

Santa Cristina, a espantosa: Michèle Roberts e a desconstrução das metanarrativas hagiográficas de gênero

William Alves Biserra (UCB)

RESUMO: Este artigo busca apresentar o aspecto feminista e desconstrutor do patriarcado eclesiástico romano presente na obra da escritora inglesa contemporânea Michèle Roberts, por meio da análise de um conto de seu livro: *Impossible Saints*.

Palavras-chave: Hagiografia; feminismo; Literatura Inglesa Contemporânea.

ABSTRACT: *This article aims to introduce the feminist aspect of the works of contemporary English writer Michèle Roberts, mainly the deconstruction of Roman ecclesiastic patriarchy; by means of analyzing a short story in her book: Impossible Saints.*

Keywords: *Hagiography; feminism; Contemporary English Literature.*

Michèle Roberts é uma escritora inglesa contemporânea nascida em 1949, filha de pai inglês anglicano e mãe francesa católica; é uma das principais autoras inglesas da atualidade, ganhadora da mais alta honra cultural da França (*Chevalier de l'ordre des arts et des lettres*), *Fellow* da sociedade real de literatura, na Inglaterra, e rejeitou, por razões políticas, a ordem do império britânico. Já lhe foram dedicadas teses e dissertações em algumas das mais conceituadas universidades do mundo. Escolhi analisar, no presente trabalho, a desconstrução, operada por Roberts, da misoginia presente na hagiografia católica.

Para comentar um pouco mais sobre a autora, é importante lembrar que Roberts sempre se sentiu dividida, devido ao seu lar binacional. Educada em um convento, quando criança desejava ser freira. Sua educação foi, portanto, católica. Ao entrar na universidade, a escritora declara ter perdido sua fé e abraçado o movimento feminista (ROBERTS, 1998). Nos anos 1970, sua militância cresceu e ela se tornou membro de uma editora dedicada exclusivamente à publicação de autoras. Tem publicado inúmeros romances em vários estilos, da experimentação à paródia, além de poemas e ensaios. Atualmente, além de romancista, é professora universitária na Inglaterra.

A produção literária de Roberts começa nos anos de 1970, em uma Londres agitada por vários movimentos sociais, desde o *punk* até o feminismo; e foi este último que tocou a sensibilidade da, até então, aspirante a escritora. Ela se integra a um grupo de jovens mulheres com um projeto estético e político definido, qual seja, o de produzir literatura de autoria feminina, com uma perspectiva contestadora, tanto do *establishment* literário, quanto das metanarrativas patriarcais que tanto haviam prejudicado as mulheres. Por conta de sua forte educação católica, a obra de Roberts dialoga com a metanarrativa que mais lhe havia gerado conflitos internos: o cristianismo, especialmente o catolicismo romano.

Desde então, a obra de Roberts vem questionando o papel secundário a que as mulheres foram submetidas na história e na hierarquia da igreja romana. Uma de suas lutas políticas, por exemplo, é para a ordenação sacerdotal de mulheres. A arma que a escritora utiliza são seus romances, sempre muito sofisticados, do ponto de vista das técnicas literárias, mas, nem por isso, menos engajados com as lutas pelos direitos das mulheres. Uma dessas obras é o livro: *Impossible Saints*, publicado em 1995. A estrutura apresenta uma história central de uma personagem chamada Joséphine, livremente inspirada em Santa Teresa d'Ávila, e intercala essa narrativa com as de onze outras mulheres, todas oficialmente canonizadas. De maneira geral, há uma narrativa maior, do tamanho de uma *novella* e, nos intervalos dessa são inseridas outras narrativas menores. Essas narrativas funcionam como contos autônomos, mas, todas mantêm, ainda assim, uma ligação com a estrutura geral, sendo fundamentais para compor o todo da obra. Sem as pequenas narrativas aliadas à *novella*, não haveria o resultado final, ou seja, um romance. Temos, pois, pequenas narrativas que se interligam com uma narrativa maior e juntas formam um todo. Cada micro-narrativa possui independência e valor em si, não obstante, todas se reúnem para formar um mosaico, um completo.

