



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

nº 26 - julho de 2021

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p178-191>

Expectativas de gênero em *The locusts have no king*, de Dawn Powell

Gender expectations in Dawn Powell's *The locusts have no king*

Nayara Macena Gomes*

RESUMO

Este ensaio oferece uma leitura dos procedimentos de criação literária das personagens artistas em *The locusts have no king* (1948), romance de Dawn Powell (1896-1965). Baseada nos aportes teóricos de Georg Lukács (2000) e Michael Danahy (1991), mostro que, a partir de uma atitude estética compartilhada pelas personagens, esse romance termina por retrair ficcionalmente o desfazimento de um mundo pretensamente harmônico apresentado num espaço onde o controle sobre a narrativa e a criação literária são garantidos ao romancista. Argumento que a inversão sexual de padrões narrativos (*mythos*) suscita reflexões sobre o romance, especialmente no tocante à figura do herói. Nesse contexto, a contribuição de Joanna Russ (1995) é fundamental para abordar os efeitos que a narrativa de Powell produz quando ilumina o gendramento das interações com o mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Teoria do romance; Estudos de gênero; Controle da narrativa; Feminização do herói; Dawn Powell

ABSTRACT

This essay investigates the process of literary creation of the characters in *The locusts have no king* (1948) have, a novel by Dawn Powell (1896-1965). Based on the theoretical inputs of Georg Lukács (2000) and Michael Danahy (1991), we seek to show that, considering an aesthetic attitude shared by the characters, this novel ends up by fictionally retracing the undoing of an allegedly harmonic world presented in a space where the novelist can control both narrative and creation. I argue that the sexual inversion of narrative patterns (*mythos*) raises reflections on the novel, especially when analyzing the hero. With this in mind, Joanna Russ's contribution (1995) is fundamental to address the effects that Powell's narrative produces when it illuminates gendered interactions with the world.

KEYWORDS

Theory of the novel; Gender studies; Narrative control; Heroic feminization; Dawn Powell

* Universidade Federal de Alagoas – UFAL; Faculdade de Letras – FALÉ; Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura; Maceió – AL – Brasil – nayara.nmg@gmail.com

1 Uma escritora do Village

A Nova Iorque da Broadway, das peças de teatro e das diversões que atraíam tantas pessoas na primeira metade do século XX é o plano de fundo de boa parte da obra de Dawn Powell (1896-1965); a outra parte apresenta o meio-oeste americano e o sonho de viver na metrópole. Por essa razão, leitoras e leitores como Judith Pett (1981) e Gore Vidal (1990) dividem os romances da artista em dois ciclos: Ohio e Nova Iorque. A soma exata da quantidade de romances da autora varia de acordo com a fonte, mas a tese de Pett (1981) lista 15, entre eles *The locusts have no king*.

Vidal (1990) conheceu a autora em vida e conta que, embora abominasse o comercialismo, ela se ressentia de seu pouco reconhecimento. Admirada por contemporâneos notáveis como John Dos Passos e Ernest Hemingway, Dawn Powell nunca usufruiu da fama desejada e provável. Apenas no começo dos anos 2000, ela teve seu nome inserido n'A Biblioteca da América, alcançando, portanto, a canonização.

Além de romances, Powell escreveu mais de 100 contos, peças de teatro, roteiros para cinema, televisão e rádio. Por muito tempo negligenciada, ela recebeu o título de doutora *honoris causa* da universidade onde se formou (Lake Erie College for Women) cinco anos antes de morrer e, entre seus amigos e admiradores, além dos já mencionados Ernest Hemingway e John Dos Passos, estavam Mathew Josephson e Edmund Wilson.

Curiosamente, a recepção da obra de Powell parece poder ser lida como uma curva serrilhada em um gráfico. A cada dez anos, mais ou menos, alguém descobre uma autora contemporânea dentre outros bons autores que viveram no Greenwich Village, bairro de cultura boêmia e, desde os anos 1980, têm surgido estudos sobre sua obra que se voltam para o mapeamento de sua produção literária e investigações biográficas. Graças aos esforços críticos de leitores como o próprio Vidal e Tim Page (seu biógrafo), Dawn Powell tem recebido certo reconhecimento esporádico e sido tema de pesquisas de pós-graduação, que também criaram ondas de (re)descobertas de uma autora negligenciada pela crítica, pelo mercado e pela Academia.

