uso de “beautiful” faz com que a possibilidade de ser uma mulher seja mais plausível. Winterson contrasta o/a narrador/a com homens e mulheres indistintamente durante todo o romance, compelindo o leitor a reavaliar constantemente o gênero do narrador.

the reader or listener will be mistaken; the rules for gendering, like the rules for offering vary culturally and may be transgressed by individuals.” (LANSER et al, 1999, p.170)

É verdade que há uma leitura na qual a obra de Winterson poderia indicar uma autobiografia, tendo em vista que, como aponta Susan Onega, “um certo conhecimento da [vida de Winterson] e do seu passado é indispensável para a compreensão da sua obra, uma vez que um dos jogos que joga recorrentemente nas suas ficções é a confusão da sua identidade com a dos seus protagonistas.”⁹ (ONEGA, 2006, p. 3, tradução nossa). Nesse sentido, seria comum que *Written On the Body* também fosse interpretada como uma obra autobiográfica. Portanto, a leitura do/a narrador/a estaria aparentemente resolvida, considerando que a autora é uma mulher lésbica. Contudo, ainda que a obra fosse assumidamente autobiográfica, espera-se que uma leitura do/a narrador/a seja feita separadamente do que se sabe sobre a autora Jeanette Winterson.

Ainda assim, há um grande esforço por parte do leitor em demarcar deliberadamente um gênero para o/a narrador/a do romance, e é justamente isso que faz a leitura de *Written on the Body* uma tarefa, muitas vezes, irritante para a pessoa que o lê, uma vez que toda a indeterminação de gênero que permeia o/a narrador/a é parte crucial do romance. Como explica Eckert, somos compelidos a atribuir gênero para com quem interagimos, seja real ou fictício:

De fato, não sabemos como interagir com outro ser humano (ou muitas vezes com membros de outras espécies), ou como julgá-lo e falar sobre ele, a não ser que lhe possamos atribuir um gênero. O gênero está tão profundamente enraizado na nossa prática social, na compreensão de nós próprios e dos outros, que quase não conseguimos pôr um pé à frente do outro sem ter em consideração o gênero.¹⁰ (ECKERT et al, 2013, p. 8, tradução nossa)

Diante disso, entende-se a necessidade incansável do leitor em identificar o gênero da pessoa que narra como atitude anterior a qualquer outra, visto a forma como o gênero é colocado como fator determinante para a interação social do ser humano. É a partir do uso da linguagem, narratologia e suas ferramentas que Winterson manipula os conceitos de gênero que os leitores possuem, fazendo um jogo com meios e símbolos (sociais e culturais) que produzem e reproduzem significados identificáveis do que define a feminilidade e a masculinidade ou a hetero- ou homossexualidade.

⁹ “What is more, some knowledge of her life and background is indispensable for an understanding of her work, since one of the games she recurrently plays in her fictions is the confusion of her identity with that of her protagonists.” (ONEGA, 2006, p. 3)

¹⁰ “Indeed, we do not know how to interact with another human being (or often members of other species), or how to judge them and talk about them, unless we can attribute a gender to them. Gender is so deeply engrained in our social practice, in our understanding of ourselves and of others, that we almost cannot put one foot in front of the other without taking gender into consideration.” (ECKERT et al, 2013, p. 8)

3 NARRATOLOGIA, LINGUAGEM E GÊNERO

Segundo Susan Lanser, a narratologia tradicional foi dominada por uma perspectiva masculina, na qual a presença do feminino está apenas na posição de representação ou oposição, com pouca ou nenhuma análise que considere o gênero como substancial. Portanto, mostra-se necessário um enfoque feminista para incluir as perspectivas de gênero em estudos narratológicos. Lanser afirma que a teoria queer também precisa ser considerada nesse campo a fim de enriquecer a área e trazer à tona as variantes de gênero e sexualidade com enfoque em narratologia:

Ao dar continuidade ao diálogo entre a teoria feminista e a narratologia, baseio-me aqui em trabalhos recentes nos campos intersectados do feminismo, dos estudos de gênero e da "teoria queer", que têm se preocupado não só com construções revisionistas do sexo, do gênero e da sexualidade, mas também com questões de propriedade, denotação, categorização e fixidez. Faço-o num espírito dialógico, com o objetivo principal de ampliar o estudo da narratologia e da teoria do gênero, mas também na esperança de revisitar a teoria do gênero à luz da narratologia.¹¹ (LANSER, 1999, p. 168, tradução nossa)

Lanser argumenta que as narrativas podem ser usadas para desafiar e subverter as normas sociais de gênero e usa como exemplo a obra *Written on the Body* de Jeanette Winterson: no romance, “o mistério do gênero comanda o discurso: o truque do gênero não é jogado com os personagens, mas sim com o interlocutor da narração”¹² (LANSER, 1999, p. 167, tradução nossa). A ambiguidade de gênero mostra-se quando certos símbolos são empregados e causam uma associação (com o universo masculino ou feminino) para quem lê, como no trecho:

Let me penetrate you. I am the archaeologist of tombs. I would devote my life to marking your passageways, the entrances and exits of that impressive mausoleum, your body. How tight and secret are the funnels and wells of youth and health. (WINTERSON, 1994, p. 87)