Umas dessas histórias recontadas, uma dessas mulheres resgatadas e retrabalhadas em *Impossible Saints* é Santa Cristina. Roberts baseia-se em duas santas com este nome: Santa Cristina de Bolsena e Santa Cristina - a espantosa - padroeira dos doentes mentais. Esta última pertence à piedade popular e nunca foi oficialmente canonizada por Roma. Já Cristina de Bolsena teve seu culto revogado no ocidente, após a reforma litúrgica do concílio vaticano II.

Escolher narrar a história dessas duas santas, fundindo-as em uma só, possui muitos significados. A começar pelo nome, elas são o epíteto de cristãs, ambas marcaram a piedade popular e possuem problemas com a Santa Sé. Duas santas, homônimas, que

Roberts escolheu e mesclou recriando-as com fins ficcionais. Cabe, porém, uma pergunta: não seriam essas Cristinas já ficção? Ou seja, não seria a hagiografia oficial, uma recriação pessoal da suposta história de alguém, com fins de propaganda e doutrinação? Essas mulheres, as duas Cristinas, seriam ambas já construtos ficcionais. Assim, Roberts imagina uma adolescente de 15 anos, contemporânea, chamada Cristina, que chama a atenção por sua personalidade peculiar e decidida, e por não se encaixar em padrões sociais:

Na idade de quinze anos Cristina começou a se comportar de maneira muito estranha. Ninguém conseguia entender. Ela se escondia no quarto lendo romances baratos que a faziam chorar e escrevendo poemas. Ela penteou o cabelo caindo sobre o rosto e espiava o mundo por trás dessa cortina escurra, brilhando com gel. Ela roía as unhas até o sangue. Ela comia um monte de biscoitos açucarados e engordou muito. Ela quase não falava, preferia se comunicar com grunhidos. (ROBERTS, 1997:115)¹

Até aí nada de mais, dirão alguns leitores, apenas uma adolescente comum, e excetuando-se o risco de excessos, nada há de particularmente espantoso com Cristina. O pai da personagem inicialmente pensa a mesma coisa, e não dá muita atenção para a filha. Roberts aproxima a inquietação de ambas as Cristinas com o mundo que as cercava e as transforma em uma só personagem: uma adolescente contemporânea cuja imagem corporal é, em si, um desafio aos padrões estabelecidos para o feminino. Ela é uma heroína e santa deliberadamente gorda. Em toda a tradição católica, de quase dois mil anos, mesmo com todo o sincretismo e as variações regionais de culto, não há registro, ou pelo menos eu não consegui encontrar, de uma santa, intencionalmente, gorda. Roberts encontra um ponto cego na tradição imagética dedicada ao feminino e muito embora pareça uma constatação simples, é altamente reveladora. Por que não há santas gordas? Talvez porque a imagem do feminino para a ortodoxia romana seja tendenciosa e parcial. Se Roma não criou uma santa, por vontade e sem culpa, gorda, que o faça a literatura, a recriação ficcional feminista pode, e deve fazê-lo.

Cristina teve uma apoplexia muito severa, seus membros ficaram frios e rígidos. Ela caiu no que parecia ser o estupor da morte. Seu rosto ficou branco-esverdeado, suas mãos dobraram-se convulsivamente.

- Ela está fazendo isso somente para chamar a atenção, disse o médico aos pais da jovem, só há uma maneira de parar com esses truques. Ela está se fingindo de morta. Então dêem a ela um funeral e enterrem-na.

O caixão aberto foi colocado na igreja. Lá estava a garota feia e gorda com seu cabelo gosmento e unhas roídas. Sua mortalha branca de rendinhas, decorada com laçinhos, estava toda torta.

¹ Informo que todas as traduções presentes neste artigo são de minha responsabilidade.

A missa de réquiem começou, chegou ao *Agnus Dei*, a oração antes da santa comunhão. Senhor eu não sou digno de que entreis em minha morada, mas disse uma só palavra e eu serei salvo.

Cristina sentou-se no caixão e abriu os olhos, a boca também, mas sem som. O que aconteceu depois foi testemunhado por todos na igreja, Cristina bateu os braços e voou, pousando numa das vigas do teto.

