

*Escrita, Encenação e Performance
em Rosario Ferré*

*Writing, Staging and Performance
in Rosario Ferré*

Stelamaris **COSER**

Professora do Programa de
Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal do
Espírito Santo (UFES), em
Vitória (ES), Brasil.

stelacoser@hotmail.com

Resumo

Rodopio, salto, fuga; máscara, risco, desejo transgressor. Imagens e personagens do conto “La bella durmiente” (“Sleeping Beauty”), de Rosario Ferré, evocam dilemas porto-riquenhos/latinos em questões entrelaçadas de gênero, raça e classe. Como apoio teórico a esta análise, o pensamento pós-colonial e feminista associa-se a abordagens sobre performance e epistolaridade. Rodopiante e tensa, mas também lírica e melodiosa, a narrativa performática de Ferré encena o feminino no entrecruzar de culturas e histórias plurais, frequentemente dolorosas e dissonantes..

Palavras-chave: “La bella durmiente”, narrativa performática, corpo, feminino.

Abstract

Spinning, leaping, fleeing; the mask, the risk, transgressive desire. Images and characters in Rosario Ferré’s short-story “La bella durmiente” (“Sleeping Beauty”) evoke Puerto Rican/Latin American dilemmas in interrelated questions of gender, race, and class. Postcolonial and feminist critical thinking, associated with approaches to performance and epistolarity, provides theoretical support for this analysis. Whirling and tense, but also lyrical and musical, Ferré’s performative narrative stages the feminine in a crisscrossing of plural cultures and histories, often painful and dissonant.

Keywords: “Sleeping Beauty”, performative narrative, body, feminine.

*bailabas al aire frío
alrededor de las estrellas
bailabas los bordes anaranjados de las campanas
que se abrían cuando tú eras niña sobre la superficie del sol
entonces alguien dijo: una señora bien educada no baila.*

R. Ferré, “La bailarina”

O conto “La bella durmiente”, da escritora porto-riquenha Rosario Ferré, destaca-se no âmbito da escrita ficcional de autoria feminina produzida nas Américas, particularmente da narrativa em primeira pessoa com uso de cartas e/ou diários, formato em que se instala um jogo entre a obra e o autor, o político e o subjetivo, o histórico e o familiar. Tomando o conceito de performance como centralizador da discussão no presente trabalho, observa-se que a narrativa performática de Ferré encena o feminino enquanto dramatiza o entrecruzar de culturas e histórias plurais, frequentemente dolorosas e dissonantes.

A historiografia literária pode comprovar a importância central que o gênero epistolar de caráter íntimo exerce na literatura. Ele compõe textos do século XVIII que, desde a Europa, são considerados fundadores do romance moderno, como *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1746-47), de Samuel Richardson; *Julia ou A nova Héloísa* (1761), de Rousseau; e *Os Sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe. Há relatos epistolares que precedem e anunciam o romance, como, por exemplo, *A journal of the plague year* (1722), de Daniel Defoe, obra de ficção que se apresenta como diário real de um morador de Londres sobrevivente à peste de 1665. Em terreno interdisciplinar e já no espaço público, a epistolaridade caracteriza também os registros iniciais das nações americanas, as cartas e relatos feitos por navegadores e colonizadores europeus. Como diz Elena Palmero González (2006, p. 25),

Lo que hasta hoy se considera los primeros textos de la literatura hispanoamericana, las crónicas de la conquista, eran textos que, adoptando la forma de diarios o cartas de relaciones, nombraban el mundo que se gestaba ante los ojos del imperio, para decirlo con la elocuente metáfora de Marie Louise Pratt (1999).

Falar de literatura, escrita, narração e interlocução é referir-se também a voz, tempos e espaços, desejos, relações de poder e estratégias de invenção e transgressão. Foram homens brancos europeus que formaram as bases da literatura e que representaram a América e seus habitantes nos textos fundadores do continente. Principalmente a partir da segunda metade do século XX, porém, a decadência dos centros metropolitanos e os vários movimentos de libertação atuam sobre o espaço crítico e interpretativo no sentido de desestabilizar o controle masculino e branco da ‘verdade’ e do discurso, seja ele literário, político ou histórico. Num cenário em que espaços híbridos desafiam fechamentos e fronteiras rígidas, por vezes identificado como pós-moderno, a inserção de novos grupos e indivíduos permite a multiplicação gradual de recortes e narrativas.

Nascida em 1938, Rosario Ferré integrou a chamada “Geração de 1970”, grupo integrado por jovens escritores de Porto Rico, cujo comprometimento sócio-político incorporava influências do socialismo cubano, do feminismo e outras tendências, aliadas aos novos ares do *boom* latino-americano. Angel Rama e Mario Vargas Llosa foram professores de Ferré no curso de mestrado na Universidade de Porto Rico, e Julio Cortázar foi tema de sua tese de doutorado na Universidade de Maryland. Nesse período em que ela se inicia na literatura, crescem na ilha tensões identitárias agravadas por divisões internas, problemas sociais, o êxodo crescente de trabalhadores e a influência cada vez maior dos Estados Unidos na língua e na cultura porto-riquenha (PALMER-LÓPEZ, 2002, p. 157-159).

