

REALISMO MARAVILHOSO E FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM FEMININA EM A BRUXA, DE MARIE NDIAYE

ISABELLE GODINHO WEBER*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLetras), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Recebido em: 16 jul. 2018. Aprovado em: 13 ago. 2018.

Como citar este artigo: WEBER, I. G. Realismo maravilhoso e figurações da personagem feminina em *A bruxa*, de Marie NDiaye. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 18, n. 3, p. 30-43, 2018. doi:10.5935/cadernosletras.v18n3p30-43

Resumo

Este artigo analisa um romance no qual identificamos uma incorporação de fenômenos sociais e papéis de gênero sob a perspectiva de mulheres feiticeiras: *A bruxa* de Marie NDiaye. Ficcionalizando os efeitos do capitalismo no século XX, a narrativa ilustra, pelo viés do insólito, as experiências das personagens femininas de acordo com o contexto social no qual se encontram inseridas. Investigaremos as estratégias textuais empregadas na configuração do elemento insólito, próprias ao realismo maravilhoso, assim como a composição das figuras de ficção femininas.

* E-mail: isabellegweber@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3815-3104>

Palavras-chave

Marie NDiaye. Insólito ficcional. Personagem feminina.

INTRODUÇÃO

Atualmente, o termo “insólito” vem sendo empregado na análise de produções literárias distantes no tempo e no espaço, tal como a literatura fantástica do século XIX ou a obra de autores contemporâneos, como Murilo Rubião e Jorge Luis Borges. Apesar da vasta quantidade de estudos dedicados ao que vem sendo chamado de “insólito ficcional”, a expressão não resulta de um consenso, mas adquire conotações distintas, de acordo com o enquadramento teórico adotado pelo pesquisador:

Essa disparidade de ocorrências do termo, com variações conceituais inevitáveis e, por vezes, quase inconciliáveis, é inerente à corrente crítica adotada pelo crítico, que se vale de distintos instrumentais teóricos e conceituais ou, ainda mesmo, de diferentes metodologias e modos operacionais (GARCÍA, 2012, p. 15).

A despeito dessa variedade de perspectivas teórico-metodológicas, as análises dedicadas à questão apresentam, como ponto de convergência, a ideia de que a narrativa insólita não se caracteriza pela simples articulação de temas insólitos, mas pela presença de mecanismos textuais que visam provocar um efeito de leitura diferenciado, como a inquietação, o encantamento, o desconcerto. Nesse sentido, uma análise temática das figurações insólitas não nos permite identificar o seu estatuto na lógica narrativa, já que o mesmo tema pode adquirir conotações distintas, de acordo com os procedimentos textuais que os instaura no universo ficcional.

Desde a segunda metade do século XX, vemos ganhar impulso um novo tratamento de temas insólitos, que tende a naturalizá-los e muni-los de novas camadas de significado. Vampiros, bruxas e fantasmas – figuras que, na literatura fantástica do século anterior, eram caracterizadas como impossíveis – perdem sua conotação espantosa e passam a ser dotadas de consciência, sensibilidade e voz. Um bom exemplo é a figura emblemática da bruxa que, constantemente descrita como personagem maléfica, cujos saberes ocultos representam uma ruptura da ordem natural e um perigo iminente, adquire uma nova potencialidade narrativa na literatura contemporânea. Com o intuito

de examinar como a naturalização do elemento insólito deflagra novos significados em âmbito narrativo, pretendemos analisar um romance no qual identificamos uma releitura de fenômenos sociais e questões identitárias pelo prisma da mulher feiticeira: *A bruxa (La sorcière)* de Marie NDiaye.

A BRUXA

Por meio de uma narração em 1ª pessoa, em que a protagonista Lucie narra suas impressões sobre os acontecimentos que desnorteiam sua vida, o romance *La sorcière (A bruxa)* de Marie NDiaye, publicado em 1996, apresenta o dia a dia de uma família francesa pequeno-burguesa: a esposa que espera todo dia o marido voltar do trabalho para servir o jantar; o marido que resolve fugir de casa e abandonar a família; as filhas, que só se interessam por revistas de moda e novos aparelhos eletrônicos.