No Brasil, não há registro de estudos sobre a autora no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES até a data de finalização deste ensaio. Diante desse cenário, surgiu o interesse em oferecer uma leitura inicial do citado romance, com atenção especial às atitudes estéticas das personagens Frederick e Lyle, que produzem

significados na obra e permitem um olhar ancorado em gênero sobre uma visão consolidada do romance.

2 Gênero e romance na leitura de Dawn Powell

Lançado em 1948, *The locusts have no king* alude ao versículo 27 do capítulo 30, do livro bíblico dos *Provérbios*: “Os gafanhotos não têm rei, contudo, marcham todos enfileirados” (BÍBLIA, 2020). De acordo com Judith Pett (1981), pesquisadora que dedicou seu doutorado às obras de Dawn Powell, o tema do estrago trazido à mente pela consumição arrasadora das colheitas é semantizado pelas escolhas do narrador desse livro, que utiliza um vocabulário ligado a insetos para apresentar seu universo, onde grupos de pessoas são apresentados como moscas de bar, estudantes e assistentes de escritório zumbem com ideias em reuniões e encontros, e admiradores de celebridades rodeiam, em nuvem (como no coletivo de gafanhotos), seus ídolos. Pett (1981) nota que apenas os protagonistas vêm e vão ou aparecem sozinhos, desligados de bandos.

A ideia de destruição, entretanto, ecoa na relação entre os amantes Frederick Olliver e Lyle Gaynor, manifestando-se por meio do desconforto derivado da demonstração da mesma atitude estética pelos dois e resultando em um efeito de “feminização do herói”, para tomar emprestado o conceito que Josephine Donovan (1991) aproveita de Michael Danahy. Tratando das tendências críticas que evidenciam o sistema econômico capitalista como a base para a ascensão do romance e negligenciam a contribuição feminina para o desenvolvimento do gênero, Donovan (1991) frisa que:

Lukács descamba para um pensamento sexista em *A teoria do romance* ao definir o romance como uma épica decaída, o que implicitamente favorece o protagonista heroico da épica. Ele também lamenta os gestos impotentes e parciais que os protagonistas podem fazer no romance, queixando-se de fato de sua feminização. (p. 442)¹.

¹ Todas as traduções do inglês são nossas e acompanham o excerto original em nota de rodapé, exceto aquelas indicadas nas referências. “Lukács falls into sexist thinking in *The Theory of the Novel* when he defines the novel as a fallen epic, an evaluation that implicitity favors the epic’s heroic male protagonist. He also laments the partial, impotent gestures protagonists are allowed in the novel, thus regretting in effect their feminization.”

Em *The feminization of the novel*, Danahy (1991) salienta que o modelo lukacsiano estabelece a épica como a norma para a narrativa e associa critérios de masculinidade para decidir o que atinge ou não os padrões estéticos, em termos de forma e conteúdo. O autor aponta que Lukács percebia a épica e o romance como gêneros histórica e esteticamente interligados, considerando o segundo um descendente formal e qualitativo do primeiro. Essa descendência derivaria da perda da imanência do significado, em um processo histórico que decretou não apenas o fim de um mundo harmônico, mas também o fim da figura do herói.

Com base em Moses Finley, Danahy (1991) explica que a influente produção do jovem Lukács associa a figura do herói a uma aristocracia marcial e a palavra, em si, não possui gênero feminino, significando apenas homem livre. O herói do romance, em oposição ao épico, existiria em um mundo imperfeito, incompleto e avesso ao ciclo de conquistas. Para Lukács, a morte da épica e a ascensão do romance ocorreram concomitantemente a partir do desenvolvimento das sociedades industriais e dos modos de produção do capitalismo burguês. Com o desaparecimento de um gênero literário, de seu herói e da imanência do significado, a modernidade reatribuiu papéis e características às mulheres na cultura literária. Percebe-se, finalmente, a preocupação de Lukács com os estereótipos sexuais:

[...] Lukács via o *novel* como um gênero inerentemente relacionado aos estados internos complexos e às emoções latentes do *romance*, em parte porque uma narrativa romanesca parecia oferecer maior amplitude no tratamento dos temas e em parte porque seus dispositivos e convenções pareciam responsáveis por uma deficiência na objetividade e na economia que ele encontrou na épica. Assim, o amor parecia um ato físico sucinto no épico, enquanto uma complexidade nada espontânea e prosaica obscurecia todos os relacionamentos no romance. E completando a polarização, Lukács interpretou os protagonistas modernos típicos como passivamente oprimidos por estilos de vida fragmentados e rotinizados, que os confundiram, bem como aos leitores, em ninharias intrigantes que causaram um caos pouco masculino e não heroico em suas atividades intelectuais, culturais, políticas, morais e sociais. [...] A imagem espacial se refere não ao senhor do harém que controla o domínio objetivamente, mas às prisioneiras impotentes, as mulheres residentes do harém, que parecem usurpar, ameaçar ou comprometer a dominação masculina subjetivamente no romance. Aos olhos da maioria dos comentadores, o romance simplesmente não substancia a plenitude da ação ou as outras qualidades de força pertencentes propriamente ao protagonista épico. Em vez disso, incorpora estruturalmente a falta de autocontrole, a dispersão da identidade

própria e outros traços tradicionalmente atribuídos às mulheres. (DANAHY, 1991, p. 59, grifo nosso)².

Ao identificar padrões espaciais, papéis de gênero e controle da narrativa nas formas da épica e do romance, Danahy (1991) revela o caráter ideológico por trás da categorização dos gêneros literários por ele analisados. Destaco que há pontos que precisam ser melhor investigados em sua proposta, como, por exemplo, o modo como ele aborda arquétipos e gendramento do discurso. Porém, sua crítica à ideia do romance como a forma do mundo moderno mostra-se relevante ao não negligenciar as condições sociais envolvidas no amadurecimento do gênero.

Em *The locusts have no king*, o caso entre Frederick e Lyle embute a sensação de dominação que se manifesta no plano da observação. Nos romances de Dawn Powell, o olhar do/a artista subjaz ao ato de criação, mas Frederick resiste à observação e cria em isolamento. Porém, para estar com Lyle em outros contextos, ele é obrigado a se aproximar da realidade que, de uma maneira ou de outra, atravessa os objetos estéticos, e passa a frequentar eventos onde as personalidades são cultuadas no lugar de sua obra.

Nesses eventos, Lyle brilha e é reverenciada por suas peças exitosas. O desconforto de Frederick parece surgir dos holofotes que terminam por também atingi-lo. Ser visto equivale a misturar-se àquela realidade que alimenta a imaginação do artista e, portanto, é objetificada. Para o romancista, o reconhecimento da personalidade em detrimento da obra sugere a dominação do espírito pelo mundo.

Em contraste, Lyle transita entre os espaços privado e público e cria a partir do que explora em associação com o marido e não teme seu reconhecimento. Formalmente, a exposição de Frederick é muito maior, pois temos acesso aos seus pensamentos, mas pouco de Lyle é apresentado, o que parece acentuar a sensação de que o terreno da arte não é exclusivamente fruto da imaginação do artista, conforme a atitude de Frederick

² “[...] Lukács saw the novel as dealing inherently with complex inner states and the latent emotions of romance, partly because a novelistic narrative seemed to offer greater amplitude in the treatment of themes, and partly because its devices and conventions seemed responsible for a deficiency in the directness and economy that he found in the epic. Thus, love seemed a succinct physical act in the epic, while an unspontaneous and prosaic intricacy clouded all relationships in the novel. And completing the polarization, Lukács interpreted typical modern protagonists as passively overwhelmed by fragmented and routinized life-styles, which embroiled them, as well as readers, in intriguing trifles that wreaked an unmanly, unheroic havoc on their intellectual, cultural, political, moral and social activities. [...] The spatial image refers not to the lord of the harem who controls the domain objectively, but to the powerless prisoners, the female harem dwellers, who seem subjectively in the novel to usurp, threaten, or otherwise compromise male domination. In the eyes of most commentators, the novel simply does not substantiate the plenitude of action or the other qualities of strength belonging properly to the epic protagonist. Rather, it incorporates structurally the lack of self-control, the diffuseness of self-identity, and other traits traditionally ascribed to women.”

prescreve. Lyle, então, parece representar condições outras envolvidas na criação. Assim como outrora o desenvolvimento do romance teve parte de seus processos negligenciados pela teoria literária, o campo das artes do universo de Powell parece ter suas técnicas tolhidas em função de atitudes consideradas eruditas ou populares.