Os textos de Ferré problematizam o conceito de lugar relacionado à ideia de nação, suas heranças coloniais e estruturas de poder, utilizando Porto Rico como “espaço de *encenação*” privilegiado. Pela relação que sugere entre o real empírico, a construção literária e a cena ou palco, tomo emprestada a expressão utilizada em “Quem reivindica alteridade?” (1994, p. 198), tradução brasileira do artigo de Gayatri Spivak “Who Claims Alterity?” (1989).¹ A ilha parece refletir e ao mesmo tempo contradizer aspectos hegemônicos dos textos fundadores, lugar impuro que recusa a ilusão do autêntico e a reivindicação de identidades homogêneas e únicas. Particularmente marcada por trânsitos e hibridações, Porto Rico é ‘nação’ em crise prolongada sem nunca ter sido um país soberano. Estrategicamente situada no centro do arquipélago no Mar do Caribe, sob domínio espanhol de 1508 a 1898 (quando o controle passou aos Estados Unidos), é marcada desde o começo da colonização pela mescla interracial e a violência envolvendo espanhóis, índios Aruaques (também chamados Taínos) e escravos africanos. Ao longo dos séculos, recebeu influências culturais também vindas de Cuba e da República Dominicana, do Haiti e do Caribe anglófono (FLORES, 1992).

1 | No original inglês (p. 201), Spivak escreve “space of agency” e refere-se à Índia.

Resguardadas suas especificidades, as heranças coloniais na ilha espelham condições que identificam e entrelaçam diversos pontos do continente americano.

Um texto especial dentro da série de contos, romances, poemas e ensaios produzidos por Rosario Ferré, “La bella durmiente” [“A bela adormecida”] foi publicado em 1976 na primeira coletânea de contos da escritora, intitulada *Papeles de Pandora*. Sua escrita experimental aguarda que os leitores deem sentido aos fragmentos sem cronologia e comentários emitidos em cartas ou artigos de jornal que falam de uma protagonista silenciosa: a jovem María de los Angeles, bailarina clássica e filha do prefeito de San Juan, Don Fabiano Fernández. Ela catalisa as atenções do leitor e dos demais personagens, muito embora se expresse apenas através de breves fluxos de pensamento delirante, de mensagens cifradas e da dança. Combinando elementos de literatura, balé clássico, circo e de música erudita e popular de forma intensamente visual e dramática, a narrativa focaliza o espetáculo, descreve performances e estimula leituras nessa linha interpretativa. Parece aplicar-se ao conto a definição de “narrativa performática” que Graciela Ravetti atribui a “tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance” (RAVETTI, 2002, p. 47). Sobretudo a partir dos anos 1960, o termo *performance* vem adquirindo significados múltiplos, às vezes conflitantes, em abordagens teóricas de diferentes tendências e campos disciplinares híbridos. Além do trabalho de Graciela Ravetti, diversos estudos e teses acadêmicas desenvolvidas no Brasil vêm adotando o conceito de performance em associação a obras literárias, e.g. Klinger (2006) e Azevedo (2004). Usado por Ravetti (2002, p. 47) “em sentido amplo”, isto é, tanto como encenação ou atuação no campo literário e artístico, quanto relacionado à esfera política e social, o termo adquire algumas nuances que vão atuar como balizamento nesta análise da obra de Rosario Ferré.

Apresentações encenadas no texto

As apresentações encenadas pela protagonista-bailarina María de los Angeles Fernández distribuem-se nas três partes em que se divide o texto ficcional, que têm como subtítulos nomes de conhecidos balés românticos europeus. Na parte I, o balé “Copélia” – uma adaptação do conto “O homem de areia” (1815) de E. T. A. Hoffmann – é apresentado no teatro da cidade de San Juan para uma plateia rica e ilustre.² Os personagens principais no palco são Dr. Copelius (um mágico que fabrica brinquedos), Swanilda (nome derivado de *swan*, cisne: a moça mais bela da aldeia) e Franz (seu noivo). Recordando o enredo, em rápido resumo: Swanilda sente sua felicidade ameaçada por Copélia, a jovem perfeita que encanta Franz e aparece sempre lendo um livro na janela da casa do Dr. Copelius. Enraivecida, Swanilda invade a casa e destroça o corpo daquela que, na verdade, é apenas uma boneca de porcelana inventada pelo Dr. Copelius. Swanilda (interpretada por María de los Angeles, no conto) veste então a roupa da boneca e assume sua não identidade: deita-se em sua caixa e enrijece o corpo, até que Franz a descubra e a faça reviver, colocando-a para dançar.

2 | Esse balé estreou em 25 de Maio de 1870 na Ópera de Paris, com coreografia de Arthur Saint-Léon, libretto de Saint-Léon e Charles Nutter, e música de Léo Delibes.

3 | É de responsabilidade da autora a tradução livre para o português desse e de outros trechos oriundos de obras publicadas em inglês ou espanhol.

4 | Clássico dançado por todas as grandes companhias do mundo, esse balé estreou a 5 de janeiro de 1890 no Teatro Maryinsky de São Petersburgo, na Rússia, com música de Peter Ilyich Tchaikovsky, libreto de Marius Petipa e Ivan Vsevolodsky, e coreografia de Marius Petipa.