Nesse trecho, a ideia de penetração vem acompanhada de uma grande conotação sexual, a penetração fálica. Isso nos induz à ideia masculina de sexo, de um movimento fálico que explora “the entrances and exits” do corpo de Louise, assim como a coloca em uma posição

¹¹ “In continuing the dialogue between feminist theory and narratology, I draw here on recent work within the intersect fields of feminism, gender studies, and “queer theory” which has been concerned not only with revisionist constructions of sex, gender and sexuality, but also with question of propriety, denotation, categorization, and fixity. I do so in a dialogical spirit, with the primary objective of enhancing narratology and gender theory, but also in hopes of revisiting gender theory in the light of narratology.” (LANSER, 1999, p. 168)

¹² “(...) in *Written on the body* sexual secrecy drives the discourse: the sexual trick is played not on the characters but on the narratee.” (LANSER, 1999, p. 167)

passiva de receptáculo com as imagens de “tombs”, “passageways” e “mausoleum”. Num primeiro momento, uma leitura de masculinidade do/a narrador/a faz sentido considerando os signos que nos remetem ao sexo heterossexual. Entretanto, não seria possível descartar a possibilidade de um sexo entre duas mulheres lésbicas que também praticam a penetração considerando o viés queer que o romance apresenta.

Um recurso de linguagem para propor uma leitura de gênero se debruça na figura de linguagem “paralipsis” proposta por Gérard Genette. Para Genette, este recurso “é a omissão de alguma ação ou pensamento importante do herói, que nem o herói nem o narrador ignoram, mas que o narrador escolhe esconder do leitor.” (GENETTE, 1980, p. 195, tradução nossa¹³). É uma estratégia retórica em que o narrador ou o personagem sugere, insinua ou faz alusão a algo sem dizer-lo diretamente, dando ao leitor o espaço para sua própria interpretação. A paralipsis pode ser usada para criar efeitos de ambiguidade, suspense ou ironia na narrativa. Ela permite que o narrador ou o personagem comuniquem informações de forma indireta, deixando espaço para a interpretação do leitor. Como exemplo, temos a passagem em que o/a narrador/a traz mais um relacionamento que teve:

I had a boyfriend once, his name was Bruno. After forty years of dissolution and Mammon he found Jesus under a wardrobe. In fairness, the wardrobe had been slowly crushing the resistance from his lungs for about four hours. He did house clearances and had fallen foul of a double-doored Victorian loomer. The sort of wardrobe poor people lived in. He was eventually rescued by the fire brigade though he always maintained it was the Lord himself who had levitated the oak ever upwards. He took me to church with him soon after and gave a graphic account of how Jesus had come out of the closet to save him. ‘Out of the closet and up into your heart,’ raved the Pastor. (WINTERSON, 1994, p. 108)

Este trecho, onde o/a narrador/a nos conta sobre um namorado chamado Bruno é interessante para pensar o conceito de paralipsis. Aqui há uma forte conotação simbólica de homossexualidade contida na ideia do armário. Jesus “sai do armário” para salvar Bruno que estava sendo esmagado pelo móvel. A metáfora que reside em sair do armário como aceitar e confessar a própria homossexualidade (ou bissexualidade), mistura-se com a metáfora cristã de um Jesus Salvador. Cria-se, então, uma confusão trazendo uma ambiguidade com relação à sexualidade de Bruno – ele era gay e foi salvo por Jesus tornando-se hétero ou estava preso no armário e Jesus o ajudou a libertar-se e assumir-se gay? Há também uma perspectiva cômica da cena, pois Bruno é esmagado pelo armário, é salvo por bombeiros, mas acredita que Jesus

¹³ “(...) is the omission of some important action or thought of the focal hero, which neither the hero nor the narrator can be ignorant of but which the narrator chooses to conceal from the reader.” (GENETTE, 1980, p. 195)

foi quem o salvou. Levantando questionamentos sobre a tal salvação – Jesus o salvou retirando o armário de cima dele ou fazendo com que ele “saísse do armário”? Como ignoramos o gênero do/a narrador/a, não fica claro se o ex-namorado o leva para a igreja para contar que é gay (ao dizer que Jesus saiu do armário para salvá-lo) ou para salvar também a vida dele.

A paralipsis contida na passagem acima reside nos conceitos de sexualidade e religião, bem como os signos relacionados a estes que reconhecemos e atribuímos significado, como as ideias da salvação cristã e da descoberta da própria sexualidade. Além disso, as implicações de sentido produzidas na paralipsis estão intimamente ligadas com a cultura e como as pessoas produzem significado a partir da linguagem. Isso se aplica diretamente na produção de significados referentes a gênero. No exemplo a seguir, o/a narrador/a vai ao médico, para retirar um “thistle”, uma planta selvagem com espinhos que podem ferir, e recebe do médico uma censura por seus possíveis hábitos sexuais:

Eventually, back at the doctor’s for the fifth time having a thistle removed, he said to me, ‘You know, love is a very beautiful thing but there are clinics for people like you.’ Now, it’s a serious matter to have ‘PERVERT’ written on your NHS file and some indignities are just a romance too far. (WINTERSON, 1994, p. 17)

Aqui, como cita Merja Makinen: “(...) não seria difícil ler a relação entre o/a narrador/a e Louise como uma relação lésbica, enumerando a homofobia das pessoas na rua, o termo ‘pervertido’ inscrito nas notas do hospital e a discussão sobre a política lésbico-feminista.”¹⁴ (MAKINEN, 2005, p. 112, tradução nossa). A paralipsis aqui também está na questão da sexualidade. Isso indica que a perversão estaria ligada ao fato de que o/a narrador/a estava tendo relações sexuais com uma mulher, porém podemos também entender que a perversão estaria em ter relações ao ar livre e não ter pudores sobre isso.

