



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 22 - julho de 2019

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2019i22p151-166>

Espectros da alteridade na obra de Jacqueline Harpman

Spectrums of otherness in Jacqueline Harpman's work

*Marcelo Branquinho Resende**

RESUMO

A obra da escritora belga Jacqueline Harpman (1929-2012) tem como isotopia principal diversas histórias de amor em que a transcendência é alcançada por meio de uma alteridade metafísica, como na novela “Dieu et moi”, e também por meio da alteridade física, como no caso do romance *Orlanda*, de 1996. O presente artigo pretende analisar as manifestações de alteridade na literatura de Harpman por meio do confronto de visões da fortuna crítica da autora com teóricos dos estudos de gênero e teoria pós-estruturalista.

PALAVRAS-CHAVE: Alteridade; Jacqueline Harpman; Literatura belga; Estudos de gênero

ABSTRACT

The work of Belgian writer Jacqueline Harpman (1929-2012) shows as its main isotopy various love stories in which transcendence is reached both by a metaphysical otherness, as is the case in the novella “Dieu et moi”, and a physical otherness, as is the case of the novel *Orlanda* (1996). The article that follows aims at analyzing the manifestations of otherness in Harpman's works by confronting views of the writer's critical fortune with theoreticians of Gender Studies and Poststructuralism.

KEYWORDS: Otherness; Jacqueline Harpman; Belgian literature; Gender Studies

* Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP; Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – SP – Brasil – marcelobmr91@hotmail.com

Introdução

Nascida em 1929 e falecida em 2012 na cidade de Bruxelas, Jacqueline Harpman foi uma escritora belga sobre a qual pouco foi escrito e discutido. Nascida em uma família judia que precisou recorrer ao exílio para fugir da perseguição nazista, Harpman passou parte da infância em Casablanca, Marrocos. Voltando a seu país natal, estudou e posteriormente publicou sua primeira obra aos 30 anos, em 1958 (a qual renegaria posteriormente), intitulada *L'Amour et l'acacia*, seguida da publicação de *Brève arcadie*, em 1959, *L'apparition des esprits*, em 1960, e *Les bons sauvages*, em 1966. Após publicar os primeiros quatro romances, a carreira da escritora sofreu um hiato para que ela pudesse se dedicar aos estudos de psicologia e se tornar psicanalista. O retorno de Harpman à carreira literária só ocorre em 1987, quando publica o romance *La mémoire trouble*. Nos anos 1990 e 2000, Harpman publicou incessantemente, contabilizando um total de 11 romances e uma novela publicados entre 2000 e 2007. Seu último romance foi *Ce que Dominique n'a pas su*, de 2007, sendo que após essa publicação, a escritora adoeceu e veio a falecer em 2012.

Publicado em 1996 e vencedor do *Prix Médécis* em 1998, *Orlanda* foi provavelmente o romance mais famoso da carreira de Jacqueline Harpman. A escritora deixou como legado uma vasta obra que totaliza 17 romances, oito novelas, três contos e uma peça de teatro. Além de *Orlanda*, algumas de suas obras mais famosas, como *La plage d'Ostende* (1991), *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995), *Dieu et moi* (1999) e *La dormition des amants* (2002) ganharam traduções para o inglês, alemão e italiano. No entanto, nenhuma dessas e outras obras foram traduzidas para o português até o presente momento.

1 Jacqueline Harpman e a identidade belga

Mesmo sendo belga, a nacionalidade de Harpman é ausente de uma fixidez, pois sua escrita, assim como a de outros escritores conterrâneos, é classificada como literatura francófona, uma vez que os romances de Harpman sempre foram publicados por editoras parisienses e depois exportados para a Bélgica. Como afirma Otto Maria Carpeaux, “Não existe uma nação belga. Não existe, portanto, literatura belga.” (1999, p. 133). A Bélgica, como território nacional, consiste em um país culturalmente, politicamente e linguisticamente dividido, uma vez que concentra duas línguas oficiais,

o flamengo, uma espécie de dialeto do holandês falado no território norte do país; enquanto no sul a língua oficial é o francês. A capital Bruxelas, por estar localizada no centro do país e ocupar um espaço de fronteira entre a região norte (Flandres) e a sul (Wallonie), consiste em uma cidade bilíngue que admite tanto o flamengo quanto o francês como línguas oficiais. Sendo assim, há regiões da cidade em que predominam comunidades linguísticas francesas e outras em que a língua e a cultura predominantes são o flamengo. Harpman passou toda sua vida residindo no bairro de Etterbeek, cuja cultura e língua predominantes são o francês. Pelos fatores mencionados, a literatura produzida por Harpman e outros belgas em língua francesa dentro do território belga é tida como francófona, e não como belga.