5 | Estreia do balé em 1840/41 na França; libreto do poeta romântico *Théophile Gautier* (inspirado pela história das *Willis* contada por Heinrich Heine em *De l'Allemagne*, 1835) e música do compositor Adolphe Adam. Na época das festas de colheita das uvas, a bela camponesa Giselle, da região da Alsácia, é vista pelo conde Albrecht. Mesmo tendo uma noiva nobre, ele se apaixona por Giselle e consegue aproximar-se se fazendo passar pelo lenhador Loys. Quando Albrecht é desmascarado, ela enlouquece e suicida-se enterrando uma adaga no coração (cena tão chocante que foi substituída por um ataque cardíaco). Desolado com a morte, Albrecht é salvo pelo espírito da amada, que o defende da perseguição das *Willis*, fantasmas de noivas apaixonadas que morreram antes do dia do casamento e voltam querendo vingança.

No conto de Ferré, o episódio mais contundente na encenação desse balé ocorre exatamente na quebra da sequência prevista, quando María começa “a rodopiar loucamente” pelo palco. Age “como se estivesse improvisando” – criando sua própria performance – até que, num salto monumental, foge do palco, alça voo para o chão, escancara as portas do teatro e sai correndo pela rua (FERRÉ, 1991, p. 92).³ O choque provocado na plateia atenua-se quando ela volta e termina o balé com brilhantismo, segundo o colunista social que depois descreve o evento no jornal: “a estrela da noite” retornou ao palco, “dançou maravilhosamente” e ganhou aplausos calorosos no final (FERRÉ, 1991, p.92). Para o leitor desconfiado dessa linguagem hiperbólica, o episódio parece indicar que María de los Angeles é intensamente envolvida pelo papel e reconhece a si própria como uma boneca tolhida. Sob pressões impostas em conjunto pela família, a igreja, a escola e o espaço social, que ameaçam sufocar seu desejo e torná-la marionete sem vida, seu impulso é escapar desse teatro de máscaras. Inexperiente, jovem e dividida em seu dilema, ela reassume o lugar devido e permitido.

“A bela adormecida”, que dá nome à segunda parte e ao conto como um todo, retoma com ironia a adaptação do conto de fadas de Charles Perrault pelo famoso balé russo musicado por Tchaikovsky, encenado agora fora do palco, na ‘vida real’.⁴ Proibida de dançar após o episódio que scandalizou os pais, a Madre Superiora de sua escola e provavelmente toda a alta sociedade de San Juan, María de los Angeles adoece gravemente e entra em coma. Um príncipe salvador, Felisberto, surge em fragmentos do seu delírio, com promessas de respeito, carinho e independência. Mas a esperança se dilui na parte III, intitulada “Giselle”, que tem como referência e pano de fundo o balé romântico sobre a camponesa que, apaixonada por um nobre disfarçado de camponês, morre ao descobrir a mentira.⁵ Ainda fora dos palcos e destituída da liberdade de corpo e espírito, só resta a María o casamento arranjado pelos pais. Dividida e frágil, ela reza para que a Mãe divina a proteja, mas se imagina como Giselle, rodopiante no longo vestido branco e, por fim, descrente do amor, cravando uma adaga no próprio peito.

A partir dos contos de fadas e dos balés clássicos, as imagens de mulheres moldadas pelo sistema patriarcal entrelaçam-se na história de María de los Angeles. Como autômato, ela se casa em meio à grandiosidade vazia de um show, performance pública orquestrada pela mãe, a orgulhosa primeira-dama da cidade. Os medos da moça, quanto ao noivo Felisberto, confirmam-se, já que ele segue as ordens de seu pai, Don Fabiano, e é mais um elo da engrenagem social que a sufoca. Os dois homens misturam-se em sua mente: ao em vez de dançar, esperam que ela seja uma empresária da dança; como esposa e mãe, assumem que ela vá cuidar do lar e logo tenha um filho, ou melhor, um herdeiro homem para os negócios do pai. O marido exige sexo sem restrições e a engravida à força, contrariando a vontade de María e a promessa que ele antes lhe fizera.

Em paralelo, lembranças tumultuadas da infância recordam a María de los Angeles que seu pai havia sido amante de Carmen Merengue, uma trapezista de circo que

dançava e equilibrava-se lindamente numa corda de prata. Na época, seguindo costume vigente no sistema patriarcal-colonial, Don Fabiano deu a Carmen uma casa e tentou moldá-la aos padrões burgueses. Mas ela preferiu abandoná-lo e continuar pobre e livre, sendo ela mesma no circo e na dança, apesar da maquiagem pesada do rosto com que se apresentava ao público.

A cena mais surpreendente e trágica do conto de Ferré ocorre quando María de los Angeles ultrapassa os limites de gênero e classe, avançando na confluência proibida de dois mundos. A moça rica e católica toma para si o papel de prostituta e equilibrista. Escancara o próprio desejo desfigurado e apresenta seu ato de rebeldia final, com a preparação e encenação da própria morte – não mais imaginária e nem romântica. Renega a formação pudica eurocêntrica e, para afrontar a quem a oprime, anuncia-se como adúltera e promíscua em cartas anônimas enviadas ao próprio marido. Ousando explorar o proibido e reivindicar o direito de escolha, incorpora a amante do pai, Carmem Merengue, veste-se, pinta-se e comporta-se como prostituta. No momento final, com o corpo nu, os pés equilibram-se e dançam suavemente sobre uma corda bamba, o rosto coberto com máscara branca e ruge pesado, os olhos enegrecidos, os cílios falsos, o cabelo vermelho. Mas não está num circo e não se apresenta para o público: prepara a encenação em um quarto de hotel barato para um espectador específico, o marido, que representa também o pai. O nome do hotel, *Alisios/Élysium*, acrescenta ironia à performance. No Dicionário *Houaiss*, Elísio é “para os gregos e romanos, mansão ocupada pelos heróis e pelos justos após a morte”; é termo “relativo a ou local de prazeres, de felicidades; morada dos heróis e das pessoas virtuosas depois da morte (o céu dos pagãos)”. A escolha de María de los Angeles aponta sua fragmentação interna, a força da hierarquia sociocultural nublando a chance de liberdade: “Pensou com alívio que pela primeira vez ia poder ser ela mesma, ia poder ser bailarina, mesmo que fosse de segunda ou terceira categoria” (FERRÉ, 2000, p. 186).