Embora uma aproximação entre teorias e leituras de peças de ficção possa soar como uma medida coercitiva contra o texto literário, nesse caso, a contribuição de Danahy (1991) pode ajudar a iluminar o funcionamento dessa narrativa de Powell. Em *The locusts have no king*, dois espaços constituem-se a partir da perspectiva da personagem Frederick, cujo processo criativo exige isolamento:

Ele vivia há bastante tempo no bairro, mas tudo parecia estranho e novo esta noite, um pouco assustador para um homem que acabava de emergir de uma longa viagem e que buscava, ansioso, mas um pouco incertamente, os antigos pontos de referência familiares. [...]. Pequenas ruas escuras aguardavam por passos, convidavam sombras a voltar para épocas esquecidas. (POWELL, 1999, p. 2-3)³.

Apesar de se tratar de uma narrativa em terceira pessoa, nota-se como as escolhas lexicais constroem, de maneira íntima, o afastamento vivenciado pelo romancista a partir da “longa viagem” que ele empreende ao sair do espaço subjetivo criado em seu apartamento enquanto cria e escreve. Aqui Frederick se envolve intrinsecamente com a arte, conforme a palavra “emersão” pode sugerir. Finalmente, a personificação das ruas exprime, ao afastar as sombras “para épocas esquecidas”, a atmosfera de efervescência da cidade, e contrasta com a atitude reservada desse artista. Esse efeito é intensificado quando a leitora e o leitor notam que a narrativa associa o lugar do artista a um espaço temporalmente afastado e harmonicamente cerrado, criando a sensação de um mundo externo obnóxi.

As descrições da narrativa parecem sugerir, portanto, a existência de lugares a que pertencem os sujeitos artistas e esses lugares são aparentemente gendrados desde o início:

Aonde quer que fosse naquela noite, as pessoas insistiam em confiar nele. Talvez um horror a seus semelhantes brilhasse nos intensos olhos azuis do jovem, o qual os fez querer tranquilizá-lo de que eles também

³ “He had lived long in the neighborhood but everything looked strange and new tonight, a little terrifying to a man just emerged from a long voyage and must grope eagerly but a little uncertainly for the old familiar landmarks. [...] Little dark streets waited for footsteps, invited shadows to creep back to forgotten ages.”

estavam desarmados. Talvez sua ansiedade sugerisse uma missão de amor, então as circunstâncias devem conspirar maliciosamente com as pessoas para atrasá-lo.

As adversidades começaram quando ele entrou confiante em um táxi no cruzamento da [Avenida] Fourth com a [Rua] Bank, deu o endereço na East End Avenue, examinou subitamente o bolso do troco, depois a carteira, com uma expressão de humilhação intensa, amarrotou impacientemente o chapéu sob o braço e saiu à rua novamente. (POWELL, 1999, p. 1)⁴.

O narrador inicia o romance utilizando-se dos ecos sonoros presentes em “confiar” e “confiante” (originalmente, *confiding* e *confidently*) para sinalizar um dos temas da obra e revelar discretamente conflitos internos da personagem em foco. A semelhança sonora, como aponta Philip Hensher (2001), revela a existência de segredos escondidos até mesmo de quem lê. Partindo de uma abordagem biográfica para alguns romances de Powell, ele salienta que a força de alguém surge justamente do conhecimento obtido por meio de confidências advindas da confiança.

O trecho em destaque indica o caráter de desconfiança de Frederick diante do mundo e aponta para a expectativa subjetiva de que é ele quem deve guardar a confiança e os segredos. A equação entre conhecer e deixar-se conhecer vem à tona pelo olhar de Frederick e revela o lugar que ele acredita pertencer ao artista (e a ele). Há ainda, na passagem, camadas daquilo que não pode ser dito, mas escapa em gestos. A possível missão amorosa é impedida pelo conteúdo da carteira de Frederick e é traduzida em um sentimento de frustração, que aparece sob a forma do punho que se fecha e amassa o chapéu.

A dicotomia espacial constitui um motivo recorrente no romance em apreciação e é semantizada, por exemplo, na qualificação de expressões artísticas do universo ficcional. Frederick é considerado um artista de alta estirpe: “[...] Frederick Olliver era um – bem – um intelectual. Seus ensaios foram publicados no exterior e na [revista] *Swan* e o último livro dele era coisa de outro mundo.” (POWELL, 1999, p. 71, grifo no original)⁵. O uso das expressões atualmente antiquadas “highbrow”, no original, e

⁴ “Wherever he went that night people insisted on confiding in him. Perhaps some fear of his fellow-men gleamed in the young man’s intense blue eyes that made them want to reassure him that they too were unarmed. Perhaps his eager haste suggested a mission of love, so circumstance must conspire mischievously with people to delay him.