Utilizando-se do conceito de paralipsis, é possível fazer uma leitura de gênero a partir da atribuição de significado a atitudes e termos que culturalmente serão lidos de determinada forma como um fator categorizador. Como afirma Jagose, “[a] heterossexualidade é naturalizada pela repetição performativa de identidades de gênero normativas”¹⁵ (JAGOSE, 1996, p. 85, tradução nossa). Nossa leitura de gênero opera através de repetições de certas normas que acreditamos serem inatas e naturais, mas que, porém, são fruto de construções sociais que aprendemos desde cedo e repetimos ou não através da coerção das outras pessoas.

¹⁴ “(...) it would not be difficult to read the relationship between narrator and Louise as a lesbian one, listing the homophobia of the people in the street, the term ‘pervert’ inscribed on the hospital notes, and the discussion about lesbian-feminist politics.” (MAKINEN, 2005, p. 112)

¹⁵ “Heterosexuality is naturalised by the performative repetition of normative gender identities.” (JAGOSE, 1996, p. 85)

É nesse contexto que opera a paralipsis com relação a gênero e sexualidade. Como nos exemplos do ex-namorado e a cena no hospital, há ambiguidades geradas propositalmente considerando que o gênero do/a narrador/a não é dado.

Mais um bom exemplo do uso da paralipsis é o trecho em que o/a narrador/a explode um urinol junto com uma ex-namorada, Inge. Nessa cena, eles/as estão cometendo um crime juntos/as explodindo um banheiro público masculino sendo Inge a mentora do ato e o/a narrador/a quem entra no banheiro para colocar os explosivos:

Eventually we resolved Inge’s aesthetic crisis by taking her Sementex to a number of carefully chosen urinals. They were all concrete Nissan huts, absolutely ugly and clearly functionaries of the penis. She said I wasn’t fit to be an assistant in the fight towards a new matriarchy because I had QUALMS. This was a capital offence. Nevertheless, it wasn’t the terrorism that flung us apart, it was the pigeons ... (WINTERSON, 1994, p. 18)

Merja Makinen (2005, p. 112), por exemplo, analisa a cena sob uma perspectiva feminina pois Winterson constrói uma visão do homem como o outro e, portanto, vendo o homem como uma alteridade, uma contraparte. Esta visão se dá pois o/a narrador/a ao se deparar com os homens urinando no banheiro adota uma postura de censura ao dizer “Why do men like doing everything together?” (WINTERSON, 1994, p. 19), insinuando uma postura de contraste em relação a eles. Entretanto, no trecho em destaque, a ex-namorada do/a narrador/a diz que ele/a não serve como “assistente” para o novo matriarcado pois ele/a tem “escrúpulos”, ou seja, sente que está fazendo algo de errado, e coloca-o/a numa posição de contraste com ela. Essa afirmação pode dar a entender que ele/a é um homem, pois se fosse uma mulher seria uma protagonista e não um assistente do ato que Inge considera revolucionário.

Um outro momento em que a leitura do/a narrador/a como uma mulher lésbica também pode ser feita é no trecho em que ele/a e Louise estão em um parque juntos/as quando esta entra em um rio próximo a uma família que fazia piquenique no local:

They were grouped the way families like to group; dad with the paper propped on his overhang, mum sagging over the thermos. Kids thin as seaside rock sticks and seaside rock pink. Mum saw you go in and heaved herself off the stripey fold-out camping stool. ‘You should be ashamed of yourself. There’s families out here.’ (WINTERSON, 1994, p. 10)

Aqui, temos uma cena em que uma mulher repreende Louise, que estava nadando perto do/a narrador/a. Ao dizer que Louise deveria se envergonhar, pois havia famílias naquele local, a mulher estaria fazendo uma referência a um pensamento conservador – a família com pai, mãe e filhos em oposição a um casal que aos olhos da mulher causaria constrangimento. Essa cena poderia levar à interpretação do ocorrido como uma cena de homofobia para com o/a

narrador/a e Louise, pois quando a mulher censura o fato de estarem juntos/as em um local público, está querendo passar a mensagem de que aquele tipo de relacionamento não é aceitável.