Nesse momento, sendo “ela mesma”, María faz uma verdadeira performance, não é mais a dançarina que desempenha um papel no palco de um teatro. Pois a performance, nas palavras de Medeiros (2006, p.10), mostra “o corpo humano presente e não representado”. Assim, o *performer*, como sublinha Pavis (1999, p. 284), “é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa)” e, diferentemente do ator, “realiza uma encenação de seu próprio eu”.

Descrita por Rosario Ferré de forma gráfica, a cena performática agride a sequência erudita e clássica e denuncia o falso equilíbrio da sociedade tradicionalista e patriarcal. A materialidade do corpo feminino é confrontada na performance que é verdadeiramente uma “arte corporal”, termo preferido por François Pluchart, já que “o corpo é o sujeito e o objeto da arte da performance” (MEDEIROS, 2009, p. 22). No conto de Ferré, o corpo despe-se do vestido branco de princesa e parece deixar-se contaminar pela sensualidade vermelha e decotada da cigana *Carmen*, evocada pelo nome e pelas atitudes da

6 | Ópera de Georges Bizet, inspirada em novela de Prosper Merimée, estreou em Paris em 1875 e tornou-se muito popular.

amante do pai. Na ópera de Bizet, Carmen é uma cigana bela, impetuosa e sedutora, de muitos amores, que acaba assassinada pelo amante ciumento.⁶ O sobrenome Merengue, por sua vez, evoca os ritmos miscigenados das colônias europeias do Caribe e da América Latina, ainda mantidos à parte e estigmatizados.

Como se fosse uma manifestação radical da *body art* [arte corporal], a personagem María de los Angeles compõe-se de uma colagem de referências e personagens díspares. Transportada para as páginas literárias, sua performance é chocante e dolorosa, o corpo imolado fazendo uma acusação radical contra as amarras e hipocrisias sociais. A lei patriarcal, no entanto, apropria-se de seu ato transgressor, apaga ou destorce os fatos e faz circular por meio de cartas e jornais a notícia de que María foi enterrada com luxo, em seu vestido de noiva de grife famosa. Reafirma-se a feminilidade arcaica e compulsória a que as mulheres são submetidas, confirmada nas palavras de Don Fabiano em carta final à Irmã Superiora do Colégio do Sagrado Coração de Jesus: no caixão, sua filha “parecia estar dormindo, representando pela última vez o papel de Bela Adormecida” (FERRÉ, 1976, p. 189; 1991, p. 118).

A escrita de si, do lugar e do tempo.

Como acentua Graciela Ravetti (2002, p. 49), a “sobredeterminação dos discursos” oficiais inibe a vida cultural e a criação literária de mulheres e de outros grupos marginalizados, mas os atos performativos paródicos que podem ocorrer na literatura conseguem “assinalar pontos de fuga do círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos”. Ainda segundo Ravetti (p. 56), a escrita performática, na qual “os textos e imagens valem como testemunhas”, pode ilustrar antagonismos e conflitos relacionados a heranças coloniais e a tempos históricos intensos. Uma característica da narrativa performática seria a “confluência do pessoal com o geral”, a estreita ligação entre a experiência do autor e o texto ficcional, de forma que aspectos do privado e do biográfico ali se tornam públicos. Embora negue a intenção autobiográfica, Rosario Ferré usa a literatura para expor valores arcaicos de uma elite repressora e buscar espaços de maior hibridez social e cultural, fazendo lembrar tanto a literatura inovadora da segunda metade do século XX quanto à atitude de escritores latinos do século XIX estudados por Graciela Ravetti (2002, p. 55), para quem “a performance do eu na ficção” seria uma forma de reivindicar “novos valores que outorguem sentido ao presente”.

No ensaio “La cocina de la escritura” (1980), Ferré afirma que escreve para reinventar a si mesma e ao mundo. Revela o sentimento de profunda agonia que a dominou após o fim de seu primeiro casamento e impulsionou a criação de histórias como a de María de los Angeles e de outras mulheres oprimidas (inseridas em seu primeiro livro, de 1976). El empeño por llegar a ser la esposa perfecta fue quizá lo que me hizo

volverme, en determinado momento, contra mí misma; a fuerza de tanto querer ser como decían que debía ser, había dejado de existir, había renunciado a las obligaciones privadas de mi alma (FERRÉ, 1980).