Esses eventos corriqueiros que integram a rotina do núcleo familiar coexistem com os poderes insólitos herdados pelas mulheres da família. No começo da narrativa, a protagonista Lucie inicia suas filhas gêmeas de 12 anos, Maud e Lise, na arte da bruxaria, transmitida geracionalmente pelas mulheres de sua linhagem. Inicialmente, tal legado familiar não é recebido com entusiasmo pelas jovens. Em uma sociedade voltada para a utilidade do conhecimento e para os benefícios financeiros que este pode oferecer, as filhas de Lucie acompanham com indiferença os ensinamentos maternos.

Contudo, a nova descoberta logo adquire um papel inesperado. A magia – que para a mãe constitui uma tradição – é vista pelas adolescentes como uma maneira de se libertar do cotidiano doméstico, assim como das expectativas sociais que norteiam suas trajetórias (no tocante ao casamento e à maternidade, por exemplo). Tornando-se habilidosas na prática da bruxaria, com mais competência que a própria mãe, Maud e Lise se metamorfoseiam em corvos e fogem pelo céu, para nunca mais voltar – ação que representa o ponto culminante no processo de emancipação feminina almejada pelas filhas de Lucie. Como afirma a mãe, desconsolada, “ao iniciar Maud e Lise, eu havia apenas precipitado o momento em que se afastariam de mim, fortes de sua vontade de poder”¹ (NDIAYE, 2003, p. 97).

¹ Tradução nossa: “[...] *en initiant Maud et Lise je n’avais fait que précipiter le moment où elles se seraient détachées de moi, fortes de leur volonté de puissance.*”

Apesar de oferecer às filhas a arte que lhes permitirá escapar dos grilhões das imposições de gênero, Lucie emprega seus poderes ínfimos com vistas a preservar seu casamento infeliz: busca, através de suas visões, descobrir se o marido está voltando para casa, para saber o momento exato de servir-lhe o jantar ou, quando este decide fugir de casa, invoca seus poderes para tentar descobrir o local onde o marido se escondera. Embora seja a protagonista do romance, Lucie não possui protagonismo em sua própria vida, mas permanece inerte em um cotidiano banal, esforçando-se para garantir o equilíbrio de sua família, prestes a desmoronar.

A *bruxa* põe em cena de maneira sutil os papéis sociais interiorizados pelas personagens femininas. A protagonista Lucie não é subjugada por uma situação opressora; ao contrário, opta por casar-se ainda jovem e trilha seu caminho com o propósito de construir um lar aconchegante para sua família. Entretanto, inexistente fora do seu papel de esposa e mãe, de modo que, ao presenciar a dissolução do núcleo familiar, perde o horizonte que conferia sentido aos seus passos.

De maneira similar, a mãe de Lucie detém poderes excepcionais, mas eles a constroem profundamente, de modo que passa sua vida tentando dissimulá-los. Escondendo de todos o seu segredo, busca construir para si uma reputação impecável, como esposa, mãe e secretária dedicadas.

Oferecendo uma visão complexa sobre a posição do sujeito feminino na contemporaneidade, a narrativa apresenta personagens que interiorizam, em forma de desejo, os significados sociais atribuídos ao gênero feminino, de tal maneira que, caso esse papel não se concretize, o sentido da existência se perde. Essa questão nos remete à reflexão de Michel Foucault, segundo a qual as estratégias de poder dominam os sujeitos pela instauração de mecanismos muito mais complexos e positivos do que os da repressão e da censura. Como observou Foucault, o poder não é simplesmente algo externo e institucionalizado que subjuga o sujeito, mas está presente, de maneira microfísica, em todas as relações sociais, produzindo desejos, vontades, comportamentos:

Se o poder tivesse apenas a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo (FOUCAULT, 2009, p. 148).

Isso é observável nas personagens supracitadas, cuja percepção de si se constrói a partir das relações de poder que produzem discursivamente o sujeito feminino, definem as subjetividades e, assim, regulam os modos de conduta.

A significação social das figuras femininas também é perceptível na maneira como os personagens masculinos reagem aos seus poderes insólitos. Em vários momentos da narrativa, podemos constatar a rejeição masculina daquilo que a protagonista denomina como "a imemorial procissão das mulheres com poderes ocultos" (NDIAYE, 2003, p. 12). Um bom exemplo é a atitude de seu marido Pierrot que, enojado pelos poderes da esposa, decide abandoná-la, ao descobrir que ela está transmitindo tal herança feminina para as filhas Maud e Lise. Outro exemplo significativo é a aversão demonstrada por um policial, quando Lucie é presa, acusada de charlatanismo e falsa bruxaria:

O policial sentou-se o mais longe possível de mim e, quando virei meu olhos em sua direção para ganhar compostura, sua aparência vermelha, desafiadora, adquiriu uma fixidez odiosa. Ele tinha medo de mim, descobri espantada. Ele era jovem, franzino, medroso, e sua mão havia manifestado repugnância em me agarrar² (NDIAYE, 2003, p. 157).