It began when he stepped confidently into a taxi at Fourth and Bank, gave the address on East End Avenue, suddenly felt in his change pocket, then in his wallet with an expression of acute chagrin, impatiently crumpled his hat under his arm and stepped out on the street again.”

⁵ “[...] Frederick Olliver was such – well – such a highbrow. His essays were published abroad and in the *Swan* [magazine] and the last book of his out of this world.”

“lowbrow”, em oposição, relacionam-se não só aos objetos estéticos, mas também aos artistas, cuja atuação também define tal categorização. As escolhas profissionais de Frederick, mesmo que não rendam lucros, e sua prática para a criação garantem-lhe uma boa reputação no campo das artes.

Conforme notamos, o discurso da obra de Powell associa intimamente um espaço que é descrito como “outro mundo” a um afastamento temporal, como sugere a metáfora empregada e os recorrentes atrasos da personagem quando precisa parar a escrita. Essa descrição destoa das descrições desconfortáveis do mundo exterior, representado por ruas que o repelem e pela escassez de recursos financeiros, que se provarão um dos motivos para o insucesso de seu caso amoroso. No espaço onde ele cria, estabelece-se uma harmonia entre indivíduo, arte (entendida em um âmbito “highbrow”) e existência, como se emulasse o mundo de culturas fechadas que Georg Lukács (2000) ressenha-se de a humanidade ter perdido – “Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. Pois a pergunta da qual nasce a epopeia como resposta configuradora é: como pode a vida tornar-se essencial?” (p. 27).

A dicotomia espacial prevista pelo universo de Powell, em analogia à visão orgânica do jovem Lukács (2000), assenta-se sobre um afinamento entre o artista, o fazer literário e sua obra. Nesse contexto, podemos sugerir que a cena em que ele apanha um táxi prefigura um olhar estruturante a respeito do lugar do artista como alguém que não é visto, podendo observar o mundo livremente, mas que será ameaçado pela inversão de sua própria ordem.

3 Uma missão de amor

Lyle é casada com Allan, com quem ela divide a autoria de suas peças. O triângulo amoroso cria uma tensão não somente entre dois amantes, mas entre dois artistas que possuem atitudes diferentes diante do mundo. Assim, a missão amorosa de Frederick envolve um encontro clandestino com Lyle e sua exposição em ambientes que ele menospreza devido à proximidade com uma arte vulgar (“lowbrow”). A sensação de desconforto de Frederick é maior porque, além de estar sujeito ao escrutínio dos convivas nas festas de gente importante, sua relação com a dramaturga desnuda-o, retomando o eco entre confiança e confiança:

Então ele deve prometer encontrá-la na casa de Ephraim Beckley, meio irritado e meio tocado pelos esforços transparentes de Lyle para tirá-lo de sua concha. Ela sempre tomava seu afastamento da vida como uma solidão que deveria ser amenizada, quando não, ela o repreendia por não gostar de gente. Ela estava errada, ele sentia. As pessoas divertiam-no, e, a salvo nos braços dela, ele não temia as pessoas. Ele queria ser espectador, só isso, não ator; se possível, ele queria uma parede de vidro entre ele e outros seres humanos e ficava feliz quando Lyle juntava-se a ele no posto de observação, [mas] infeliz quando ela estava do outro lado do vidro. Era desconfortável quando os atores dirigiam-se a ele, como se Myrna Loy subitamente atravessasse a tela do cinema para apertar sua mão. (POWELL, 1999, p. 9)⁶.

Quando menciona uma missão amorosa, o narrador termina por agregar referências que podem corroborar nossa sugestão de que o romance em foco aponta para a existência de posições marcadas pela categoria gênero. Conforme Joanna Russ (1995) afirma, contamos histórias de heróis, não de heroínas. Poucas histórias são protagonizadas por mulheres, porque “[...] a sociedade em que vivemos é patriarcal. E patriarcados imaginam ou representam a si do ponto de vista masculino.” (p. 80-81)⁷. Ao tratar das possibilidades de atuação de personagens femininas na literatura, a autora explica que também existe uma cultura feminina, mas ela não é oficial dentro daquilo que consideramos a experiência humana.