A pessoa Rosario Ferré faz parte da mesma elite que a escritora critica e parodia em suas obras. Nascida na cidade sulista e canavieira de Ponce, com pele clara e em berço privilegiado, era quase uma princesa de conto de fada: herdeira da aristocracia rural, pelo lado materno, e da elite industrial e política, pelo lado do pai, Luiz A. Ferré, engenheiro que governou Porto Rico de 1968 a 1972. Assim como a protagonista de “La bella durmiente”, Rosario Ferré recebeu o que se considerava a melhor educação para uma menina católica bem nascida. A partir dos sete anos estudou em colégios de freiras, teve formação de bailarina clássica e cursou faculdades particulares nos Estados Unidos.

Por meio da performance ficcional, Rosario Ferré manifesta desconforto e hesitação diante das instituições e convenções e das barreiras de raça, classe e gênero. O pessoal e familiar imbricam-se na história econômica, social e política de Porto Rico, tema central nas obras que ficcionalizam a decadência das *plantations*, sua substituição pela industrialização e pela burguesia urbana, e o processo cultural decorrente de séculos de dominação espanhola com o sistema escravista, seguidos da ocupação pelos Estados Unidos a partir de 1898. O conto “La bella durmiente” aborda o início da década de 1970, período de transição em que as raízes tradicionais e os hábitos da aristocracia rural mostram-se infiltrados nas supostas tentativas de modernização. O renomado Colégio do Sagrado Coração de Jesus continua controlando e zelando pelo comportamento de futuras senhoras, pronto a alertar as famílias sobre a perdição ameaçadora trazida por modismos e liberdades. A igreja, a escola, os negócios comerciais, os bancos e o poder político associam-se numa relação emaranhada em busca do controle social.

Enxertadas no conto, colunas sociais do jornal *El Mundo* parodiam tanto o eurocentrismo arraigado quanto o americanismo ‘moderno’ e as relações sociais e políticas movidas pelo interesse econômico. Termos em inglês e adjetivos hiperbólicos detalham roupas, jóias e chapéus usados pela alta sociedade para assistir a apresentação do balé “Copélia”. A decoração dourada do teatro, o ingresso de mil dólares e os nomes de famosos e estrangeiros (de preferência louros) que ali marcam presença recebem atenção bem maior do que a arte ou o sentimento que ela poderia inspirar. Do lado de fora, nas periferias marginalizadas da cidade, o povo desenvolve uma cultura outra, que a própria María de los Angeles considera atraente, transgressora, mas inferior, refletindo valores hegemônicos que lhe foram inculcados.

A escrita como performance

Um aspecto constantemente enfatizado em estudos sobre performance é a qualidade mais

livre e mutante de um tipo de encenação que escapa a padrões rígidos e permanentes. A forma experimental e fragmentada do conto “La bella durmiente” procura essa liberdade ao incluir quebras cronológicas e alternar linguagens, tipos de texto, vozes e pontos de vista variados. Além disso, observa-se uma variação expressiva entre o texto original em espanhol (1976) e as duas traduções para o inglês (1988 e 1991), e também entre uma tradução e outra, ambas assinadas pela autora Rosario Ferré com Diana Vélez. É como se o texto fosse uma performance em andamento, espetáculo inacabado que se recria ao sabor de outra língua e outro momento. Em espanhol, é mais extenso e contém mais detalhe e erotismo do que nas versões em inglês; a autora já admitiu que enlouquece com as palavras quando escreve na língua-mãe, enquanto o inglês a torna mais contida e distanciada, “como se outra pessoa estivesse escrevendo” (apud NAVARRO, 2008).

Sobre a relação entre autor e obra e as possibilidades da narrativa ficcional, Ana Cláudia Viegas (2008) argumenta que “a criação de personagens escamoteia a revelação da intimidade, num exercício de autoficcionalização”, que revela ao mesmo tempo em que protege o autor e o separa do narrador. Ferré estudou em colégio de freiras e sonhava ser bailarina; muitas de suas personagens se envolvem com as artes e o balé (como a María no conto; Isabel, no romance *The house on the lagoon/ La casa de La laguna*; e a bailarina do poema citado em epígrafe). “Ao escrever sobre suas personagens, um escritor escreve sempre sobre si mesmo, ou sobre possíveis vertentes de si mesmo”, diz Ferré, porém, “por meio da imaginação”, transforma os tons de sua própria experiência autobiográfica “em matéria de arte” (FERRÉ, 1980).

“La bella durmiente” induz o leitor ao entrelaçar autor/vida e obra/ficção por meio da estratégia narrativa que brinca com o gênero epistolar, faz uso da primeira pessoa e de referências concretas a locais, fatos e pessoas que integram tanto a história de Porto Rico quanto a experiência observada ou vivida pela escritora. A colagem de cartas escritas e recebidas por personagens diversos – além da transcrição de colunas do jornal *El Mundo*, os conselhos para noivas, legendas do álbum de fotos de casamento e o anúncio oficial do nascimento do filho de María de los Angeles e Felisberto – joga com códigos de escrita e insere datas (de 1971 a 1973) e assinaturas que conferem ao texto credibilidade e caráter documental. Por outro lado, os trechos curtos de narração onisciente e, sobretudo, os fragmentos de monólogo interior que interrompem a sequência, desconstroem qualquer expectativa de previsibilidade e coerência. O corpo do texto reflete a personagem central ao mostrar-se cambiante, confuso e esfacelado.