Essa condenação masculina da bruxaria está diretamente relacionada ao fato de que os poderes insólitos das personagens representam um desvio ao papel social imposto às mulheres. Diferentemente da conotação negativa comumente atribuída à figura da bruxa, a prática da feitiçaria em *A bruxa* garante uma via de emancipação às personagens femininas, que empregam seus poderes como uma forma de resistir ou escapar dos determinismos sociais. É o caso de Maud e Lise, filhas de Lucie, que não apenas os utilizam com o propósito de fugir da monotonia doméstica, mas também os empregam para auxiliar uma jovem tia a interromper uma gravidez indesejada. Outro exemplo é o da mãe de Lucie que, escondendo durante toda sua vida seus poderes, por fim acaba por assumi-los e os emprega para se desvencilhar do jugo masculino de seu ex-marido, transformando-o em um caracol, animal que não pode acompanhá-la nem impedi-la de seguir o seu trajeto.

O romance não se limita à problemática da significação social da mulher, mas questiona até que ponto os personagens, tanto femininos quanto masculinos,

2 Tradução nossa: "*Le gendarme s'était assis aussi loin de moi que possible et, lorsque je tournais les yeux vers lui pour me donner une contenance, son air rouge, défiant, prenait une fixité haineuse. Il me craignait, décourris-je avec étonnement. Il était jeune, grêle, craintif, et sa main avait répugné tout particulièrement à m'empoigner.*"

agem livremente ou são coagidos pelas expectativas fixadas pela sociedade capitalista. A internalização de condutas socialmente partilhadas rege as ações dos personagens que, aparentemente livres, são compelidos por mecanismos invisíveis. Felizes pela liberdade de poderem consumir desenfreadamente, movimentam-se de acordo com desejos pré-fabricados.

Dentre tal profusão de aspirações consumistas, inclui-se a própria noção de família. Assim como os personagens anseiam em expor uma imagem deslumbrante de si mesmos por meio das marcas famosas que estampam suas vestes, buscam fazê-lo mediante a imagem que constroem de seu núcleo familiar: lares invejáveis, esposas recatadas, maridos bem-sucedidos, filhos talentosos. E, posteriormente, como se as relações de afeto fossem produtos descartáveis, os personagens abrem mão da unidade familiar para gerir suas vidas de maneira individualista: o marido de Lucie foge com as economias da esposa, descarta sua família e a substitui por uma nova; seu pai rouba o dinheiro da empresa em que trabalha; sua mãe se livra do ex-marido, transformando-o em um caracol; suas filhas vão embora e nunca mais retornam.

Marie NDiaye criou uma narrativa insólita cujo teor desconcertante não reside nos poderes das personagens, mas na própria realidade na qual estão inseridas. O texto é pontuado por situações que, embora não sejam insólitas, emergem de repente, sem qualquer explicação. Enquanto os fenômenos insólitos são naturalizados, os eventos verossímeis se sucedem de maneira gratuita, o que os torna paradoxalmente inverossímeis. Nesse universo ficcional desconexo, os personagens, alienados pela sociedade de consumo na qual se situam, são caracterizados como indivíduos fragmentados, destituídos de uma identidade que signifique suas trajetórias. *A bruxa* refuta a noção de sujeito como uma fonte autônoma de sentido e de coerência; ao invés disso, a ação dos personagens é marcada pela ausência de sentido. Eles se movimentam de um lado para o outro sem um devir que justifique suas atitudes. Remetem a personagens kafkianos, sem rosto, sem identidade, mergulhados em uma realidade banal.