Makinen também afirma que, visto que as outras obras de Winterson também apresentam o relacionamento lésbico como tema, tendemos a fazer uma associação e consideremos o narrador da obra como uma mulher (MAKINEN, 2005, p. 112), apesar de Winterson não concordar em ser considerada somente uma “escritora lésbica”. A interpretação da narração do romance por uma mulher lésbica fere a leitura da obra, uma vez que, mesmo sendo da mesma autora, cada obra é única, possui suas características e deve ser lida individualmente, além de toda a narrativa de *Written On the Body* ser construída em volta da questão de ambiguidade de gênero. Onega também afirma que o fato de Winterson ser lésbica não deve ser um fator determinante para a análise de sua obra uma vez que:

Como salientou Lynn Pykett, este fato [Winterson ser uma mulher lésbica] levou a crítica acadêmica a colocar a obra de Winterson numa das "caixas rotuladas de 'ficção lésbica' ou 'ficção pós-modernista'". No entanto, a escritora rejeita ambas as qualificações, particularmente a de "escritora lésbica", e insiste que espera ser chamada simplesmente de "escritora", como os autores masculinos costumam ser.¹⁶ (ONEGA, 2006, p. 2, tradução nossa)

Por conta disso, a linguagem se faz importante na análise do romance para entender as variáveis que estão além de apenas aceitar a sexualidade de Winterson como uma determinante para interpretar suas obras. Penelope Eckert e Sally McConnell-Ginet (2013) abordam a relação entre gênero e linguagem, explorando como as construções sociais de gênero influenciam a maneira pela qual as pessoas usam e percebem este recurso. As autoras entendem que a linguagem é uma forma de expressar as crenças, valores, normas e tradições de uma comunidade. Através da dela, as pessoas constroem e reforçam suas identidades culturais, tanto individualmente quanto coletivamente (ECKERT, 2013, p. 5-6).

No romance de Winterson, a linguagem é uma faceta substancial, por essa razão, seria um desafio traduzir a desconstrução de gênero presente em *Written on the body* para outras formas de mídia. Como Lanser afirma, a linguagem usada para estabelecer as ambiguidades de gênero no romance é difícil de ser construída em outras formas de expressão artística: “Como, de fato, poderia *Written On the Body* ser traduzido para o cinema?”¹⁷ (LANSER, 1995, p. 90, tradução nossa)

¹⁶ “As Lynn Pykett has pointed out, this fact has led academic criticism to place Winterson’s work in one or other of ‘the boxes labelled “lesbian fiction” or “postmodernist fiction”’. However, the writer rejects both qualifications, particularly that of ‘lesbian writer’, and insists that she expects to be called simply ‘a writer’, as male authors usually are.”. (ONEGA, 2006, p. 2)

¹⁷ “How, indeed, could *Written on the body* be translated into film?” (LANSER, 1995, p. 90)

Winterson está ciente de que a linguagem é o meio pelo qual ela cria as ambiguidades e significados. Não é à toa que na primeira página do romance a autora traz uma citação extraída da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare: “CALIBAN - You taught me language and my profit on’t is I know how to curse. The red plague rid you for learning me your language” (WINTERSON, 1994, p. 9). Sendo a figura de Caliban um ser não-definido, metade humano e metade monstro, que usa da língua aprendida para amaldiçoar quem o ensinou, há uma relação com o/a narrador/a que também apresenta uma indefinição em relação a seu gênero e usa da linguagem para mantê-la. Em *Written on the Body*, Winterson tenta também amaldiçoar a língua que lhe foi ensinada, subvertendo-a e manipulando-a. Vickroy afirma que “[d]esde a primeira página, o narrador invoca Caliban para indicar um sentimento comum de sermos amaldiçoados por uma linguagem que não consegue exprimir os nossos sentimentos e que pode nos escravizar, e insiste que o amor precisa de novas formas de expressão que incluam até o seu carácter aterrorizante”¹⁸ (VICKROY, 2008, p. 17).

Logo após a passagem sobre Caliban, o/a narrador/a divaga sobre o amor e como ele precisa de expressão para existir. Além de entender novas formas de expressar tal sentimento que incluam também o que não é esperado ou desagradável. Para o/a narrador/a, o amor só existe se colocado com as palavras que o definam sendo contraditórias ou não:

Love demands expression. It will not stay still, stay silent, be good, be modest, be seen and not heard, no. It will break out in tongues of praise, the high note that smashes the glass and spills the liquid. It is no conservationist love. It is a big game hunter and you are the game. A curse on this game. How can you stick at a game when the rules keep changing? I shall call myself Alice and play croquet with the flamingoes. In Wonderland everyone cheats and love is Wonderland isn't it? Love makes the world go round. Love is blind. All you need is love. Nobody ever died of a broken heart. You'll get over it. It'll be different when we're married. Think of the children. Time's a great healer. Still waiting for Mr Right? Miss Right? and maybe all the little Rights? (WINTERSON, 1994, p. 9)

Aqui o/a narrador/a fala sobre a necessidade da expressão do amor, que demanda ser expresso para existir, num primeiro momento mostrando a definição do amor romântico, intenso e idealista que “não fica parado, silencioso ou modesto”, mas sim que “escape em línguas de louvor”. Em seguida, cria uma atmosfera de dúvida sobre o próprio amor, comparando-o a uma caçada, um jogo, e com o país das maravilhas onde “todos traem”, nesse caso o amor é colocado como algo absurdo, incontrollável e sem sentido. Por fim, enumera