No ensaio “La cocina de la escritura”, anteriormente citado, Ferré afirma a inserção de sua obra literária na tradição feminista que denuncia e interfere no real. Se a escrita de muitas mulheres foi, durante séculos, impulsionada pela ira, a autora alia-se a Virginia Woolf ao transformar revolta em ironia para “regular o fio cortante da linguagem” e “conseguir um discurso de maior efeito” (FERRÉ, 1980).⁷ Em diversas partes do conto aqui

7 | No original: “La ira movió, durante siglos, a innumerables mujeres a escribir sus textos. [...] La ironía consiste precisamente en el arte de disimular la ira de atemperar el acero lingüístico para lograr con él un discurso más efectivo”.

abordado, a ironia volta-se para a alta sociedade, cujo luxo e supérfluos perpetuam a divisão de classes e raças, encobrem o tédio e o desamor e justificam a inutilidade feminina e o controle masculino. A crítica irônica e violenta embutida em sua ficção chocou a cultura tradicionalista da ilha de Porto Rico na década de 70 (COSER, 2009). Ansiando por expressar-se artisticamente em liberdade, Ferré sofreu pressões conflitantes e censuras tradicionalistas pelo tipo de literatura que havia ousado publicar. Como atesta a escritora portorriquenha Ana Lydia Vega (1994), a coletânea *Papeles de Pandora* “foi considerada um escândalo. A filha de um ex-governador, uma mulher rica, estava desafiando as convenções de sua classe”. Utilizada como performance, a narrativa de Rosario Ferré assume uma estratégia de transgressão que, como explica Judith Butler (1997, p.147), é um ato de poder que se afasta do comportamento autorizado, acenando com a possibilidade de alterar paradigmas e “derrubar códigos de legitimidade longamente estabelecidos”.

Uma carta anônima aberta aos leitores inicia o conto “La bella durmiente” e atua como aviso também para nós que iniciamos a leitura: “Estimado Don Felisberto: Se sorprenderá al recibir mi carta” (FERRÉ, 1976, p. 149). Segue-se uma segunda carta anônima, alertando o destinatário sobre a traição da esposa, fornecendo detalhes e insistindo na ação urgente. Embora de forma velada e sutil, o desfecho da performance anuncia-se desde a abertura do texto, paródia tragicômica dos papéis de gênero e dos valores prezados pela alta sociedade porto-riquenha, que se repetem pelo continente (COSER, 2012).

O romance *The house on the lagoon*, publicado por Rosario Ferré em 1995 e logo indicado nos Estados Unidos para o prestigiado *National Book Award*, expande as referências sociopolíticas e oferece alguns contrapontos de interesse. Pela primeira vez a escritora polemiza ao publicar um livro originalmente na língua inglesa, o que aproxima ainda mais o ‘real’ e o ficcional no campo das questões culturais relacionadas ao bilinguismo, ao trânsito aberto entre ilha e continente, e aos desgastantes conflitos de um século em torno do status político de Porto Rico. Ferré insere na trama locais, personagens e fatos históricos como guerras, plebiscitos e rebeliões, dramatizando a conflitante situação política de Porto Rico, que desde 1952 vive sob a condição de Estado Livre Associado ou *Commonwealth*, econômica e politicamente dependente do governo federal dos Estados Unidos.

Em termos de epistolaridade e performance, o romance mostra o desdobramento da escrita de um manuscrito feita pela personagem Isabel. Trata-se de um relato memorialístico? Ficção? História? Sua natureza e finalidade são examinadas ao longo do texto que se encontra em andamento e pretende um dia ser publicado. Seria este, afinal, o livro que o leitor tem nas mãos? A narrativa em primeira pessoa é várias vezes interrompida por relatos oniscientes sobre a descoberta que o marido Quintín faz das folhas manuscritas escondidas por Isabel e sua crescente obsessão com a liberdade e ousadia da mulher. O manuscrito o amedronta e fascina ao mesmo tempo, e ele acaba interferindo e escrevendo nas margens e por trás das páginas, tentando ‘corrigir’ as percepções registradas por Isabel.

Na linha de Foucault, Diana Klinger (2006, p. 25) aborda a “escrita de si” como discurso que “não é apenas um registro do eu”, mas que “*constitui* o próprio sujeito, *performa* a noção de indivíduo”, o que descreve bem a estratégia narrativa no romance de Ferré. O marido Quintín, sentindo-se cada vez mais confrontado pela persistência da mulher que finge ignorar sua interferência e continua a escrever, vai tentar destruir todo o relato, toda a obra construída por ela. Segundo ele, Isabel não tem o direito de publicar uma representação distorcida e falsa dele mesmo e de toda a família; ele insiste na veracidade de sua própria versão da história. Associando referências a locais, fatos e figuras históricas da geografia política, econômica e cultural do país com a reflexão metaficcional, o romance projeta um quadro amplificado (se comparado ao conto “La bella durmiente”, por exemplo) sobre as divisões internas e a continuada desigualdade e injustiça nas relações entre classes e raças no país, enquanto expõe versões conflitantes da ‘verdade’ nas lutas por voz, poder e cidadania.