A não correspondência entre língua e nacionalidade é apenas um sintoma das diferenças que separam os territórios belgas e que os mantêm em constante tensão, uma vez que há forte tendência de movimentos separatistas apoiadores da independência do território norte, que, por ter um PIB maior, é considerado o carro motor de tecnologia e desenvolvimento do país. Boxus aponta que

O estado federal belga é considerado um espaço de conflitos: de um lado, reúne comunidades linguísticas e culturais rivais; de outro lado, o prestígio cultural das comunidades busca impor sua especificidade frente à França e à Holanda, com os quais compartilham línguas e culturas; enfim, cada região da Bélgica é diversa do interior, linguisticamente e/ou ideologicamente: a região flamenga agrupa os flamenguianos, onde se encontram espalhados os flamenguistas (autonomistas flamengos) e os flamengos francófonos (chamados pejorativamente *fransquillons* por aqueles que lhes consideram pedantes); a região da Wallonie reagrupa os valônios francófonos e os valônios alemães; a região bruxelense é composta de francófonos e neerlandófonos. A busca de uma especificidade na Bélgica se faz portanto em três níveis: comunitária (se seguirmos o critério linguístico), regional (se seguimos o critério geográfico) e internacional (no que diz respeito às afinidades culturais que ligam o país à França e Holanda (2002, p. 22-23)¹.

¹ “L’État fédéral belge est à considérer comme un espace de conflits: d’une part, il rassemble des communautés linguistiques et culturelles rivales; d’autre part, le prestige culturel des communautés cherche à imposer sa spécificité face à la France et face à la Hollande, dont elles partagent les langues et les cultures; enfin, chaque région de Belgique est diverse de l’intérieur, linguistiquement et/ou idéologiquement: la région flamande groupe les Flamands, où se trouvent par ailleurs les Flamengants (autonomistes flamands) et les Flamands francophones (appelés péjorativement *fransquillons* par ceux qui les considèrent comme des pédants); la région bruxelloise est composée de francophones et de néerlandophones. La quête d’une spécificité en Belgique se fait donc à trois niveaux: communautaire (si l’on suit le critère linguistique), régional (si l’on suit le critère géographique) et international (eu égard aux affinités culturelles reliant le pays à la France et à la Hollande.” (todas as traduções são de nossa autoria).

Além de ser culturalmente, geograficamente e linguisticamente dividida, a Bélgica faz fronteira com países europeus que, no passado, tiveram um papel de imposição cultural e/ou de colonizadores (França, Alemanha e Holanda), cujas economias desenvolvidas e sólidas contribuíram para que tivessem suas culturas bastante difundidas em território europeu e em territórios por eles colonizados. A Bélgica, portanto, é um país cuja cultura é fortemente influenciada, seja por parte da França, da Holanda ou da Alemanha, sendo a “não existência de uma literatura belga”, como postulado por Carpeaux, apenas um sintoma da posição de subalternidade econômica e cultural que a Bélgica ocupa em relação aos países com os quais faz fronteira.

Nos romances harpmanianos, a busca de suas protagonistas femininas por um outro foi interpretada por Boxus (2002), em *Orlanda*, como sendo uma metáfora para a condição da Bélgica, uma vez que a sua situação de divisão cultural colocaria o país em desvantagem, restando a busca pelo outro como meio para transcender essa condição e atingir uma homogenia. Como Boxus aponta, “[...] nos parece que a Bélgica é andrógina e comporta uma dualidade multissecular que contradiz os esquemas em nome dos quais se pretende construir o Estado.” (2002, p. 173)². Os esquemas aos quais Boxus se refere são a construção de uma nação a partir do conceito de língua oficial, que seria a essência da nação, bem como a declaração de guerras a outras nações (2002, p. 170). Ao pensarmos que, ao longo de sua história de construção de uma nação, a Bélgica foi na contramão e se construiu sem a necessidade de eleger uma única língua oficial e sem declarar guerra a outros países, poderíamos considerar que, dadas as limitações, a Bélgica é um país com políticas progressistas e avançadas por abrigar duas culturas diferentes em seu território.

Além do estudo de Boxus sobre as relações entre *Orlanda* e a alter identidade belga realizado em 2002, em Porto Alegre, foi publicado, em 1992, um volume da revista *Textyles* com uma seção dedicada ao estudo da obra harpmaniana, contendo três artigos (um com uma análise de *La Lucarne*, outro sobre o gesto autobiográfico na literatura feminina e outro sobre as histórias de amor em sua obra). Além disso, a edição inclui uma entrevista com a escritora, bem como dois contos inéditos de Harpman. Em 2013, um ano após a morte da autora, é publicado o que talvez seja o estudo mais completo de sua obra, de autoria de Marie Compagne, intitulado *Je et/est l’Autre*:

² Il nous est apparu que la Belgique est androgyne et “comporte une dualité multiséculaire qui contredit les schémas au nom desquels on entend [...] construire les États.”

représentations et enjeux de l'altérité dans l'oeuvre de Jacqueline Harpman, em que diversos romances de sua autoria são analisados a partir dos jogos de alteridade e da intertextualidade que caracteristicamente compõem o texto de Harpman.