¹⁸ “From page one, the narrator invokes Caliban to indicate a common feeling of being cursed with a language that cannot express our feelings and may enslave us, and insists that love needs new forms of expression that even include how terrifying it is.” (VICKROY, 2008, p. 17)

diversas frases clichês sobre amor e relacionamentos para mostrar o discurso desgastado e conhecido de cor que relacionamos aos relacionamentos amorosos. Essas afirmações mostram uma torrente conflituosa de sentimentos e como estes podem ser ambíguos e confusos, pois uma hora o amor é avassalador e outra é entediante. Para Vickroy, “[d]esde o início do romance, o narrador desafia as ideias clichês e confortáveis do amor e a forma como elas são criadas pela linguagem banal e pelo medo”¹⁹ (VICKROY, 2008, p. 16, tradução nossa). Como é ilustrado pelo/a narrador/a nas falas “o amor é cego”, “ninguém nunca morreu de um coração partido” e “pense nas crianças”.

Eckert e McConnell-Ginet destacam que as diferenças linguísticas entre homens e mulheres são frequentemente exageradas e simplificadas, mas reconhecem que há diversificações reais na forma como homens e mulheres usam a linguagem (ECKERT, 2013, p. 58). Elas argumentam que tais diferenças não são biológicas, mas sim moldadas pelas normas culturais e sociais que cercam a identidade de gênero: “Os estereótipos não são 'mentiras' sobre a linguagem, mas exageros com um objetivo. Servem como uma espécie de dispositivo organizador na sociedade, um mapa ideológico, que estabelece o leque de possibilidades dentro do qual nos colocamos e avaliamos os outros”²⁰ (ECKERT, 2013, p. 58). No romance, Winterson realiza uma espécie de jogo com estereótipos de gênero. Em um momento de lembranças de Louise, o/a narrador/a começa a comparar seu comportamento de antes de seu relacionamento com a mesma e como ele/a se portava diante do amor romântico:

One does after years of playing the Lothario and seeing nothing but an empty bank account and a pile of yellowing love notes like IOUs²¹. (...) I was looking for the perfect coupling; the never-sleep non-stop mighty orgasm. Ecstasy without end. I was deep in the slop bucket of romance. Sure my bucket was a bit racier than most, I've always had a sports car, but you can't rev your way out of real life. That home girl gonna get you in the end. This is how it happened. (WINTERSON, 1994, p. 17-18)

Nesse fragmento, temos o/a narrador/a referindo-se a si mesmo/a como a figura de “Lothario”²², que remete à figura de um homem que gosta de seduzir mulheres, porém, agindo sem responsabilidade afetiva para com elas. Esse discurso de valorização do comportamento

¹⁹ “From the beginning of the novel, the narrator challenges clichéd and comfortable ideas of love and how they are created by hackneyed language and fear.” (VICKROY, 2008, p. 16)

²⁰ “Stereotypes are not ‘lies’ about language, but exaggerations with a purpose. They serve as a kind of organizing device in society, an ideological map, setting out the range of possibilities within which we place ourselves and assess others.” (ECKERT, 2013, p. 58)

²¹ A expressão IOU é um acrônimo fonético da frase “I owe you”, que significa estar em débito com alguém. Geralmente é um acordo informal e não necessita de comprometimento real. Aqui pode ser lido como a maneira que o/a narrador/a tratava suas ex amantes.

²² Na tradução da editora Rocco, esta figura é traduzida para a de Don Ruan, que remete a significados parecidos, já que o Lothario não é comumente conhecido para o falante de Português brasileiro.

conquistador corresponde a um estereótipo do comportamento masculino dominante. O/a narrador/a também menciona que sempre teve um “carro esportivo”, um elemento também muito relacionado à masculinidade. Porém, um pouco antes no texto, ainda lembrando de momentos com Louise, o/a narrador/a traz a situação de quando ambos encenaram um casamento informal na rua, aqui uma outra leitura pode ser feita a respeito de gênero:

What did we do that night? We must have walked wrapped around each other to a café that was a church and eaten a Greek salad that tasted like a wedding feast. We met a cat who agreed to be best man and our bouquets were Ragged Robin from the side of the canal. We had about two thousand guests, mostly midges and we felt we were old enough to give ourselves away. (WINTERSON, 1994, p. 16)

Nessa passagem, vemos o/a narrador/a fazer uma referência a um casamento, onde ele/a e a acompanhante usaram “buquês”. O símbolo do buquê de casamento está geralmente associado à mulher e a feminilidade, assim como todo o romantismo ligado ao casamento. Para Lanser, a ambiguidade gerada por momentos em que leituras distintas podem ser feitas conversa diretamente com o tipo de interpretação aceita pelo leitor: “Para um leitor aberto à possibilidade de ambas as narrativas [o/a narrador/a como homem ou mulher], a tensão entre os dois cenários narrativos, sugiro, surge e desaparece de acordo com o conteúdo representado (...)”²³ (LANSER, 1995, p. 89, tradução nossa).