Se pensarmos no conto de Edgar Allan Poe “A queda da Casa de Usher”, o manuscrito de Isabel pode ser lido como a história de uma família poderosa que se desintegra junto com a casa que lhe serve de metáfora. Mas, se relacionado a Faulkner ou a García Márquez, mostra a construção não só de conflitos e relações interpessoais e familiares, mas também de uma cidade, região, país e hemisfério, em seus contrastes e seus dilemas políticos e sociais.⁸

Acordes finais

Os balés dançados ou evocados ao longo do conto “La bella durmiente” não são apresentações estanques, limitadas a um palco ou um evento. Embora, em si mesma, a dança clássica não se encaixe no conceito de performance – algo à margem do mercado de consumo, não reproduzível, ímpar, efêmero, circunstancial, “linguagem sem gramática” (MEDEIROS, 2009, p. 23) –, ela assume formas mutantes e contaminadas no texto de Rosario Ferré, quando movimentos e imagens se entrelaçam ao corpo e mente da protagonista e à história narrada. Os balés escolhidos por Ferré para compor a narrativa ilustram e problematizam papéis de gênero e classe e mantêm a questão de raça semi-oculta em sua invisibilidade periférica, na plateia que assiste aos balés e na história social, política e literária. Assim, as paixões e transgressões, a ambiguidade cultural e as heranças coloniais de Porto Rico encontram eco na referência intertextual aos contos de fadas e à música e literatura que compõem o balé clássico, legados por vezes infiltrados e desestabilizados pela rua, o circo, a prostituta, o descontrole e a loucura.

O romance *The house on the lagoon* aponta o controle e o abuso masculino sobre Isabel e várias mulheres de gerações precedentes, mas várias delas são fortes o bastante para

8 | Algumas pontes intertextuais no romance de Ferré são Sherazade em *as Mil e uma noites* e o conto de Poe citado no texto. O nome do personagem Quintín Mendizabal lembra o Quentin Compson de William Faulkner; a narrativa construída sobre a produção de um manuscrito que dá origem ao próprio livro que lemos evoca García Márquez e *Cem anos de solidão*. Roberto González Echevarría (2010) também aponta a relação dos contos de Ferré com obras de escritores do Cone Sul como Felisberto Hernández, Julio Cortázar e, especialmente, Horacio Quiroga.

não sucumbir. Isabel, como Sherazade, consegue sobreviver contando pouco a pouco sua história, que pode ser lida também como metáfora da formação e do desenvolvimento de Porto Rico. No conto “La bella durmiente”, no entanto, o autoritarismo e a repressão exercidos pela cultura dominante provam-se demasiados para a vulnerável María. Isolada em seu castelo e formatada para submeter-se às normas, a moça perde-se na frustração e refugia-se no delírio, desprovida da dança, da palavra efetiva ou de relações significativas que a possam salvar. Incapaz de articular a revolta contra um papel social paralisante, a personagem muda e sem movimentos torna-se quase outra boneca manipulada como Copélia, uma Giselle enganada, uma “bela adormecida”. O tema faz lembrar o argumento de Walter Mignolo (2005, p. 9) de que os “legados coloniais são um espaço de acumulação de fúria que não se articula teoricamente, porque a teoria esteve sempre do lado civilizador dos legados coloniais, nunca do lado da força dividida entre civilização e barbárie.”

Segundo Ferré (1980), a literatura tem sido o espaço possível para a canalização da raiva acumulada pela mulher ao longo dos tempos, ira em grande parte direcionada contra a mudez a que foi subjugada. Nelly Richard (2002, p. 139) argumenta que, embora o desejo de dissolver a autoridade paterna não seja exclusivamente feminino, “as mulheres confrontam a alternativa norma/infração sob condições de desequilíbrio e assimetria tais que as predisõem especialmente aos excessos”. Em seu silêncio e na performance final inspirada por Carmen Merengue, María de los Angeles surge como a incorporação radical da normatividade e simetria sendo sacudidas e fraturadas pelo excesso longamente represado. O momento único, chocante, que mistura e confunde, confirma o argumento de François Pluchart de que a performance “é uma ferida permanente no buraco do pensamento binário” (apud MEDEIROS, 2000).

Ao parodiar o amor romântico e as conveniências sociais presentes em narrativas clássicas europeias e nas “ficções de fundação” americanas (termo de Doris Sommer, 1991/2004), o conto de Ferré acusa e desestabiliza o precário equilíbrio político e social apoiado na dominação de cor, gênero e classe, estrutura que caracteriza a América Latina de um modo geral. Embora a cidade de San Juan ali descrita se assemelhe a tantas outras, o Porto Rico desenhado por Ferré é um território-nação ambivalente, fronteiro e particularmente controverso situada no centro do continente americano, num poroso lugar ‘entre’ que inclui e confunde sul e norte, ameríndios, europeus e africanos, anglos e hispânicos, erudição e criatividade popular, tradição e modernidade.

Enquanto problematiza o registro da ‘verdade’ via manuscritos pessoais e documentos oficiais, a escrita de Rosario Ferré dialoga com a tradição literária das Américas ao alinhar cruzamentos intertextuais e inserir a questão de gênero, classe e raça no debate sobre autoria, memória e poder.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória (Literatura contemporânea no Brasil e na Argentina – dos anos 90 aos dias de hoje)*. Tese (doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras/UERJ, Rio de Janeiro, 2004.

BUTLER, Judith. *Excitable speech: a politics of the performative*. New York: Routledge, 1997.