-Desça já daí, gritou o padre, ou você vai ter o que merece!

- Não posso, gritou Cristina, todo mundo aí embaixo está fedendo, e muito, eu não agüento, o fedor dos corpos humanos me adoece.

-Eu prometo, falou seu pai, se você descer e vier para casa como uma boa menina, você terá um teto todo seu, com privacidade e sem corpos fedorentos, ninguém vai se aproximar de você. Certo?

-Certo, Cristina disse. E ela planou, suas dobras de gordura em seu corpo gracioso como o de um cisne, sua mortalha esvoaçante como asas brancas. Ela deu duas voltas na igreja e pousou suave no altar. (ROBERTS, 1997:114-115)

A atitude do médico é sintomática de uma nova forma de misoginia: a científica, em muito herdeira da religiosa. As pretensas universalidade e imparcialidade da ciência levaram muitos pesquisadores a confundir seus antigos preconceitos de gênero com verdades supostamente laboratoriais, tanto mais perigosas quanto mais arrogantes. Mulheres que seriam consideradas santas na idade média, com o advento e consolidação do poder médico-científico passaram a ser diagnosticadas como loucas. Santa Cristina, a espantosa, não só é padroeira dos loucos, como foi considerada insana por alguns de seus contemporâneos. Na sociedade européia ocidental do século XIX, uma mulher que exibisse as mesmas características dela seria hospitalizada e cercada de poderes/saberes normatizantes que a tentariam moldar.² A misoginia do discurso médico encontra eco na mortalha escolhida pela família: branca, com rendinhas e lacinhos, mas torta. A narradora demonstra descompasso e desconforto ao contrastar a imagem fora do padrão de Cristina com a roupa femininamente estereotipada que a fazem usar. A jovem não se encaixava, não só na roupa, mas no que ela representava, nos padrões e expectativas das pessoas em torno. A diferença de Cristina não era compreendida nem aceita, a morte tornou-se uma opção para ela e, mesmo assim, tentaram enquadrá-la dentro de algum parâmetro pré-estabelecido, alguma imagem pré-fabricada.

Durante a missa, Cristina se levanta junto com o *domine non sum dignus*, uma oração ritualizada presente no missal romano e colocada imediatamente antes da comunhão. A intenção é, oficialmente, dispor o espírito dos fiéis com a humildade necessária para comungar, e algumas igrejas locais realizam neste momento o ritual de bater no peito três vezes, como *mea culpa*. Nesse momento de reconhecimento das

² Vale a pena refletir sobre o ensaio de Cathérine Clement e Sudhir Kakar: *A louca e o santo*, que analisa melhor essa situação dicotômica.

próprias falhas, Cristina “ressuscita” e, devido ao fedor dos pecados da assembleia, voa para o teto. O milagre coloca a jovem, não só fisicamente, mas moralmente acima dos seus concidadãos. Todos os que a julgavam e oprimiam eram fétidos e indignos, só ela fora escolhida por Deus, só ela podia voar. É uma espécie de vingança pública, por assim dizer; Cristina, mesmo tão fora dos padrões, era uma santa e devia ser venerada como tal. O padre e o pai, ambos a mesma autoridade, tentam, primeiro com ameaças, depois com ardis fazê-la descer, isto é, controlá-la, dominá-la, restituí-la à terra e à ordem estabelecida da lei da gravidade e dos papéis de gênero. O trocadilho feito por Roberts com a obra de Virgínia Woolf *um teto todo seu* mostra-se irônico pois o tal teto é, na verdade, um manicômio em forma de torre, onde o pai acaba por internar Cristina.