A missão de amor que Frederick empreende aventa narrativas já enraizadas no nosso imaginário. Essas narrativas, como explica Russ (1995), assentam-se sobre padrões que Aristóteles chamou de *mythos* e os romances dependem formalmente do que as/os protagonistas podem fazer. Esses *mythos* nos ajudam a interpretar os objetos literários e até mesmo a nossa vivência. As narrativas são, assim, arquitetadas de acordo com padrões bastante familiares. Respondendo à pergunta que intitula seu artigo “O que uma heroína pode fazer?”, Russ (1995) afirma que, exceto por uma ou duas exceções, todos os subgêneros literários estão indisponíveis para a heroína; ela não pode descobrir a princesa perdida em algum recôndito africano, apenas ela mesma ser essa princesa.

⁶ “So he must promise to meet her there [at Ephraim Beckley’s], half annoyed and half touched by Lyle’s transparent efforts to bring him out of his shell. She was always mistaking his retreat from life as loneliness that must be assuaged, or else she was chiding him for not liking people. She was wrong, he felt. People amused him, and safe in her arms he did not fear them. He wanted to be spectator, that was all, not actor; if possible he wanted a glass wall between him and other human beings and he was happy when Lyle joined him in the observation post, unhappy when she was on the other side of the glass. It made him uncomfortable when the actors addressed him, as if Myrna Loy should suddenly reach out of a moving picture to shake his hand.”

⁷ “[...] the society we live in is a patriarchy. And patriarchies imagine or picture themselves from the male point of view.”

Nas histórias de amor, por exemplo, encontramos não apenas a apresentação das relações pessoais da protagonista, mas um romance de formação, o que vincula o crescimento e o desenvolvimento da personagem feminina à relação amorosa.

Em *The locusts have no king*, o conflito parece estabelecer-se a partir das expectativas em torno dos papéis de Frederick e Lyle. No recorte em foco, os dois espaços que a narrativa sugere ganham uma barreira intangível (“parede de vidro”) que lembra, senão uma tela, uma janela que permite que o observador assista ao mundo. Essa separação é ainda intensificada pela metáfora entre o espaço preferido pelo romancista e uma “concha”, bem como pelos “esforços” que Lyle emprega para aproximá-lo da vida. Do lado onde ele pode ser apenas “espectador” e define como o lugar da criação, Frederick encontra conforto e felicidade, especialmente quando tem a amante perto. Nesse espaço, portanto, parece haver uma imbricação profunda entre o indivíduo, a criação literária e o júbilo pessoal.

Entretanto, tal harmonia é ameaçada pela mobilidade descomplicada de Lyle entre os dois lados do vidro. Em seu refúgio, ele garante (ou tem a ilusão de garantir) também o controle da narrativa amorosa, mobilizando referências que nos fazem colocar Lyle no lugar de modelos de feminilidade esperados desse tipo de narrativa, oferecendo aconchego ao amante em seus “braços”. A presença da amante do outro lado pode ser lida como o equivalente à dissolução de uma ordem harmônica que Frederick julga possuir e parece re-encenar a cisão entre homem e mundo, de acordo com a perspectiva lukacsiana. A frustração de Frederick amplia nossa percepção do título da obra e aponta para o real conflito do romance: a perda do controle sobre a narrativa e de um mundo que reserva harmonicamente o lugar de criador ao romancista e o lugar de acolhimento à amante.

Em seu estudo sobre o tempo e o romance, Abraham Mendilow (1972) nota que a desintegração do mundo harmônico cuja ordem envolvia os reinos animal, vegetal e mineral dentro de uma estrutura simétrica, garantidora de estabilidade e regularidade exigiu que os sujeitos se relacionassem de maneira diferente e salienta o surgimento de uma nova relação com o mundo. Os antigos enredos não mais se sustentam:

As mudanças econômicas e demográficas dos tempos recentes colocaram a mulher em nova posição social; isso, conjuntamente com a instabilidade da sociedade moderna, criou uma instabilidade nos relacionamentos humanos. A importância disso em termos [sic] de tempo para a ficção é muito clara. Forçou romancistas sérios a abandonarem a antiga convenção do romance terminar num casamento. Outrora, o casamento

realmente implicava num grau considerável de certeza e numa solução para os principais problemas de relações sexuais. Poder-se-ia dizer que, após o casamento, estas relações seguiriam seu curso regular e, portanto, desinteressante para uma obra de ficção. (p. 9).