2 Alteridades do narrador harpmaniano

De acordo com Compagne (2013), um dos traços tipicamente harpmanianos presente em suas obras é a forma como a persona literária de Jacqueline se insere na voz do narrador, colocando-se muitas vezes como personagem, observadora ou como a pessoa para a qual o texto se dirige. Na novela “Dieu et moi” (1999), Jacqueline Harpman passou para outro plano após sua morte, onde conversa com Deus e lhe dirige questionamentos de todos os tipos, o que funciona como uma espécie de releitura bíblica dialógica iniciada pela desconstrução paródica da própria figura patriarcal de Deus como cristalizada pela visão eclesiástica e renascentista, “Era o próprio Deus, tal qual Michelangelo representou na capela da Sistina, um homem forte e belo na casa dos cinquenta anos, quase nu, com cabelos brancos soprados pelo vento [...]”³ (HARPMAN, 1999, p. 29), bem como pelos diálogos que sucedem o encontro dos dois

- Você não é temente a mim?
- Meu Deus, senhor, você não tem nada de temível. Peitorais maravilhosos, tronco estreito, e esse pedaço de tecido na sua virilha bastante sugestivo para uma imaginação fértil como a minha.
- Fértil! Mulher, você não tem vergonha? No que está pensando?
- Naquilo que as mães, como é bem sabido, são proibidas de sentir (HARPMAN, 1999, p. 29-30)⁴.

A figura de Deus, como aponta Compagne (2013, p. 64), bem como confirmado pela própria narradora da novela (1999, p. 32) serve como uma analogia metalinguística para a função de criadora do escritor. Na novela “Lettre d’une lectrice” (“Carta de uma leitora”), Eva, após ler as cartas escritas por Maria e Antígona endereçadas a Harpman em *La lucarne*, escreve uma carta confessional à autora, em que apresenta sua própria versão dos fatos e desmistifica a figura de Adão. Assim como em “Dieu et moi”,

³ “C’était Dieu lui-même, tel que Michel-Ange l’a représenté au plafond de la Sixtine, un fort bel homme dans les cinquante ans, à peu près nu, des boucles blanches soulevées par le vent”

⁴ – N’est-tu pas effrayée de te trouver devant moi? – Mon Dieu, Monsieur, vous n’avez rien d’effrayant. Des pectoraux superbes, la hanche étroite, et ce charmant bout de tissu qui donne à penser. – Penser! Femme, tu es donc sans vergogne? À quoi penserais-tu? – Mais à ce que les mères, c’est bien connu, interdisent de nommer.

Orlanda apresenta um narrador tipicamente harpmaniano, uma vez que o narrador faz-se presente e usa da metatextualidade para que sua voz apareça e dialogue com o leitor, como faz logo no início do romance, ao declarar que “[...] gozando (*jouissant*) do privilégio de romancista do qual nunca escondi ser dotada.”⁵ (HARPMAN, 1998, p. 10). Em *Orlanda*, uma das amigas de Aline chama-se Jacqueline e é psicóloga, aludindo não só à autora como também a sua formação. É comum que em muitos momentos a voz da autora se confunda com a dos personagens

Não passa de uma alegoria, e é ela mesma (Vita Sackville) que Virginia conta: criança, ela era forte e ardente, ela jogava na guerra contra os mouros no sótão, ela tinha uma amiga que ela adorava e que se colocou a negligenciar pelos meninos, então ela se fechou nos estudos e em sua imaginação, eu preciso perguntar a Jacqueline se não é isso que chamamos de período de latência, ela aprendeu a contar histórias a si mesma para se divertir escondida. (HARPMAN, 1996, p. 64)⁶.

Ao falar sobre si mesma na terceira pessoa, a narradora poderia estar se referindo ao lado psicanalista de Jacqueline Harpman, delimitando que há, de um lado, a persona literária e, de outro, a psicanalista. O problema é que não temos um narrador confiável o suficiente para saber se a narrativa é contada inteiramente por meio da persona literária e que a Jacqueline Harpman psicanalista esteja omissa em suas observações, seja por meio do narrador ou da personagem homônima que encaixou no romance para fazer presente sua visão.

A narradora frequentemente intervém na narrativa para nos lembrar da intertextualidade onipresente na obra. Sendo assim, Virginia Woolf poderia ser praticamente considerada um personagem da narrativa, tamanho o número de vezes que é invocada pela narradora. Como parte do trecho anteriormente citado, Aline passa boa parte do livro refletindo sobre o significado de *Orlando*, sobre o qual ela pensa por vezes.

É a décima vez, ao menos, que ela relê a passagem crucial de *Orlando* onde acontece a transformação, procurando aproveitar o sentido subjacente, ela tem sempre a sensação de ficar na superfície e não

⁵ “Jouissant du privilège du romancier dont je n’ai jamais caché que je me sens dotée”

⁶ “Tout n’est qu’allégorie, et c’est elle-même que Virginia raconte: enfant, elle était forte et ardente, elle jouait à la guerre contre les Maures au grenier, elle avait une amie qu’elle adorait qui s’est mise à la négliger pour les garçons, alors elle s’est retirée dans l’étude et dans la rêverie, il faut que je demande à Jacqueline si ce n’est pas cela qu’on nome la période de latence, elle a appris à se raconter des histoires pour se divertir en secret.”

aceita pensar que talvez realmente não haja nada por baixo. Ela se esforça: First, comes our Lady of Purity; whose brows are bound with fillets of the whitest lamb's wool; whose hair is an avalanche of the driven snow... etc. Ela boceja. Por trás das palavras nas quais ela se debruça, uma outra corrente de pensamentos se embaralha em sua cabeça, como os meandros escondidos dos rios ditos intermitentes – porque às vezes fluem a céu aberto para desaparecer em seguida na terra, pensamos que eles param por ali, mas reaparecem alguns quilômetros mais à frente. (HARPMAN, 1996, p. 10)⁷.