Cristina deveria viver ali de agora em diante, com suas onze companheiras, moças da idade dela, todas tão loucas quanto ela, depositadas naquele lugar até se recuperarem. Cristina estava, então, com vinte e poucos anos. Idade de casar, e essa era talvez a razão, disse o médico, do mal que ela sofria, falta de marido. Mas ele tinha esperanças de curá-la, ainda que ela gritasse e voasse até o teto se alguém falava a palavra casamento. A torre tinha doze janelas, uma para cada moça, três janelas em cada um dos quatro andares. Da torre ninguém entrava nem saía, o doutor tinha a chave... Cada uma das doideiras usava uma única algema, presa, por uma longa corrente, a um pilar no centro da cozinha. As correntes eram longas o suficiente para que as moças subissem e descessem as escadas ou visitassem o quarto das outras... Cristina às vezes voava dançando com as outras ao redor do mastro, enrolando sua corrente... às vezes ela se deixava ficar no sofá velho da cozinha, meio tonta de fumar a maconha que ela plantava na janela, e ela não sabia se tinha voado mesmo ou só sonhado. Ela se dava muito bem com suas companheiras. O distanciamento do mundo e a libertação do vício do século davam a elas certa liberdade interior. Elas dividiam o trabalho doméstico e faziam a comida. Viviam modestamente, só com o necessário, mas eram criativas... consolo, para quê? Para a loucura, ela achava. Só doido era trancado ali. Dentro da cabeça dela as vozes ficavam cantando e zombando: doida, triste e ruim, doida, triste e ruim. (ROBERTS, 1997:118-119)

O médico, cujo poder é caracterizado pela posse fálica da chave, controla Cristina a partir de preconceitos de gênero travestidos de ciência. A figura da torre e do pai que lá tranca sua filha, vem da lenda de Santa Cristina de Bolsena. A expressão “falta de marido”, utilizada pela autoridade médica, é de extremo mau gosto e reforça a falta de preparo daquela sociedade para aceitar, para acolher a diferença de Cristina e das outras moças que ali estavam. O paralelo com as histéricas de Charcot, Freud e Breuer é quase imediato. As pacientes desses últimos costumavam apresentar características semelhantes às de Cristina como deslocamento social, tristeza, isolamento, irritação, mas nem por isso eram doentes, haja vista que não poucas acabaram se tornando defensoras dos direitos das mulheres. O suposto “mal” de que elas sofriam era sofrimento mental intenso agravado, senão mesmo

provocado, por circunstâncias sociais limitadoras. Por que não dar este diagnóstico a Cristina e suas amigas, internadas naquela fálica prisão por ordem e sob controle do PAI?

O pilar no centro da cozinha e a corrente que ligava as jovens a ele forma a imagem muito evocativa do *Axis Mundi*³ Eliadiano, sob o disfarce de *Maypole*, fálico centro de fálica torre. O poste de brincar é um dos símbolos mais fortes dos rituais de fertilidade da grande deusa (MAIA/ MAI/ MARIA) no mês de maio, representando o princípio masculino o falo do filho/consorte da deusa era “plantado no ventre da terra na forma de *Maypole*, que não é originalmente europeu, mas um empréstimo direto da Índia, onde ainda é chamado de grande Lingam” (WALKER, 1983:624)

A brincadeira com as correntes e o poste era uma das fontes de ligação entre as mulheres internadas. Elas desenvolveram uma espécie de sororidade e utilizaram o ataque que sofreram a seu favor, pois de algum modo, por terem sido todas colocadas naquele lugar pelo PAI, elas tinham certa autonomia. Era como um convento, uma comunidade religiosa, e, assim como acontecia com as freiras, elas também dispunham de uma liberdade paradoxal, já que limitada pelo encarceramento.

A partir desse ponto, a voz narrativa começa a apresentar detalhes até então ocultos, como a maconha usada pela protagonista, e a própria linguagem adquire uma sintaxe e uma perspectiva um tanto suspeitas, atingindo repetições psicóticas quando se refere ao tormento esquizo-paranóico das vozes na cabeça de Cristina. A linguagem sutilmente se deixa contaminar pelo seu conteúdo e o estilo, outrora escoreito e limpo como convém a um narrador tradicional em terceira pessoa, levemente ecoa as acusações da cabeça da personagem, mas pode-se confiar nessa voz narrativa? Aos poucos ela parece não diferenciar muito bem o real de supostas alucinações, se é que se pode confiar no que ela diz sobre a maconha e as vozes na cabeça de Cristina. Tal figura remete-nos a um dos mais importantes contos da tradição autoral feminina em língua inglesa *The Yellow Wallpaper*, de Charlotte Perkins Gilman. A semelhança se dá, não pela voz narrativa em si, pois no conto ela é em primeira pessoa, mas pelo tema de uma mulher inteligente, trancada e diagnosticada como louca pelo médico, que também é seu marido. No conto, percebe-se como a razão abandona paulatinamente a personagem e ela se entrega a uma psicose, que