PROCEDIMENTOS REALISTA-MARAVILHOSOS DE CONFIGURAÇÃO DO INSÓLITO FICCIONAL

A bruxa apresenta procedimentos textuais que remetem à literatura realista-maravilhosa. Os elementos insólitos que compõem o romance de Marie

NDiaye não são contestados pela lógica narrativa, mas narrados como eventos banais, parte integrante da realidade dos personagens. Há uma causalidade mágica que justifica os fenômenos insólitos, eliminando seu caráter absurdo, de modo que coexistem com os eventos “sólitos”. A partir da imbricação entre dois quadros de referência, o “real” e o “irreal”, questões próprias à realidade contemporânea – como a busca pela ascensão e o consumo como forma de distinção social – são narradas em paralelo com os poderes insólitos das personagens. Essa mescla pode ser exemplificada quando a protagonista, precisando de dinheiro para pagar as dívidas deixadas pelo ex-marido, se vê obrigada a dar aulas de adivinhação em uma universidade esotérica.

Essa conciliação entre os planos do ordinário e do extraordinário difere profundamente dos procedimentos textuais próprios à literatura fantástica, que fez tanto sucesso na França no século anterior, mas que perdeu muito espaço no cenário literário francês do século XX. O movimento surrealista teve um papel importante nesse enfraquecimento, ao priorizar a esfera do maravilhoso, evoluindo em direção a um apagamento das fronteiras entre “real” e “irreal”. A antinomia que constituía a narrativa fantástica deu lugar a ficções que mesclavam ambas as instâncias. A partir da apropriação das teorias psicanalíticas freudianas, o surrealismo francês propôs

[...] uma relativização e uma ampliação do conceito de realidade por meio da inclusão de estados mentais inconscientes (o sonho, a livre associação de ideias ou a loucura) em um mesmo plano de realidade que os produtos do estado consciente (ROAS, 2013, p. 95).

Como ressaltou Irlemer Chiampi, a “conciliação dos aspectos contraditórios do mundo [...]” (1980, p. 34), que já aparecia nos escritos de André Breton, encontrou expressão máxima na premissa de Pierre Mabilie: “o maravilhoso está em toda parte”³ (apud CHIAMPI, 1980, p. 35):

Se na sua etapa inicial o surrealismo se erigiu como um sistema fechado que propugnava alcançar o maravilhoso pelo sonho, a loucura e os delírios da imaginação, a sua evolução assinala o entendimento do suprarreal como imanente ao real (CHIAMPI, 1980, p. 34).

3 Tradução nossa: “[...] *le merveilleux est partout*”.

Essa valorização surrealista do maravilhoso teve um papel importante na abertura de outros caminhos ao fomentar novas possibilidades estéticas, não mais presas à dicotomia entre “natural” e “sobrenatural” que dominou a literatura fantástica.

O apagamento dessas fronteiras adquiriu novos contornos na literatura francesa da segunda metade do século XX, com o surgimento de narrativas insólitas cuja coerência interna admitia a fusão dos códigos realista e insólito, ao colocá-los no mesmo nível de ficcionalidade. Na obra de autoras de expressão francesa como Marie NDiaye, Sylvie Germain e Maryse Condé, eventos da realidade extratextual, que já foram objeto de muitas investigações históricas (como a Segunda Guerra Mundial, a escravidão e o capitalismo), coexistem com fenômenos insólitos. Os procedimentos textuais presentes em tais narrativas as aproximam do realismo maravilhoso, vertente literária surgida no âmbito da literatura hispano-americana na segunda metade do século XX.

De acordo com a crítica hispano-americana (desde Alejo Carpentier em suas teorizações sobre o *real maravilloso* até o estudo sistemático sobre o realismo maravilhoso empreendido por Irlemar Chiami), apenas a América Hispânica poderia produzir uma literatura realista-maravilhosa, em virtude de seus aspectos culturais. Para Carpentier, por exemplo, o realismo maravilhoso teceu uma história da América, ao priorizar a riqueza de suas crenças, mediante a incorporação ficcional do caráter mítico de sua cultura. Irlemar Chiami foi além dessa perspectiva, ao propor tanto uma análise formal, quanto cultural do realismo maravilhoso. A teórica analisou sua relação pragmática, como o efeito de encantamento que produz no leitor e a sua causalidade mágica, associando tais estratégias narrativas a uma especificidade da literatura hispano-americana que, rompendo com o modelo realista, buscou retratar a cultura americana em toda sua pluralidade.