As referências não são restritas a *Orlando* e Woolf, sendo Proust, Julien Green, Balzac, Gide, entre tantos outros da tradição literária inglesa e francesa uma composição do aparato intertextual ao qual Harpman faz referência. Para Compagne, as referências harpmanianas são um modo de a narradora, ao mesmo tempo, apropriar-se da tradição literária para se inserir em um espaço que ainda não lhe foi concedido, ou seja, o espaço de grande escritora. Como postula Leyla Perrone-Moisés a respeito da espectralidade na narrativa contemporânea,

Qualificada de “pós-moderna”, ela carrega esse “pós” como um fardo do qual deseja se livrar, mas que a condiciona de maneira persistente. As principais formas que a literatura contemporânea tem assumido são dependentes desse passado recente. Citação, reescritura, fragmentação, colagem, metaliteratura, todas remetem à história e às obras desse passado. A ironia, traço igualmente característico da ficção contemporânea, também não poderia ser percebida sem a existência do termo anterior a que ela alude. O resultado dessa situação é a melancolia, o sentimento de existir depois do fim, de ser uma literatura que não é de vanguarda, mas tardia. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149).

A partir da instância do narrador, que constantemente se lembra e nos lembra de que sua criação vem a partir de um romance woolfiano, Harpman tenta reinventar a tradição a partir de sua inscrição nela. Ao pensarmos na sua identidade belga como algo que não está atrelado a uma identidade nacional, cuja cultura não está enraizada em uma literatura propriamente belga, mas somente francófona, a situação identitária belga seria análoga à situação de *Orlândia*, ou seja, de uma pessoa cuja identidade de gênero não

⁷ “C’est la dixième fois, au moins, qu’elle relit le passage crucial d’Orlando où a lieu la transformation, cherchant à en saisir le sens sous-jacent, elle a toujours le sentiment de rester en surface et ne consente pas à penser qu’il n’y a peut-être rien en dessous. Elle s’applique: First, comes our Lady of Purity; whose brows are bound with fillets of the whitest lamb’s wool; whose hair is an avalanche of the driven snow... etc. Elle bâille. Derrière les mots sur lesquels elle s’acharne, un autre courant de pensées sinue, déroulant les meanders caches des fleuves qu’on dit intermittents car parfois ils coulent à ciel ouvert pour disparaître ensuite sous terre, on croit qu’ils arrêtent là, ils ressurgissent quelques kilomètres plus loin.”

pode ser categorizada e por isso está despossuída de uma tradição e de uma voz. A inscrição no passado é uma forma de buscar uma resposta para o tempo presente e a conversa com o espectro de Woolf é a resolução de Harpman com sua leitura do romance em forma de uma obra literária. Se, em *Orlando*, Virginia Woolf fazia uma biografia de sua amiga, em *Orlândia*, Harpman cria um romance metatextual e referencial em que celebra narcisicamente a sua persona literária e o poder do romancista criador, produzindo desse modo, um romance híbrido em que a voz da persona literária se confunde com a voz da Jacqueline psicanalista, bem como com a voz da tradição literária com a qual dialoga incessantemente. A duplicidade da persona da autora reflete na duplicidade de sua protagonista, que ora é Aline, ora é Lucien, ora é Orlanda.

O tom paródico que surge constantemente na narrativa é uma forma recorrente para contestar o próprio fazer literário e reivindicar a presença da narradora como força criadora. É comum que, ao longo da narrativa, personagens tenham longas discussões sobre a literatura francesa e sua tradição, como quando os personagens dialogam sobre *Em busca do tempo perdido*, e a narradora começa a se questionar sobre a verossimilhança da narrativa que está construindo.

3 A alteridade de gênero em *Orlândia*

Em *Orlândia* somos primeiramente introduzidos a Aline, uma professora de inglês que, enquanto lê *Orlando*, de Virginia Woolf, espera seu trem em uma estação de Paris. Seu olhar cruza com o de Lucien, um garoto que chama sua atenção por sua beleza e seu jeito masculino. Enquanto tenta sem sucesso fazer uma análise literária de *Orlando*, Aline indaga como seria se ela fosse um homem, e o que sucede é o transporte de parte da consciência de Aline para o corpo de Lucien, que passa a viver com a consciência de Aline e perde a posse de sua própria consciência. Aline, por sua vez, não sente falta de sua metade e não se dá conta do acontecido. A narradora batiza a consciência de Aline no corpo de Lucien de *Orlândia*, em referência ao cânone woolfiano que a protagonista lia no início da narrativa.