³ Termo cunhado pelo mitólogo e historiador das religiões Mircea Eliade para designar um ponto de ligação entre o espaço mítico e o humano. Trata-se de um dos principais conceitos desse pensador romeno, que assim se expressa: “Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura [sic] na homogeneidade do espaço, como também a *revelação de uma realidade (...) que se opõe à não-realidade* da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se.” (ELIADE, 2008:26 - grifos do autor)

de tanto ser reiterada, acaba acontecendo. A força das alucinações, apresentadas como reais, pode enganar o leitor e, não é fácil dizer se algo estava, ou não, acontecendo. Eis a esquizo-representação de Roberts para o episódio “senhora das serpentes”, da vida de Santa Cristina de Bolsena:

Era um verão intensamente quente, calor rachante e palpável. Cobras arrastaram-se do jardim para dentro através de fissuras nos muros e vazios sob os beirais. Elas tomavam banho de sol no parapeito da janela. Eram cobras de grama, inofensivas, mas grandes e fortes. Elas subiam nas paredes, se esgueiravam no forro e nadavam na banheira. Cristina as amestrou, ensinando-lhes truques, Ajudava a passar o tempo. De início as cobras a mordiam quando a jovem tentava pegá-las, mas aí ela aprendeu a pegá-las firme, quando elas balançavam e se contorciam, aprendeu a acalmá-las e a fazê-las se sentir seguras. As cobras entendiam. Dentro de semanas elas estavam tão apegadas à jovem que se enrolavam entre si, ao redor do pescoço e membros da moça, formando colares e jóias de trançado marrom. À noite, quando as internas dançavam na cozinha, as cobras acompanhavam-nas. (ROBERTS, 1997, p. 121)

Particularmente, do ponto de vista dos estudos de gênero e religião, é preciso fazer uma ressalva importante à cena de Santa Cristina e as cobras. Quando as serpentes ficam a seus pés, as víboras em seu seio e as cobras se lhe enrolam no pescoço, a imagem daí resultante nos lembra a da Grande Mãe senhora das serpentes.

A senhora-serpente é um dos mais importantes aspectos dos cultos às Deusas; ele pode ser encontrado há mais de três mil anos em Creta e para além da bacia do Mediterrâneo. Tal ligação existia também no imaginário semítico, de tal modo que chegou à narrativa de Adão e Eva e adentrou os próprios evangelhos canônicos, quando Cristo se compara à serpente levantada no deserto (Jo, 3:14). Na *Enciclopédia das mulheres de mitos e segredos* (WALKER, 1983), o verbete “Serpente” ocupa nada menos que cinco laudas. O elo sagrado que une a Deusa à serpente não se restringe à bacia mesopotâmica, nem ao crescente fértil⁴, nem mesmo aos grupos indo-europeus, mas abrange povos que dificilmente teriam tido contato, mesmo comercial, durante o paleolítico ou o neolítico, como babilônicos e melanésios, ou etrúrios e cambojanos, por exemplo:

A serpente eterna era originalmente identificada com a Grande Deusa, ela mesma. No Hinduísmo, Ananta, o infinito, é a mãe-serpente que envolve Vishnu e outros deuses quando estes estão em seu sono de morte. Ela é também Kundalini, o princípio feminino da alma, com forma de serpente, ela se enrola na pélvis e deve ser exercitada pelo yoga para que suba pelos chakras da coluna vertebral, até ficar de pé atingindo a cabeça e dando iluminação ao adepto... No antigo mundo egeu, as primeiras divindades eram mulheres e serpentes. Os homens não participavam das cerimônias religiosas até a era do Bronze tardia, quando os reis de Creta tornaram-se sacerdotes