Quando a narrativa de Powell inicia, o relacionamento sexual entre Lyle e Frederick já está em curso. Ao contrário dos romances que Mendilow (1972) estuda, o casamento não serve para fechar um ciclo. Ao contrário, ele intensifica a sensação de desconforto de Frederick, uma vez que ele não consegue controlar a narrativa que se descortina. Aparentemente, a não resolução de conflitos por meio de padrões familiares, para retomar Russ (1991), perturba todo um sistema de poder:

[...] Lyle sentiu uma onda avassaladora de amor por ele. Esse amor não era pelas virtudes ou vícios da pessoa amada, mas por sua querida infância, seus desejos perdidos, suas memórias; era uma curiosidade nunca saciada sobre aquele último mundo, o mistério para sempre sem solução. Amar era em parte a busca (quanto do menino perdido não solucionável eu posso recuperar?) e em parte ambição (a ganância por outra vida além da minha) [...]. Não havia nada de maravilhoso ou trágico em amar demais, assim como não havia em comer demais; não há necessidade de fazer uma reverência byroniana por pura ganância. Esse era o tipo de raciocínio que Frederick usaria, pensou Lyle, e ela se sentiu feliz novamente. Era a maneira como ela mudava seu pensamento a cada nova imperatriz. Era um presente valioso em colaboração com Allan, mas na verdade era mais um jogo infantil do que talento. Aqui estava uma casinha de bonecas para onde ela poderia se retirar quando seu coração quebrasse. Allan, o construcionista, construiu a casinha, e ela fez as bonecas – essa era a parte de seu casamento a que ela não poderia renunciar nem por Frederick. Allan precisava de suas bonecas e ela precisava da casinha de bonecas de Allan. E agora ela transformara Frederick em uma de suas bonecas, uma boneca com uma dúzia de camisas sob medida. (POWELL, 1999, p. 43)⁸.

Quando Lyle é apresentada, a narrativa amorosa parece invertida. Para ela, “[...] as mulheres têm tanto direito de usar o sexo para progredir profissionalmente quanto os

⁸ “Thinking of this, Lyle felt an overwhelming surge of love for him. Love was not for the virtues or vices of the beloved, but for his dear childhood, his lost desires, his memories; it was never-slaked curiosity about that last world, the mystery forever unsolved. Loving was partly the quest (how much of the unsolvable lost boy can I recover) and part acquisitiveness (the greed for another life to live besides my own) [...]. There was nothing either wonderful or tragic about loving too much, any more than there was in eating too much; no need to take a Byronic bow on pure greed. This was the kind of reasoning Frederick would use, Lyle thought, and she felt happy again. It was the way she changed her thinking around with each new empress. It was a gift valuable in collaboration with Allan but it was actually more of a child’s game than talent. Here was a toy playhouse of dolls to which she could retreat when her heart might break. Allan, constructionist, built the toy house, and she made the dolls – that was the part of her marriage she could not give up even for Frederick. Allan needed her dolls and she needed Allan’s doll-house. And now she had made Frederick into one of her dolls, a doll with a dozen custom-made shirts.”

homens têm de usar seu sucesso profissional para progredir sexualmente.” (p. 181)⁹. Sua construção desestabiliza a narrativa amorosa tradicional ao atribuir novos sentidos às relações sexuais e de gênero. O amor que Lyle sente confunde-se com a curiosidade que alimenta a imaginação artística, enquadrando Frederick em uma sensualidade mundana. O fazer literário, para os dois, envolve certo afastamento da realidade, que aparece (a) sob a forma de um distanciamento subjetivo (no caso de Frederick), objetivado na percepção de um espaço apartado do mundo, e (b) um distanciamento que se estabelece pela objetificação de quem Lyle observa.

Na passagem em foco, Frederick é uma ideia, mas é também um corpo. A postura de Lyle permite-nos vislumbrar o amante como uma musa, figura invocada e possuída para atizar a imaginação. Nesse sentido, podemos sugerir que um dos grandes desconfortos de Frederick está na feminização que ele assume ao se relacionar com Lyle, pois, tradicionalmente, reserva-se às mulheres o lugar de figura de inspiração. Conforme explica Mary DeShazer (1986):

Essa enigmática figura feminina, seja a sábia sibila ou a amante escolhida, existe para o poeta como uma série de opostos: ele é sujeito, ela é objeto; ele é amante, ela é amada; ele é o gerador, ela é gerada. Como inspiração encarnada, esta musa tradicional serviu poetas masculinos de Platão a Dante a Milton a Keats a Yeats. (p. 2)¹⁰.