A primeira grande questão que se impõe é a relação entre Aline e o falo. Aline encontra-se pensando, mediada pelo pensamento da narradora de Harpman, a respeito do seu desejo de pertencer a outro sexo

Se eu fosse um homem, eu não iria atrás de mulheres, eu as conheço muito bem, eu me vestiria alegre em frente de outros homens, eu faria o que, como menina, eu não ousei fazer, eu lhes desafiaria! Talvez eu só tenha amado os homens de uma forma homossexual, mas, evidentemente, como homossexual vergonhoso disfarçado – disfarçada? – eu revesti esse corpo estranho com o qual nunca me senti em casa. Eles me desenhavam às vezes, e como eu não me desejava, não entendia nada. Ah! Ser um menino! Basta que eu lance a rédea ao meu pensamento de que você tem sempre tão duramente trancado, e posso imaginar esse outro corpo, mais fechado, com um grande torso plano onde os peitorais brincam livremente, meus quadris ficam estreitos e eu pressinto, abaixo de minha barriga, a turgescência que remete aos hastes da vitória, os agitamos lentamente, as noites de batalha, nos campos abarrotados de mortos. (HARPMAN, 1998, p. 10-11)⁸.

O modo como a narradora desnuda as vontades de Aline de ser um homem revelam o modo pelo qual Aline enxerga a transcendência. Se em *Orlando* Virginia Woolf mantém o nome do personagem mesmo após a transformação sexual a fim de questionar a estabilidade das categorias sexuais, Aline e Lucien não só trocam de identidade sexual como também trocam de nome. Desse modo, a visão de Virginia Woolf parece respeitar o ideal platônico da representação andrógina, uma vez que temos descrições pouco detalhadas a respeito da feminilidade de Orlando após sua transformação em mulher, sendo as roupas o modo mais expansivo pelo qual o personagem passa a manifestar o seu gênero, enquanto em *Orlanda* o corpo é o ponto de partida para a manifestação da transformação de Aline.

Mas, por favor, Virginia! Desvie seus olhos destas linhas, o que se passou agora foi uma coisa que sua inteligência teria talvez adivinhado mas que sua delicadeza deixou de lado, Orlanda observava, descansando vagamente sua mão de homem, que era bela apesar das unhas ruídas, a coisa rosa e macia da qual ele era provido e trinta anos de desejo amoroso corriam em suas veias. Ele admirava o contorno, o comprimento elegante, as dobras graciosas das quais, por não ser judeu, Lucien Lefrène não havia cortado, ele ficou encantado, ele levantou a mão esquerda e gentilmente acariciou o que segurava na mão direita. Ao mesmo tempo, uma emoção poderosa correu por ele, ele sentiu o galope do sangue em suas veias, e estava vivo, maravilha!

⁸ “Si j’étais un homme, je ne rechercherais pas les femmes, je les connais trop bien, je dresserais joyeux devant d’autres hommes, je ferais ce que, fille, je n’ai pas osé faire, j’elles déferais! Peut-être n’ai-je jamais aimé les hommes qu’em homosexuel, mais, évidemment, homosexuel honteux qui n’ose pas connaître son enchant et je me suis déguisé – déguisée? – j’ai revêtu ce corps bizarre où je ne me suis jamais senti chez moi. Ils me désiraient parfois, et comme je ne me désirais pas, je n’y comprenais rien. Ah! Être un garçon! Il suffit que je lâche la bride à ma pensée que tu tiens toujours si durement enserrée, et je peux imagine cet autre corps, plus ferme, avec un large tose plat où les pectoraux jouent librement, mès hanches deviennent étroites et je pressnes, au bas de mon ventre, la turgescence qui ressemble aux soirs de bataille, sur les champs jonchés de morts.”

Sua nova identidade se desdobrar sob seus olhos e chegar, em alguns segundos – ele tinha pouco mais de vinte anos! – à sua total realização. Ele tremeu. Aline havia assistido a esse mistério centenas de vezes, mas nunca ela havia sentido de dentro, Orlando não era mais que desejo. Mas o que desejava? Aline ou ele? Ele não pensou, sou eu, exilada do prodígio que descrevi, que me interroga, bem acampado em suas pernas vigorosas, aquilo que foi ditado para ele, a delícia começou, ele observava com alegria o trabalho de sua mão, sentindo as ondas subindo cada vez mais altas. Levado para a crista das ondas, ele pensou em primeiro reconhecer o colapso como era familiar para Aline, pois tudo foi diferente, contrações estranhas o surpreenderam, ele engasgou em espanto, seu coração batendo na mão, a emoção quase fechava os olhos, mas a curiosidade era a mais forte, ele os mantinha abertos e via, ofuscado, o prazer sacudindo-se bruscamente, espalhado por fora ao mesmo tempo em que se espalhava por dentro. (HARPMAN, 1998, p. 22-23)⁹.

Em *Orlando*, a experiência da troca de sexo passa primeiramente e fundamentalmente pelo corpo, principalmente pelo signo do falo. Ao se transformar em um homem e adquirir uma outra identidade – o que se dá por meio do nome – a transformação de Aline é uma junção da androginia anterior platônica com a experiência woolfiana em *Orlando*.