⁴ Termo geográfico, mas também cultural, que se refere à região que vai da Mesopotâmia até o Egito, fazendo um semicírculo (ou lua crescente) em volta do mar Mediterrâneo.

do deus-touro. A deusa serpente macha tornou-se o consorte fálico da Grande Mãe, às vezes o “pai” das raças, porque ele era o parceiro original da Mãe. Em alguns mitos ele não era nada além de um falo vivo que a Deusa criara para seu prazer e deleite sexual. Em outros mitos, ela o deixava ajudar na criação do mundo ou que ele fertilizasse o útero dela, criador de mundos. Quando a serpente tornou-se arrogante e começou a mentir dizendo que havia criado o universo sozinha, a Deusa a puniu, esmagando-lhe a cabeça com o calcanhar e banindo-a para o submundo. (WALKER, 1983, p. 903-906)

As representações pictóricas do conjunto deusa-cobra são vastíssimas e as deusas costumam possuir uma ligação positiva com o réptil. Muitas vezes encontra-se uma total identificação entre ambos, como se pode ver nos exemplos abaixo, retirados de tradições ameríndias, africanas, chinesas e mediterrâneas.



Chicomecoatl- Deusa-serpente asteca da fertilidade e da colheita.



Mamiwata- Deusa-serpente da costa ocidental africana.



Nu-Wa, também chamada Jiu Tian Xian Nu: Deusa-serpente do taoísmo chinês.



Astarté- Deusa serpente de Canaã, Galiléia.



A serpente do jardim do éden - detalhe da Capela Sistina no Vaticano; prestar atenção no seio feminino da figura.

O caráter negativo do conjunto serpente-deusa é enfatizado, senão absolutizado, nas tradições abraâmicas; o cristianismo, particularmente, realizou muito essa associação imagética. Entretanto, apesar dos esforços da ortodoxia romana, não é difícil reconhecer uma antiquíssima herança pré-cristã nas representações católicas da Virgem Maria. Uma das manifestações mais populares de Maria é a imaculada concepção, conceito elevado a Dogma no século XIX e ao qual é dedicado o mundialmente famoso santuário de Lourdes, na França e a devoção, também de origem francesa, da medalha milagrosa, conhecida no Brasil como Nossa Senhora das Graças.

Retornando à técnica narrativa, como no já citado conto de Charlotte Gilman, a voz narrativa não é muito confiável e não se pode afirmar se o que foi dito no trecho acima era, para a personagem, real ou alucinação. De qualquer modo, Roberts dá ao tópos mítico uma leitura feminista com um caráter coletivo. As cobras são um instrumento de sonoridade entre as mulheres prisioneiras. Elas foram domesticadas por Cristina, mas serviam a todas. Pouco mais adiante na trama, quando as jovens decidem fugir coletivamente, as cobras servem de escada e degraus permitindo às jovens escapar do controle e espaço do PAI, para seguirem seus caminhos e decidirem suas próprias vidas, coisa que nenhuma delas havia podido fazer até então. O resgate da prestigiosa figura da senhora das serpentes é sintomático, pois se aproveita de um lapso do próprio De Varazze, ou seja, a tecnologia de construção, durante seu ato normatizador, utiliza uma ferramenta subversiva e

desestabilizadora. Na ação discursiva que buscava criar a ordem, havia, disfarçado como afirmador, um elemento de negação, apontando para o desmanche da ordem, dentro de seu próprio instrumento criador.

A narrativa prossegue e Roberts faz uma adição, alterando significativamente o final oficial das duas Cristinas: durante as férias do doutor, uma festa popular, muito similar ao carnaval, e o circo, passam na rua da torre. A descrição possui toques rabelaisianos⁵.

Os carros alegóricos estavam cobertos por flores de papel, em rosa-bebê e verde-musgo, presas por ganchos de prata. Cada carro era um palco ambulante de um espetáculo teatral diferente. Em um deles, havia um leilão de mulheres, sendo vendidas aos homens que passavam na multidão. Em um segundo, três mulheres barbadas usando baby-dolls de cetim rosa passavam espuma no rosto e se barbeavam. Em um terceiro, uma sereia e uma foca se apresentavam em um tanque. Acrobatas caíam e se reagrupavam em pirâmides humanas. Divas cantavam Arias. Um grupo de homens usando saínhas de balé engomadas, com rendinhas e fru-frus, dançavam as sílfides de *Giselle*.