Sem desconsiderar as origens culturais de tal literatura, alguns estudiosos buscaram ampliar o campo de pesquisas sobre o tema, dedicando-se a examinar a incorporação de procedimentos realista-maravilhosos pelas literaturas canadense, belga, francesa, dentre outras. Com o avanço dos estudos narratológicos, alguns teóricos propuseram uma redefinição da noção de realismo maravilhoso, entendido como um modo narrativo, que se manifesta de diversas maneiras e em diferentes países. É o caso de Charles W. Scheel que, em 2005, publicou o livro *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*. Segundo o autor, a definição de realismo maravilhoso predominante entre os críticos literários desconsiderou a relevância de uma análise sobre a

apropriação de elementos realista-maravilhosos na literatura europeia, ignorando que os autores do realismo maravilhoso latino-americano também foram lidos no continente europeu. Ademais, o teórico sugere que tal definição rotulou todos os autores latino-americanos como parte de uma mesma tradição literária, ignorando que o insólito ficcional latino-americano não se reduziu ao realismo maravilhoso, já que muitos autores também escreveram obras no estilo de Franz Kafka e Dino Buzzati (é o caso de Julio Cortázar, por exemplo).

Buscando adotar uma perspectiva mais ampla, que pudesse investigar as conexões entre as literaturas europeia e latino-americana, Scheel definiu o realismo maravilhoso como um modo narrativo, com propriedades textuais específicas. Segundo o teórico, toda vertente do insólito ficcional (como o fantástico ou a ficção científica) apresenta um código, que regula a maneira como o insólito se instaura na narrativa. No caso do realismo maravilhoso, há dois códigos que se articulam simultaneamente: o código realista e o código insólito. Isso o aproxima inevitavelmente do modo fantástico, cujos códigos são os mesmos. Contudo, a relação estabelecida entre os códigos difere profundamente. O modo fantástico articula ambos de maneira que se estabelece uma antinomia insolúvel, por meio do olhar objetivo do personagem-narrador, que estranha os fenômenos insólitos. A narrativa fantástica se baseia na relação paradoxal entre o “real” e o “irreal”, articulação que provoca um efeito de leitura inquietante.

Segundo o autor, o modo realista-maravilhoso também apresenta um código realista (como a apropriação de elementos culturais e eventos históricos) e um código insólito. Porém, diferentemente do fantástico, esses códigos coexistem, relação justificada a partir de uma coerência interna à narrativa, que não hierarquiza os códigos e nem os coloca em conflito.

Como ressaltou Irlemar Chiampi, os temas que permeiam ambas as modalidades narrativas são em geral os mesmos, tais como: “aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo” (CHIAMPI, 1980, p. 53). Entretanto, a literatura fantástica provoca um efeito de inquietação intelectual, por meio da contradição que estabelece entre “natural” e “sobrenatural”. Essa relação conflituosa não existe no realismo maravilhoso, cuja estratégia narrativa se baseia na integração entre o ordinário e o extraordinário.

Irlemar Chiampi também examinou a voz narrativa presente na literatura realista-maravilhosa, distinguindo-a da enunciação própria à narrativa fantástica. A teórica destacou que a literatura fantástica, apesar de apresentar em

geral uma voz narrativa em primeira pessoa, não rompe o modelo de enunciação do realismo, baseado na “presença do logos monolítico na ficção [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 82). Assim como a enunciação realista, o narrador fantástico impõe uma visão antinômica do universo ficcional, segundo a qual “real” e “irreal” não podem coexistir como parte da mesma realidade. O personagem-narrador nos impõe seu ponto de vista inquietante acerca dos eventos ocorridos. Sua vida é interpelada por fenômenos estranhos, que o desconcertam, pois se contrapõem às suas certezas. Essa enunciação, ao postular o evento insólito como um elemento de ruptura, produz uma oposição que impossibilita que o fenômeno seja tido como parte constitutiva do mundo ficcional. Esse personagem-narrador pode estar louco, pode estar mentindo, mas o leitor se identifica inevitavelmente com sua voz, pois é a única perspectiva que a leitura propicia. Nesse sentido, a literatura fantástica é caracterizada por um ato de narrar monolítico, em que o personagem-narrador se coloca como detentor dos fatos. Apesar de não conseguir solucionar o mistério dos acontecimentos, sua perspectiva impregna a leitura e, exatamente por não encontrar uma solução, seu relato provoca o efeito de fantasticidade.