Em outra perspectiva, Winterson cria movimentos de ambiguidade também nas visões de amor e desejo sexual que são apresentadas como meio de entregar outras formas de conflito na identificação de gênero. Sullivan entende que o desejo e o amor também estão associados a distinções de gênero, visto que “pode se dizer que as políticas de identidade se baseiam no pressuposto de que as inclinações, práticas e desejos sexuais são a expressão da identidade central de uma pessoa”²⁴ (SULLIVAN et al, 2003, p. 81, tradução nossa). A relevância da abordagem do desejo dá-se justamente porque “as mulheres femininas/heterossexuais (e os dois termos são intercambiáveis) não eram sujeitos de desejo sexual, mas meros objetos passivos”²⁵ (SULLIVAN et al, 2003, p.5, tradução nossa). Ou seja, a própria expressão do desejo, ou a falta dele, pode confundir o leitor na medida em que não se espera que uma mulher fale dos seus desejos. Podemos ilustrar isso ao comparar a relação do/a narrador/ com Jacqueline, namorada do/a narrador/a até conhecer Louise:

²³ “For a reader open to the possibility of both narratives, the tension between the two narrative scenarios, I suggest, rises and falls according to the represented content (...)” (LANSER, 1995, p. 89).

²⁴ “Identity politics, on the other hand, could be said to be based on the assumption that sexual inclinations, practices, and desires are the expression of a person's core identity.” (SULLIVAN et al, 2003, p.81)

²⁵ “(...) feminine/heterosexual (and the two terms are interchangeable) women were not subjects of sexual desire, but merely passive objects.” (SULLIVAN et al, 2003, p.5)

I considered her. I didn't love her and I didn't want to love her. I didn't desire her and I could not imagine desiring her. These were all points in her favour. I had lately learned that another way of writing FALL IN LOVE is WALK THE PLANK. I was tired of balancing blindfold on a slender beam, one slip and into the unplumbed sea. I wanted the clichés, the armchair. (WINTERSON, 1994, p. 21-22)

O/a narrador/a mostra que sua atração por Jacqueline foi o devido ao fato de que seus sentimentos não eram intensos, apesar de isso contrariar tudo o que ele/a havia defendido anteriormente sobre o casamento ser algo incompleto e patético pela falta de aventura: “(...) the marriage, incomplete though it is, pathetic in many ways” (WINTERSON, 1994, p. 13). Jacqueline oferecia o conforto da estabilidade, ela era não era um amor desgastante, como aponta o/a narrador/a porque “[s]he had no expensive tastes, knew nothing about wine, never wanted to be taken to the opera and had fallen in love with me. I had no money and no morale. It was a marriage made in heaven” (WINTERSON, 1994, p. 22). A aceitação de um relacionamento sem desejo e sem aventura nos traz a ideia de que o desejo não seria importante para o/a narrador/a. Contudo, foram essas mesmas características que fizeram o/a narrador/a se desinteressar por ela – se é que houve interesse em primeiro lugar.

Já com Louise, a explosão de sentimentos – amor, desejo, dúvida – são todos muito intensos. Até mesmo a tristeza em ter de deixá-la, como ato máximo do amor – o sacrifício – com o intuito de salvá-la, é o sentimento que norteia a narrativa desde o início. Segundo Vickroy, “podemos especular que a fuga do/a narrador/a [de Louise] pode ser uma concessão à ideia de amor como auto sacrifício, uma vez que grande parte da conceptualização do/a narrador/a sobre o amor é intensamente apaixonada. A carta melodramática do/a narrador/a para Louise fala de como é mais importante que ela se cure.”²⁶ (VICKROY, 2008, p. 17-18, tradução nossa). A seguir, o trecho da carta que o/a narrador/a escreve a Louise quando decide abandoná-la:

I'm going away tonight, I don't know where, all I know is I won't come back. You don't have to leave the flat; I have made arrangements there. You are safe in my home but not in my arms. If I stay it will be you who goes, in pain, without help. Our love was not meant to cost you your life. I can't bear that. If it could be my life I would gladly give it. You came to me in the clothes you stood up in, that was enough. No more Louise. No more giving. You have given me everything already. Please go with Elgin. He has promised to tell me how you are. I shall think of you every day, many times a day. Your hand prints are all over my body. Your flesh is my flesh. You deciphered me and

²⁶ “First, one might speculate that N's[narrator's] withdrawal may be a concession to the idea of love as self-sacrifice, since so much of N's conceptualizing of love has been intensely passionate. N's melodramatic letter to Louise speaks of how it's most important that she heal.” (VICKROY, 2008, p. 17-18)

now I am plain to read. The message is a simple one; my love for you. I want you to live. Forgive my mistakes. Forgive me. (WINTERSON, 1994, p. 80)