O que durante o dia era um carrinho de leite, e agora se fazia de púlpito de coral, parou bem embaixo da torre. O motorista estava puto e com calor. Sua carga de escoteirinhas cantoras gospel não aparecera. Ele olhou para cima e viu as doze moças nas janelas da torre, começou a fazer assovio de lobo mal, piscar, mandar beijinhos e abrir os braços. Elas assentiam com a cabeça. -E então bonecas? Vocês vêm ou não? Eu não tenho o dia todo, disse ele dando um peteleco na bituca de cigarro em sua boca, a qual voou pela janela do carro.

As moças todas sumiram de vista. Cristina tomou uma faca grande da cozinha. Testou no polegar e viu o sangue jorrar, vermelho. -Combinado? Ela disse, as moças assentiram com a cabeça –combinado! Cada garota levantou sua mão esquerda, cada qual com sua algema apertada ligando-a ao pilar central. Cristina cortou-lhes as mãos, uma a uma e deixou os pedaços, com algema e tudo, de lembrança macabra para o doutor, quando ele voltasse de férias. As cobras costuraram-se para fazer uma descida da janela até o jardim, as moças deslizaram até o chão. Moças e cobras pularam no caminhão e sumiram no mundo. O circo passou a ter um corpo de baile de moças manetas e cobras dançarinas. Cristina não conseguia mais voar, ao tentar fazê-lo, dançavam ela e as cobras.... Cristina morreu aos quarenta anos, suas onze amigas e todas as cobras levaram-na, dançando, até a sepultura. (ROBERTS, 1997, p. 122-124)

A chegada da festa popular, do circo, permite uma quebra na ordem marmórea do PAI e as moças acabam fugindo, mesmo tendo de pagar um pedágio sangrento. No mundo, ao contrário, proporcionado pelo carnaval, as moças não seriam consideradas loucas nem seu defeito físico seria um problema; ao contrário, ele acaba se transformando em atração popular. Nos carros alegóricos acontece um desfile de excentricidades, todas, porém,

⁵ Obviamente a fortuna crítica relativa às interpretações, tanto literárias quanto sociológicas, do fenômeno das festas populares, notadamente o carnaval, é imensa. A ligação mais importante, diria mesmo inevitável e para a qual remeto o leitor, seria a teoria da carnavalização de Mikhail Bakhtin, conforme expressa em seu clássico *A cultura popular na idade média: o contexto de François Rabelais*.

aludem a questões de gênero e abordam desde o ridículo até o criminoso, passando pelo grotesco.

Roberts caracteriza os carros alegóricos como palcos de espetáculos teatrais e logo no primeiro, há um leilão de mulheres. Ora, se o carnaval deveria ser o mundo ao contrário, não é o que parece neste carro. A exploração das mulheres pelos homens é apresentada sem os véus habituais da civilização. Não há nesse carro meias verdades ou panos quentes, há uma apresentação sem retoques de um problema social antiquíssimo para o qual ainda se buscam soluções. O mundo é apresentado em toda sua crueza, mas mesmo assim é objeto de riso, pois o insuportável, ainda que banalizado, só pode ser exposto sem retoque em praça pública com a proteção ideológica do carnaval. Caberia aqui o ancestral adágio da *comédie française* de Molière, retirado de Plauto e Terêncio, do *ridendo castigat mores*?⁶ Creio que não, pois se, no carnaval, o mundo se inverte (ou se mostra nu) isso serve para mantê-lo, pelo resto do ano, na mesma posição (e com as velhas roupas) de sempre.