No capítulo “Justificações” de *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir categoriza as mulheres em três tipos diferentes: a apaixonada, a mística e a narcisista. Para Simone, esses três tipos de mulheres ainda não alcançaram a emancipação. Ao descrever a mulher narcisista, Beauvoir afirma que

Todo amor reclama a dualidade de um sujeito e de um objeto. A mulher é levada ao narcisismo por dois caminhos convergentes. Como sujeito, ela se sente frustrada; quando menina viu-se privada desse alter ego que o pênis é para o menino; mais tarde sua sexualidade agressiva permaneceu insatisfeita. E, o que é muito mais importante,

⁹ Mais, ô Virginia! Détorune tes yeux de ces lignes, il se passa alors un chose que ton intelligence avait peut-être devinée mais dont ta délicatesse t'écartera, Orlando regardait, reposant mollement dans as main d'homme qui était belle malgré les ongles rongés, la chose rose et tendre dont il était pourvu et trente ans de désir amoureux frémissaient dans ses veines. Il en admira le contour, la longueur elegante, les replis gracieux dont, n'étant pas juif, Lucien Lefrène n'avait pas été amputé, il fut charmé, il leva la main gauche et careça doucement ce que tenait la main droite. Aussitôt un puissant tressaillement le parcourut, il sentit le galop du sang dans ses veines, et vit, merveille! Sa nouvelle identité se déployer sous ses yeux et atteindre, en quelques secondes – il avait à peine un peu plu de vingt ans! – son plein épanouissement. Il trembla. Aline avait assisté à ce mystère des centaines des fois, jamais elle ne l'avait vécu de l'intérieur; Orlando ne fut plus que désir. Mais qui désirait? Aline ou lui? Il n'y pensa pas, c'est moi, exilée du prodige que je décris, qui m'interroge, lui fit, bien campé sur ses jambés vigoureuses, ce qui lui était dicté, le délice commença, il regardait aec ravissement le travail de as main, sentant les vagues monter de plus en plus haut, porte à la crête des flots, il crut d'abord reconnaître la volupté telle qu'elle était familière à Aline, puis tout fut différent, d'étranges contractions le surprirent, il haleta de stupeur, son coeur battait dans as main, l'émotion faillit lui fermer les yeux, mais la curiosité fut la plus forte, il les maintint ouverts et vit, ébloui, son plaisir jaillir qu'il se répandait em dedans.

as atividades viris lhe são proibidas. Ela se ocupa, mas não faz nada; através de suas funções de mãe, esposa, dona de casa, não é reconhecida em sua singularidade. A verdade do homem está nas casas que constrói, nas florestas que lava, nas doenças que cura: não podendo realizar-se através de projetos e objetivos, a mulher se esforçará por se apreender na imanência de sua pessoa. [...] É porque nada são que numerosas mulheres limitam ferozmente seus interesses unicamente a seu eu, que hipertrofiam de maneira a confundí-lo com tudo. (BEAUVOIR, 2016, p. 443).

Apesar de publicado em 1949, em condições muito distintas daquela em que as mulheres se encontravam em 1996, ano de publicação de *Orlanda*, o texto de Simone apresenta-se como uma base teórica importante para estabelecer uma leitura *queer* do romance. Para Beauvoir, a imanência feminina é um obstáculo a ser vencido e, na narrativa, Aline encontra sua transcendência por meio do transporte de sua consciência e parte masculina para o corpo de um homem, resultando em uma construção identitária narcísica de Orlanda. A característica narcísica da personalidade de Aline é lembrada pela personagem, que tem sua voz confundida com a da narradora

[...] não irei mascarar com bons modos a hipocrisia que me foi ensinada quando era criança e que, na praia, eu olhava estupefata e com gosto um pequeno garoto sem sunga com um membro bem diferente dos atributos do meu corpo, colocou-o entre seus dedos e fez algo que eu achava ser possível apenas estando sentada ou agachada.
– Para de olhar! disse minha mãe, juntamente com um tapa que me forçou a olhar em outra direção.
– Minha querida, essa criança é nojenta!
E a tarde ela se queixou de minha curiosidade ao meu pai. Ele assentiu com a cabeça, tristemente. (HARPMAN, 1998, p. 21)¹⁰.

Tal episódio é fruto da lembrança do momento em que Orlanda está se adaptando ao seu novo corpo masculino. Apesar da consciência representar a metade masculina de Aline, ela ainda se considera, ontologicamente, como alguém do sexo feminino, como quando observa-se no espelho pela primeira vez e faz observações sobre seu novo corpo.

¹⁰ “je ne déguiserai pas en bonnes manières l’hypocrisie qui me ferait détourner le regard, ainsi qu’on me l’avait appris quand j’étais petite et que, sur la plage, je regardais, stupéfaite et ravie un petit garçon sortir de sa culotte une partie de sa personne si différente des attributs de la mienne, la tenir du bout des doigts et se livrer à une activité dont je ne savais pas qu’elle pouvait s’accomplir autrement qu’assise ou accroupie.

- Veux-tu bien regarder ailleurs! Me dit ma mère en accompagnant ces paroles d’un soufflet qui me fit, en effet, tourner la tête.

- Ma parole, cette petite est vicieuse!

Et le soir elle se plaignit de ma curiosité malsaine à mon père. Il hochait tristement la tête.”

Talvez ele tivesse uma metade feminina aprisionada em seu corpo de menino, que ele impedia de viver, assim como Aline fazia comigo, eu deixei toda aquela vida para trás, não sei onde, mas que fique por lá! A sua cabeça está mais erguida e o rosto mais corado. Como eu sou bonito! [...]