Neste trecho, a maior prova de amor mostra-se como uma ferramenta emotiva que pode ser interpretada também como uma atitude feminina, visto que a atitude de abnegação dos próprios desejos é geralmente atribuída a mulher. Contudo, a posição heroica em que o/a narrador/a se coloca também pode ser interpretada como uma atitude masculina, já que ele/a justifica o abandono de Louise com o pretexto de salvá-la. Vickroy explica que “[e]sse artifício [de criar ambiguidades] demanda que os leitores olhem além das lentes de apenas um gênero. (...) Numerosas escapadas românticas e a incerteza sobre o/a narrador/a provoca os leitores a testar o que esses episódios podem significar para ambos os sexos e as numerosas orientações sexuais possíveis”²⁷ (VICKROY, 2008, p. 14, tradução nossa). Há também a possibilidade de interpretar o abandono como um comportamento masculino daquele que tenta fugir da responsabilidade de lidar com o sofrimento da amada e a abandona por uma atitude egoísta. Vickroy entende o comportamento do/a narrador como uma fuga da realidade ou responsabilidade: “Esta resposta pressupõe uma crença total na afirmação do marido, mas como o/a narrador/a não tem conhecimento para o questionar, e devido ao pânico inferido pela rápida fuga, os leitores têm de considerar se o/a narrador/a não consegue enfrentar o medo de se comprometer com alguém, ou a ideia da morte, ou considerar a desintegração do corpo de Louise”²⁸ (VICKROY, 2008, p. 18, tradução nossa).

Nesse sentido, se podemos identificar durante a leitura que ambos os gêneros são expressos, podemos verificar duas perspectivas diferentes: ou definimos um gênero para o/a narrador/a apesar das ambiguidades e desfazemos a indeterminação ou aceitamos a fluidez de gênero que a narrativa estabelece e entendemos que a graça está justamente em não saber que gênero se trata. Lanser aponta tais interpretações e estabelece que tipo de leitor está mais apto a receber cada uma de acordo com seus próprios valores e crenças:

(...) *Written On the Body* permite três possibilidades, duas por inferência (‘o homem ama uma mulher casada’ e ‘a mulher ama uma mulher casada’) e uma empiricamente verificável (‘a pessoa de sexo indeterminado ama uma mulher casada’). Parece-me que, das três, a primeira versão é a menos conflituosa para uma cultura homofóbica, a segunda é mais conflituosa, e a terceira traz uma espécie de metaconflito, em que uma tensão narrativa adicional é gerada

²⁷ “This device demands that readers look beyond the lens of one gender. (...) Numerous romantic escapades and uncertainty about the narrator provoke readers to test out what these episodes might mean to both sexes and numerous possible sexual orientations.” (VICKROY, 2008, p. 14)

²⁸ “This response assumes utter belief in the husband’s assertion, but because N does not have the knowledge to question him, and because of the panic inferred by the quick exit, readers have to consider whether N cannot face the fear of committing to someone, or the idea of death, or consider the disintegration of Louise’s body.” (VICKROY, 2008, p. 18)

justamente pela excitação de saber se o/a narrador/a apaixonado pela mulher casada é homem ou mulher.²⁹ (LANSER, 1995, p. 91, tradução nossa)

Podemos enxergar as atitudes do/a narrador/a com perspectivas diversas, dependendo da leitura de seus atos sob uma visão da homofobia como uma macroestrutura que afeta nossas interpretações ou estabelecendo uma inquietação através do conflito de não saber o gênero e entender esse recurso narrativo como excitante para o exercício da leitura. A leitura torna-se, assim, instigante, pois nos traz ainda mais a sensação de imprevisibilidade por não sabermos o gênero do/a narrador/a e não sabermos o que esperar dele/a de acordo com as nossas expectativas.

Como já exposto anteriormente, Jeanette Winterson fez um trabalho minucioso com a linguagem de sua obra, a fim de desconstruir as normas de gênero. Ela faz com que o leitor encontre uma experiência de leitura que o convida a um esforço para deixar de lado as próprias expectativas acerca de determinar um gênero para o/a narrador/a. Por outro lado, instiga o leitor a entrar numa investigação a fim de desfazer as ambiguidades propostas pelo texto, analisando a linguagem como único recurso disponível para extrair informações sobre o gênero do/a narrador/a. Como diz o/a narrador/a quando lembra uma briga que teve com Louise e começa a divagar sobre o porquê de precisarmos de respostas enquanto seres humanos: “Why do human beings need answers? Partly I suppose because without one, almost any one, the question itself soon sounds silly” (WINTERSON, 1994, p. 11-12). Apesar de estar falando a falta de resposta de Louise a uma pergunta feita a ela pelo/a narrador/a, há uma reflexão sobre a necessidade humana de respostas. Afinal, sem uma resposta, a própria pergunta perde sentido, o que pode levar o leitor a entender que talvez não haver respostas quanto ao gênero do/a narrador/a, faz o próprio questionamento acerca disso perder sentido.

Ficam claras, portanto, as diversas estratégias usadas para a construção de uma narrativa que joga com as noções de gênero e agrega diversas discussões para os estudos narratológicos. O uso de figuras de estilo como a paralipsis, o entendimento de que a linguagem carrega significados de gênero para além das flexões gramaticais e o entendimento das questões de gênero com relação a expressão do amor e desejo, fazem dessa obra de Winterson um grade exemplar da inclusão de gênero como uma variável importante de análise para a narratologia.