No carro seguinte, mulheres barbadas trajando *baby-doll* rosa de cetim apresentam o grotesco dos estereótipos de gênero, que Roberts critica; o adereço marcadamente feminino contrastava ainda mais com a barba, tão culturalmente masculina. Seria interessante comentar esse carro em conjunto com outro, o último descrito no mesmo parágrafo. Nesse, os homens estão, ridiculamente, representando papéis femininos, com a indumentária mais carregada possível, de uma das artes mais estigmatizadas, do ponto de vista do gênero, o balé⁷. Eles estão num duplo jogo cênico, pois a situação em si é teatral, mas eles estão representando uma representação, com um viés ridículo. Para o PAI, essa cena possui a vantagem de reforçar, pelo contraste e o contrário, os padrões vigentes; assim, as leis estabelecidas saíam mais fortes, pois aquilo que mais as ameaça foi ridicularizado em praça pública. Penso que talvez se leia melhor essa cena ao se resgatar Judith Butler e a idéia de gênero como performance; com isso em mente, podemos inferir que essa mulher de barbas, bem como o hermafrodita e os transgêneros, só teriam espaço na sociedade do PAI, no lugar destinado ao grotesco, ao risível, ao desumanizador. Esses corpos questionadores são muito incômodos para a ordem patriarcal binária. Eles remetem ao conceito derrideano de indecidibilidade. Eles são a *différance* que denuncia o engodo da metafísica binária e essencializante aplicada ao gênero. A mera existência desses corpos

⁶ “Rindo corrigem-se os costumes” uma das principais justificativas da comédia clássica para tentar mostrar sua função social.

⁷ Sem contar que eles estão representando delicados espíritos femininos do ar, de uma peça romântica bastante “açucarada”, um drama de amor em que se esperava que as mocinhas da plateia chorassem.

indecidíveis e *differantes* é suficiente para desestabilizar o cômodo equilíbrio dual em que se baseiam as percepções tradicionais de masculino/feminino.

Continuando com a narrativa, Cristina, que já havia enfrentado o PAI várias vezes, resolve pagar sua liberdade com a mutilação de seu corpo, e convence suas amigas a fazerem o mesmo. A forte presença de elementos violentos na lenda de Santa Cristina de Bolsena escrita por De Varazze deve ter chamado a atenção de Roberts para essa história, pois não se esperaria que uma santa, virgem, fosse tão sanguinária. Isso abre uma brecha nas representações tradicionais do feminino, mesmo dentro da tradição cristã; é como se, por um minuto, a ortodoxia baixasse a guarda e não sentisse, dentro de seus domínios, a intromissão de elementos por ela combatidos.

Por fim, Santa Cristina feminista não precisou mais voar; mesmo mutilada, ela sentia-se com seu corpo e podia dançar. Suas onze companheiras são uma miniatura da macro-estrutura do livro, pois a câmara dourada que abre a história remete a uma igreja real, cujo mausoléu contém os supostos restos mortais das onze mil virgens que teriam sido martirizadas com Santa Úrsula em Colônia. Assim o próprio romance, *Impossible Saints*, como um todo, narra a história de uma santa principal acompanhada de outras onze, todas feministas.

As onze companheiras e as cobras (símbolos de sua redescoberta interior), levam, dançando, Cristina para a sepultura. Senhora das serpentes, dona de seu corpo, depois de feita sua revolução, ela finalmente deixava a torre do PAI e adormecia no seio da Mãe.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CLÉMENT, Cathérine; KAKAR, Sudhir. **A Louca e o Santo**. São Paulo: Relume-Dumará, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DEVARAZZE, Jacopo. **A legenda áurea: vidas de santos**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GILMAN, Charlotte Perkins. The Yellow Wallpaper. In: **Great American Short Stories**. New York: Dover Thrift, 2005.

ROBERTS, Michèle. **Food, Sex and God**: On inspiration and writing. Londres: Virago, 1998.

_____. **Impossible saints**. Londres: Little Brown, 1997.

WALKER, Bárbara. **The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets**. San Francisco: Harper, 1983.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own**. Londres: Penguin Books, 2000.

William Alves Biserra é doutor em Literatura pela Universidade de Brasília e pós-doutorando em Literatura Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais, professor adjunto de literaturas em língua inglesa e pesquisador na Universidade Católica de Brasília. (wiliamalvesbiserra@gmail.com)