Eu ouço vozes que dizem “mas que Narciso horrível a sua Orlanda é! Ele só sabe se admirar!” e eu protesto: é o revestimento corporal de um outro que ele está admirando, como uma garota que fica animada com uma roupa nova, pois ele era uma menina até meia hora atrás, e uma menina que gostava de meninos. Eu convoco todas as pessoas capazes de se sentirem comovidas pela beleza do sexo oposto para imaginar por um momento como é viver em um corpo que lhe excita, e eles entenderão Orlanda. E se excitarão, talvez. (HARPMAN, 1998, p. 20-21)¹¹.

Ainda sobre a mulher narcisista, Simone de Beauvoir afirma que “A beleza masculina é indicação de transcendência, a da mulher tem a passividade da imanência: só a segunda é feita para deter o olhar e pode portanto ser pega na armadilha imóvel do espelho” (2016, p. 445). A justificativa dada pela narradora para a transcendência de Aline é seu desejo pelo falo, de ser o falo. A primeira realização de Aline na forma de Orlanda é poder sentir a *jouissance* de possuir um corpo masculino que por ela foi sempre idealizado.

Para Judith Butler, o alcance da transcendência da mulher por meio de seu desejo de ser o falo é evidência do mecanismo da mascarada, termo por ela adotado a partir da teoria de Lacan, significando que a simples inserção de um falo para simbolizar o alcance de poder e de ascensão não passa de um fingimento. Uma vez que os gêneros seriam um produto cultural e social absorvidos pelo *performer*, o poder atribuído ao falo não passaria de uma construção discursiva e social feita ao longo dos anos, que de tão cristalizada, passa a ser compreendida como algo ontológico. Desse modo, o poder de transcendência que o falo transmite não passaria de uma ilusão, já que

Por um lado, pode-se compreender a mascarada como a produção performativa de uma ontologia sexual, uma aparência que se faz convincente como “ser”; por outro lado, pode-se ler a mascarada como

¹¹ “Peut-être contenait-il une fille enfermée dans son corps de garçon, qui l’empêchait de vivre comme Aline faisait avec moi, et j’ai remballé tout ce monde-là, je ne sais où, mais qu’il y reste! Le port de tête est meilleur et le teint s’est avivé. Quel joli garçon je suis! [...]

J’entends grogner: Mais quell effroyable Narcisse que votre Orlanda! Il ne cesse pas de se pourlécher! Et je proteste: c’est l’enveloppe corporelle d’un autre qu’il admire ainsi, comme une fille qui s’émerveille d’un nouvel habit, car il était fille il y a un quart d’heure, et fille sensible aux garçons. Je prie toute personne capable de s’émouvoir devant la beauté de l’autre sexe de rever un instant habiter ce corps qui la trouble, elle comprendra Orlanda. Et frissonnera, peut-être.”

a negação de um desejo feminino, a qual pressupõe uma feminilidade ontológica anterior, regularmente não representada pela economia fálica. [...] A primeira tarefa envolveria uma reflexão crítica sobre a ontologia do gênero como (des)construção imitativa e, talvez, buscar as possibilidades móveis da distinção escorregadia entre “parecer” e “ser”, uma radicalização da dimensão “cômica” da ontologia sexual, só parcialmente empreendida por Lacan. A segunda iniciaria estratégias feministas de desmascaramento para recuperar ou libertar qualquer desejo feminino que tenha permanecido recalcado nos termos da economia fálica. (BUTLER, 2017, p. 90).

No romance de Harpman, a busca por identidade se dá a partir do momento em que Orlanda deve se adaptar ao ambiente de Lucien, e adequar sua sexualidade ao gênero masculino, ao qual seu corpo anfitrião pertence. A construção de gênero, bem como de sua personalidade, entram em conflito com a confusão dos “eus” de Aline:

Aline cambaleava. Ela recuou, se acostou no batente da porta e pronunciou, em voz alta, a sílaba ameaçada. Não aconteceu nada. Ela repetiu EU às paredes, que não reenviaram nenhum eco. Deveria ela, dizendo ainda eu, considerar que uma parte desse eu se abrigava dentro de um outro corpo? No entanto, não podemos dizer eu de onde estamos? Lucien Lefrène fingia que ele era eu como ela. Mas ele pronunciava a palavra com uma boca que não era a mesma de Aline. Ela respirou fundo e declarou:
– Eu sou eu.
Ela teve a sensação de que as palavras soaram ocas. (HARPMAN, 1996, p. 128)¹².

Não por acaso, *Orlanda* culmina com Aline matando Lucien/Orlanda, consequentemente, assassinando sua parte masculina e suicidando-se em sua parte feminina, ao mesmo tempo em que recupera parte de sua consciência para si, um único corpo.