A Frederick é reservada a passividade dos braços que confortam Lyle em seus encontros. Em seu processo de criação, Lyle conta com as condições materiais que o marido oferece para ela criar suas bonequinhas dramáticas. O capítulo é intitulado “a dozen white shirts” (doze camisas brancas) porque, nele, a dramaturga encomenda meia dúzia de camisas sob medida para o amante, o que, como o trecho sugere, aproxima o romancista também das criações de Lyle, objetificando-o. As camisas parecem evidenciar o corpo de Frederick, presentificando-o na cena e intensificam o afastamento entre Frederick e o espaço subjetivo que ele imagina porque o torna mais vulnerável à objetificação, por meio da referência à sua materialidade (sede de necessidades tão humanas e mundanas).

⁹ “[...] women had as much right to use sex to get ahead professionally as men had to use their professional success to get ahead sexually.”

¹⁰ “This enigmatic female figure, whether wise sibyl or chosen lover, exists for the male poet as a series of opposites: he is subject, she is object; he is lover, she is beloved; he is begetter, she is begotten upon. As inspiration incarnate, this traditional muse has served male poets from Plato to Dante to Milton to Keats to Yeats.”

The locusts have no king apresenta personagens que recombina convenções narrativas e nos fazem repensar as relações entre os indivíduos e o mundo, bem como a forma pela qual as estetizamos. Se a teoria clássica sustenta que esse gênero surge com a cisão entre o homem e o mundo, a inversão dos papéis na narrativa amorosa retoma o desfazimento de um mundo harmônico, pelo menos dentro do esquema aventado pela percepção de Frederick, mesmo que ele exista apenas como espaço subjetivo. Tal desfazimento, porém, só ocorre porque os padrões narrativos que a relação entre Frederick e Lyle inverte ainda nos comunicam algo que mina o curso do relacionamento entre os dois.

O romance termina com o anúncio do teste nuclear no Atol de Bikini, tematizando a destruição do mundo como eles conheciam. Frederick e Lyle reconciliam-se após o término do casamento da dramaturga e de o romancista ter finalizado o romance que inicia com uma alpinista social, uma vez que, “[...] em um mundo de destruição, as pessoas devem agarrar-se a quaisquer fragmentos de amor que tenham restado, pois, às vezes, um mosaico pode ser mais bonito do que um exemplar intacto.” (POWELL, 1999, p. 303).¹¹

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. Tradução João Ferreira de Almeida. **Bibel Site**. Disponível em: <https://bibliaportugues.com/proverbs/30-27.htm>. Acesso em: 5 maio 2021.

DANAHY, M. **The feminization of the novel**. [s/l]: University of Florida Press, 1991.

DESHAZER, M. K. **Inspiring women: reimagining the muse**. New York: Pergamon Press, 1986.

DONAVAN, J. Women and the rise of the novel: a feminist-marxist theory. **Signs**, [s/l], v. 16, n. 3, p. 441-462, primavera/1991.

HENSHER, P. The country and the city. **The Atlantic**, [s/l], set/2001. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/09/the-country-and-the-city/302284/>. Acesso em: 5 maio 2021.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. 2ª ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

¹¹ “In a world of destruction one must hold fast to whatever fragments of love are left, for sometimes a mosaic can be more beautiful than an unbroken pattern.”

MENDILOW, A. A. A obsessão do século XX pelo tempo. *In*: MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

PETT, J **Dawn Powell**: Her life and her fiction. 1981. 381 f. Tese (Doctor of Philosophy in English) – The University of Iowa, Iowa City.

POWELL, D. **The locusts have no king**. Hanover, New Hampshire: Steerforth Press, 1999 [1948].

RUSS, J. **To write like a woman**: essays in feminism and science fiction. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

VIDAL, G. Dawn Powell: the American writer. **At home**: essays, 1982-1988. [s/l]: Knopf Doubleday Publishing Group. Edição do Kindle, 1990.

WALLER, J. C. **Sour grapes or satire?** Dawn Powell's "reckless loyalty to art". 2011. 348 f. Thesis (Doctorate Degree) – Department of English/University of Houston, Houston.

Data de submissão: 09/02/2021

Data de aprovação: 08/04/2021