COSER, Stelamaris. Papéis femininos em Rosario Ferré. In: MACHADO, Lino et al. (Org.). *Pessoa, persona, personagem*. Vitória: PPGL, 2009. p. 315-326.

COSER, Stelamaris. “Sinceramente, sua”: cartas anônimas em Rosario Ferré. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, RJ, n. 45, p. 71-91, 2º semestre 2012. Dossiê: América central e Caribe: múltiplos olhares.

FERRÉ, Rosario. La bella durmiente. In: _____. *Papeles de Pandora*. 1976. Nova York: Vintage Español, 2000. p. 149-191.

FERRÉ, Rosario. La cocina de la escritura. In: _____. *Sítio a Eros*. México: Joaquín Mortiz, 1980. p. 13-33. Disponível em: <<http://ensayo.rom.uga.edu/antologia/XXA/Ferré/Ferré2.htm>>. Acesso em: 23 out. 2009.

FERRÉ, Rosario. La bailarina. In: _____. *Papeles de Pandora*. 1976. Nova York: Vintage Español, 2000. p. 146-148.

FERRÉ, Rosario. Sleeping Beauty. Tradução Rosario Ferré e Diana L. Vélez. In: VÉLEZ, Diana L. (Ed.). *Reclaiming Medusa: short-stories by contemporary Puerto Rican women*. 1988. Rev. Ed. San Francisco: Aunt Lute, 1997. p. 12-41.

FERRÉ, Rosario. Sleeping Beauty. Tradução Rosario Ferré e Diana L. Vélez. In: _____. *The youngest doll/ Papeles de Pandora*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1991. p. 89-120.

FLORES, Juan. Cortijo's revenge: new mappings of Puerto Rican culture. In: YÚDICE, G.; FRANCO, J.; FLORES, J. (Eds.). *On edge: the crisis of contemporary Latin American culture*. Minneapolis: University of Minnesota, 1992. p. 187-205. (Cultural Politics Series, v. 4).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução Eliane Zagury. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 1967.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. Rosario Ferré. In: Hispanic Heritage in the Americas. *Encyclopaedia Britannica*, 2010. Disponível em: <http://www.britannica.com/hispanic_heritage/article-9343860>. Acesso em: 05 abr. 2010.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese (doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras/UERJ, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.bdt.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2007-03-02T122436Z-84/Publico/DIANA%20KLINGER.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2011.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Bordas rarefeitas da linguagem artística: performance, suas possibilidades em meios tecnológicos. In: TEIXEIRA, João Gabriel L.C.; GUSMÃO, Rita (Org.). *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2000. Disponível em: <<http://www.corpos.org/papers/bordas.html>>. Acesso em: 06 jul. 2011.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Corpos informáticos: arte, corpo, tecnologia*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2006.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance no vivo e ao vivo. In: LABRA, Daniela (Org.). *Performance presente futuro: textos*. v. 1. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. p. 22-27. Disponível em: <<http://www.artesquema.com/wp-content/uploads/2009/01/bia-medeiros.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2011.

MIGNOLO, Walter D. Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: La *ratio* entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. *Géographia*, v. 7, n. 13, p. 07-28, 2005. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/177/169>. Acesso em: 02 mar. 2011.

NAVARRO, Mireya. Arts in America; Bilingual author finds something gained in translation. *The New York Times*, September 8, 1998. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C07E6D6153EF93BA3575AC0A96E958260&sec=&spon=&pagewanted=2>>. Acesso em: 29 abr. 2008.

PALMER-LÓPEZ, Sandra. Rosario Ferré y la Generación del 70: evolución estética y literaria. *Acta Literaria* n. 27, p. 157-169, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n27/art12.pdf>>. Acesso em: 8 jul. 2009.

PALMERO GONZÁLEZ, Elena. Poéticas del viaje en la narrativa de la alta modernidad latinoamericana: Los pasos perdidos, de A. Carpentier. *Contexto- Revista Anual de Estudios Literarios*, Universidad de Los Andes, Táchira, v. 10, n. 12, p. 23-42, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PLUCHART, François. *L'art corporel*. Paris: Images 2, 1983.

POE, Edgar Allan. A queda da Casa de Usher. In: _____. *Histórias extraordinárias*. Tradução Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 05-27.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Tradução Jézio Hernani Bonfim Guerra. Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras*: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras UFMG/Poslit, 2002. p. 47-68.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*: arte, cultura, gênero e política. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*: os romances nacionais da América Latina. (1991). Tradução Gláucia R. Gonçalves e Eliana L. L. Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SPIVAK, Gayatri. Who Claims Alterity? In: KRUGER, B.; MARIANI, P.(Ed.). *Remaking History*. Seattle: Bay Press, 1989. p. 262-292.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? (1989). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187-205.

VEGA, Ana Lydia. Women and writing in Puerto Rico: an interview. Entrevista concedida a Consuelo Lopez Springfield e Elizabeth Hernandez. *Callaloo*, Johns Hopkins University, June 22, 1994. (Special Issue: Puerto Rican Women Writers). Disponível em: <<http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-16309326/women-and-writing-puerto.html>>. Acesso: 26 out. 2009.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “eu” como matéria de ficção, o espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais. *Revista Texto Digital*, v. 4, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.textodigital.ufsc.br/numo7/anaclaudia.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2011.