Já no caso do realismo maravilhoso, a voz narrativa permite uma confluência das instâncias do “real” e do “irreal”, o que leva “o leitor a desconstruir seu sistema referencial apoiado na disjunção dos contrários” (CHIAMPI, 1980, p. 80). A voz narrativa representa os anseios e os sofrimentos dos personagens e naturaliza os fenômenos insólitos, rompendo o esquema fantástico baseado no jogo maniqueísta entre “real” e “irreal”. Essa anulação da antinomia não promove apenas uma coexistência harmoniosa dos enunciados “tético” e “não tético”, mas uma completa imbricação dos códigos realista e insólito, de maneira que se torna impossível dissociá-los: o real comporta o irreal e vice-versa.

Essa fusão dos códigos textuais é efetuada por meio de uma estratégia narrativa: o narrador legitima o insólito, persuadindo o leitor acerca da composição plural da realidade. Os fenômenos insólitos são naturalizados a partir de uma “destonalização da mensagem [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 150), que evita “gestos de escritura que possam chamar a atenção para o excepcional.” (CHIAMPI, 1980, p. 150). Dessa maneira, a enunciação promove uma coerência interna, segundo a qual os fenômenos prodigiosos não representam eventos extraordinários, mas são apenas uma outra faceta da realidade.

Tendo em vista os procedimentos realista-maravilhosos de naturalização dos fenômenos insólitos, analisaremos a seguir a composição das figuras de ficção no romance de Marie NDiaye, atentando para o modo como a autora

empreende uma releitura de aspectos da realidade extratextual – notadamente dos efeitos do capitalismo e das posições de sujeito no interior de tal sistema – a partir do olhar de personagens insólitos que se encontram inseridos em seu jogo de forças.

COMPOSIÇÃO DAS FIGURAS FICCIONAIS INSÓLITAS

Ao analisarmos as especificidades da narrativa de Marie NDiaye, é interessante refletirmos sobre a construção dos personagens e o efeito que produzem no leitor. Como assinalam os estudos narrativos atuais, o personagem não é apenas uma inscrição textual, mas tem papel fundamental na deflagração de sentidos. Possui facetas transliterárias e articula efeitos de leitura, ao trazer à tona, no universo ficcional, a realidade extratextual compartilhada pelo leitor. É importante, portanto, ressaltar

[...] os procedimentos de construção da personagem no universo da ficção, em relação directa ou indirecta com o mundo real e com os sentidos transliterários (ideológicos, sociais, culturais, etc.) que nele discernimos (REIS, 2006, p. 21).

Focalizando as impressões de personagens femininas, de acordo com a percepção que possuem do mundo e de si mesmas, Marie NDiaye se esforça em trazer à tona, no cenário da literatura contemporânea, a problemática do indivíduo. Contudo, a preocupação em pôr em evidência a subjetividade das personagens não é orientada por uma percepção essencialista do sujeito, tido como detentor de uma interioridade fixa e coerente. Em sentido contrário, a narrativa situa as personagens sob a ótica das relações de poder que as atravessam, incorporando o horizonte de reflexões relacionadas às posições sociais do sujeito e aos seus processos de subjetivação.

Durante muito tempo, a composição das figuras de ficção na literatura era orientada por uma noção essencialista do sujeito, que desconsiderava suas variadas posições sociais. Para compreender as ações dos personagens, era preciso apenas captar o “eu” que as motivou:

A tradição moderna dominante no estudo da literatura trata a individualidade do indivíduo como algo dado, um âmago que é expresso em palavras e atos e que pode, portanto, ser usado para explicar a ação: fiz o que fiz porque sou quem

sou e para explicar o que fiz ou disse você deveria olhar para o “eu” (quer consciente ou inconsciente) que minhas palavras e atos expressam (CULLER, 1999, p. 107-108).

Tal tendência sofrerá mudanças em consonância com a descentralização identitária ocorrida na pós-modernidade. Segundo Stuart Hall, a concepção de sujeito do Iluminismo, “com certas capacidades humanas fixas e um sentimento estável de sua própria identidade e lugar na ordem das coisas [...]” (HALL, 2006, p. 23), passou por um processo de esfacelamento, principalmente a partir da segunda metade do século XX, com o surgimento da concepção pós-moderna do sujeito, caracterizada pela “erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos [...]” (HALL, 2006, p. 21).