²⁹ “(...) Written on the Body allows three possibilities, two by inference (‘the man loves a married woman’ and ‘the woman loves a married woman’) and one empirically verifiable (‘the person of indetermined sex loves a married woman.’) It seems to me that of the three, the first version is the least conflict-intense for a homophobic culture, that second is more conflict-intense, and that the third brings a kind of metaconflict, in which additional narrative tension is generated precisely by the excitement to know whether the narrator in love with the married woman is male or female.” (LANSER, 1995, p. 91)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema central desta pesquisa aborda a questão do gênero na narratologia e seus desdobramentos. Acreditava-se anteriormente que o gênero não era um ponto importante para a narratologia, contudo a partir dos estudos da pós-modernidade, a questão passou a ser relevante academicamente, como aponta Susan Lanser, cuja pesquisa se relaciona diretamente com a inclusão do gênero como uma categoria importante para o estudo de narratologia.

A relevância deste tema vem crescendo a cada dia a partir da crescente expansão dos estudos sobre gênero como um fator substancial para a narratologia, assim insurge cada vez mais a necessidade de estudos que contemplem estes tópicos a fim de fomentar visões diversas e variadas deste tema.

O objetivo principal desta pesquisa consistiu na análise do/a narrador/a do romance *Written on the Body*, da autora britânica Jeanette Winterson, considerando aspectos como gênero, narratologia e linguagem, que estão interligados no processo de construção de significado dentro do romance. Tais aspectos se fazem relevantes uma vez que o/a narrador/a desta obra não possui gênero expresso criando uma série de indeterminações que levam o leitor a querer definir se o narrador é um homem ou uma mulher.

A partir da observação do/a narrador/a da obra, o objetivo proposto foi conjuntamente analisar as ambiguidades de gênero produzidas no texto, bem como as características narratológicas - como o foco narrativo, o enredo, os personagens e a linguagem - usadas como meio para tais construções. Vale ressaltar também que há um esforço por parte dos leitores de atribuir um gênero ao narrador de um romance, visto que gênero é uma categoria importante para as relações sociais.

Contudo, apesar dos esforços por parte, tanto dos leitores, tanto quanto da crítica para desfazer a ambiguidade de gênero, ficou evidente durante o trabalho que desfazer tal ambiguidade é de pouca importância para o texto em si. Porque ao desfazer essa ambiguidade, o texto perde seu aspecto de maior potencial reflexivo, que consiste em justamente causar questionamentos no leitor sem a estrita necessidade de que estes, gerem uma resposta, pois o próprio exercício de reflexão é a resposta.

O principal resultado observado é que a fortuna crítica, assim como os leitores leigos estão focados em desfazer as ambiguidades a fim de “resolver o problema” da lacuna gerada pela indeterminação de gênero. Do mesmo modo, o ponto da pesquisa ressaltou que ter essas ambiguidades em si é o que revela a riqueza do texto e é o que possibilita que o estudo deste romance seja cada vez mais relevante.

A imprecisão do gênero do/a narrador/a não pode ser encarada como um problema a ser resolvido, pelo contrário, deve ser encarado como um ponto de partida para novos estudos na área de narratologia, com novas perspectivas acerca da produção de uma narrativa inovadora no que diz respeito as novas teorias de gênero. Ainda estamos a caminho de um cenário acadêmico que entenda profundamente o gênero como categoria imprescindível nos estudos de narratologia. Nesse sentido, este trabalho se insere como uma maneira de contribuir e acrescentar uma visão voltada ao fomento desta discussão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOOTH, Alison. **The Scent of a Narrative: Rank Discourse in ‘Flush’ and ‘Written on the Body.’** *Narrative*, vol. 8, no. 1, 2000, pp. 3–22.

ECKERT, Penelope. GINET, Sally Mc-connell. **Language and Gender**. 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

FLUDERNIK, Monika. **An Introduction to Narratology**. Tradução: Patricia Häusler-Greenfield e Monika Fludernik. Taylor & Francis e-Library, 2009.

FRIEDMAN, Norman. **O Ponto de Vista na Ficção: O Desenvolvimento de um conceito Crítico**. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse: An Essay in Method**. Tradução: Jane E. Lewin e Jonathan Culler. Nova York: Cornell University Press, 1980.

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: An Introduction**. Nova York: New York University Press, 1996.

LANSER, Susan. Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice. In: GRÜNSZWEIG, Walter. SOLBACH, Andreas. **Grenzüberschreitungen: Narratologie Im Kontext**. Tübingen, 1999.

LANSER, Susan S. **Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology**. *Narrative*, vol. 3, no. 1, 1995, pp. 85–94.

LINDENMEYER, Antje. **Postmodern Concepts of the Body in Jeanette Winterson’s ‘Written on the Body’**. *Feminist Review*, no. 63, 1999, pp. 48–63.

MAKINEN, Merja. **The Novels of Jeanette Winterson**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005.

ONEGA, Susan. **Jeanette Winterson**. Manchester: Manchester University Press, 2006.

PLAIN, Gill. SELLERS, Susan. **A history of feminist literary criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SULLIVAN, Nikki. **A Critical Introduction to Queer Theory**. Nova York: New York University Press, 2003.

VICKROY, Laurie. **Reading the Other: Love and Imagination in ‘Written on the Body.’** *CEA Critic*, vol. 71, no. 1, 2008, pp. 12–26.

WINTERSON, Jeanette. **Inscrito no corpo**. Tradução: Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

WINTERSON, Jeanette. **Written on the Body**. 1st Vintage international ed. London. Vintage Books, 1994.