A respeito da confusão transcendência feminina a partir do ser o falo, Butler postula que

Os homens “têm” o Falo mas nunca o “são”, no sentido de que o pênis não é equivalente à Lei, e nunca poderá simbolizá-la plenamente. Assim, verifica-se a impossibilidade necessária ou pressuposta de todo esforço para ocupar a posição de “ter” o Falo, com a consequência de

¹² “Aline chancelait. Elle recula, s’appuya contre le chambranle et prononça, à haute voix, la syllabe menacée. I ne se passa rien. Elle répéta JE pour les murs, qui ne renvoyèrent pas d’écho. Devait-elle, disant ainsi je, considérer qu’une partie de ce je logeait dans un autre corps? Pourtant on ne peut dire je que de là où on est? Lucien Lefrène prétendait qu’il était je comme elle. Mais il prononçait le mot avec une autre bouche que celle d’Aline. Elle respire à fon et déclara: - Je suis moi. Elle eut le sentiment que les mots sonnaient creux.”

que ambas as posições, a de “ter” ou a de “ser”, devem ser entendidas nos termos de Lacan, como fracassos cômicos, todavia obrigados a articular e encenar essas impossibilidades repetidas. (BUTLER, 2017, p. 88-89).

Herdeira das genealogias foucaultianas e da ideia de performances butlerianas, Paul B. Preciado articula, em *Manifesto Contrassexual*, a ideia da pós-humanidade com o legado de Butler e Foucault em relação às materializações discursivas do sexo e do gênero, assim como o feminismo ciber-corpo-humano de Donna Haraway. Para isso, Preciado (2014) parte da análise dos objetos sexuais exteriores ao corpo cuja função primordial é a construção de prazer sexual. O *dildo*, devido à sua potencialidade paródica e performática do pênis enquanto falo (distinção postulada por Lacan e Butler, uma vez que ter um pênis não é necessariamente performar a masculinidade e poder atribuídos ao falo), é o objeto sexual que Preciado toma como ponto de partida para desenvolver seu manifesto. A contrassexualidade é caracterizada pela subversão nas formas heteronormativas de inscrever produção discursiva nos sexos por meio dos dispositivos reguladores de biopoder e pela subversão do modo pelo qual o corpo sente prazer. Assim sendo, o sexo heterossexual reprodutor, que inscreve nas genitálias um papel e uma materialidade identitária que se expande para o corpo e restringe a zona erógena a um só órgão, seria subvertido por formas marginais de produção de prazer e orgasmo por meio daquilo que é exterior ao corpo ou de práticas sexuais abjetas, tal qual as práticas que envolvem o ânus.

O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda. A reconquista do ânus como centro contrassexual de prazer tem pontos comuns com a lógica do *dildo*: cada lugar do corpo não é somente um plano potencial no qual o *dildo* pode se deslocar, mas também um orifício-entrada, um ponto de fuga, um centro de descarga, um eixo virtual de ação-paixão. (PRECIADO, 2014, p. 32).

Em “Dieu et moi”, a paródia da figura patriarcal na forma de Deus, contraposta à figura de autora feminina que se faz presente na narrativa e expõe a sua função de criadora é análoga à função do *dildo* descrita por Preciado. Vemos, portanto, a concretização de uma obra literária escrita por uma mulher que reivindica as formas patriarcais e heterocentradas do fazer literário, atribuindo para alguém externo à narrativa (no caso de Harpman, a si mesma) e se colocando como um suplemento, ou

um *dildo*, literário. O mesmo ocorre em *Orlanda*, em que a narradora obtém o orgasmo por meio da substituição do fazer literário masculino, invertendo as posições com personagens masculinos.

A narradora harpmaniana explicita seu poder de romancista e enfatiza o prazer que sente em poder se descrever dentro de um corpo masculino. A escrita da autora é um espectro contrassexual por meio da qual atinge uma experiência transcorporal e transliterária em que se transporta para o texto, ao mesmo tempo em que seus personagens são transportados para diferentes subjetividades e alteridades ao longo da construção narrativa.

Conclusão

Observamos que a alter identidade do território belga a partir da heteroglossia cultural, linguística e geográfica, o diálogo com a tradição literária europeia e a busca pela autoria feminina como desafio à figura do pai surge em obras de Harpman como *Orlanda* e “Dieu et moi” e convergem para uma poética da alteridade análoga à teoria da contrassexualidade de Paul B. Preciado, em que, por meio da sua escrita, Jacqueline Harpman faz de sua literatura uma espécie de prática contrassexual em que chega ao orgasmo por meio de uma experiência literária transcendente. A materialização de suas múltiplas identidades (escritora/psicanalista, francesa/belga, contemporaneidade/tradição literária europeia) convergem em uma poética que apresenta múltiplas possibilidades de alteridade em que o ponto de partida é estar no lugar do outro, ser o outro e imaginar um modo de transcender o outro para a formação de um novo eu.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOXUS, D. **Une étude d’Orlanda**: roman belge francophone contemporain de Jacqueline Harpman. 2002. 200p. Dissertação. (Mestrado em Literaturas Francesa e Francófona) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARPEAUX, O. T. **Ensaio reunidos 1942-1978**, volume 1. Rio de Janeiro: UniverCidade Topbooks, 1999.

COMPAGNE, M. **Je et/est l'Autre**: représentations et enjeux de l'altérité dans l'oeuvre de Jacqueline Harpman. Paris: L'Harmattan, 2013.

HARPMAN, J. **Orlanda**. Paris: Grasset, 1998.

HARPMAN, J. **Dieu et moi**. Paris: Mille et une nuits, 1999.

PERRONE-MOISÉS, L. Espectros da modernidade literária. *In*: PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

Data de submissão: 16/05/2018

Data de aprovação: 29/07/2018