A problemática acerca da noção universalizante do sujeito não ficou circunscrita aos ambientes da academia e aos grupos de militância, mas foi trazida à tona por diversas manifestações artísticas surgidas no século XX. Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon examina como a ficção na pós-modernidade questionou as categorias analíticas vinculadas ao discurso humanista-liberal, assim como a tendência à homogeneização cultural presente nas metanarrativas sobre o homem. Empreendendo uma descentralização da noção universalizante do sujeito, a literatura na pós-modernidade afirmou a “identidade por meio da diferença e da especificidade” (HUTCHEON, 1991, p. 86) e pensou a cultura “como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc.” (HUTCHEON, 1991, p. 86). É o que podemos notar no romance de Marie NDiaye, em que os personagens possuem diferentes posições sociais, de acordo com o seu gênero, e se movimentam em consonância com as forças invisíveis de uma sociedade de consumo, que fabricam expectativas e ditam comportamentos.

Esse repensar identitário é trazido à tona por Marie NDiaye por meio da enunciação subjetiva de uma mulher dotada de poderes insólitos. Seu romance apresenta uma enunciação em primeira pessoa, de modo que o ser insólito é o próprio detentor da palavra. Esse tratamento naturalizado das figurações insólitas difere profundamente do teor desconcertante que possuíam na literatura fantástica, em que os fenômenos insólitos rompiam o quadro da razão que

constituía o universo ficcional. Nas produções fantásticas de importantes nomes da literatura francesa, como Guy de Maupassant e Gérard de Nerval, o ser insólito tinha sua voz negada, de forma que o leitor não se identificava com sua perspectiva.

Diferentemente, no romance aqui tratado, os personagens possuem uma dupla faceta: são seres humanos insólitos. A figura da bruxa poderia provocar um efeito desconcertante no leitor, próprio à modalidade fantástica. No entanto, a narrativa apresenta um universo plural, onde os poderes insólitos das personagens se configuram como um desmembramento de sua subjetividade e, principalmente, como um instrumento de contestação e de superação da condição feminina, o que lhes retira o caráter absurdo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, fizemos uma breve análise de um romance no qual a inserção do elemento insólito não cria um impasse dentro da narrativa, mas o caracteriza como parte integrante de uma realidade ficcional multifacetada. Essa ampliação dos limites do possível em âmbito ficcional proporciona uma nova dimensão às personagens insólitas, representadas como seres humanos, situados na realidade extratextual. Na narrativa de Marie NDiaye, as personagens são bruxas e reagem por meio de seus poderes às expectativas sociais que marcam suas trajetórias. Atribuindo voz às personagens insólitas, a narrativa enfatiza sua dimensão subjetiva, possibilitando a identificação do leitor.

A *bruxa* ficcionaliza aspectos da realidade extratextual, sublinhando seus rituais rotineiros e sem sentido, reproduzidos pela ambição de adquirir novos produtos e afetos, facilmente descartáveis. Problematizando o universo do leitor, o romance de Marie NDiaye interroga os hábitos da sociedade francesa contemporânea, explicitando os fios invisíveis que controlam os personagens e condicionam seus desejos, escolhas e preocupações. Em um universo no qual as relações sociais são regidas pela perspectiva de novos proveitos econômicos e pela manutenção de papéis sociais de gênero, os saberes transmitidos geracionalmente pelas mulheres da família representam um desafio às imposições sociais e às expectativas familiares que cerceiam seus passos, habilidades que as permitem ultrapassar os limites de sua realidade prosaica.

Marvellous realism and figurations of the female characters in *The witch* by Marie NDiaye

Abstract

This article analyses a novel in which we can identify an incorporation of social phenomena and gender roles from the perspective of witches: *The witch* by Marie NDiaye. Fictionalizing the effects of capitalism in the twentieth century, the uncanny narrative illustrates the experiences of the female characters according to their social context. We intend to investigate the textual strategies employed in the configuration of the uncanny, peculiar to marvellous realism, as well as the composition of the female fictional characters.

Keywords

Marie NDiaye. Uncanny. Female character.

REFERÊNCIAS

- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. de Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2007.
- GARCÍA, F. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M. C. (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- NDIAYE, M. *La sorcière*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. (Coll. Double).
- REIS, C. *Figuras da ficção*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2006.
- ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- SCHEEL, C. W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*. Paris: L'Harmattan, 2005.