

O DESLOCAMENTO E A DESLEGITIMAÇÃO DA NARRATIVA EM DOIS CONTOS DE MARGARET ATWOOD

Ana Cecília Acioli Lima (UFAL)

No século XX, tem sido cada vez maior o número de mulheres escritoras reescrevendo, reinterpretando e redimensionando mitos clássicos, histórias bíblicas, contos populares e outras narrativas consolidadas por nossa cultura. Os dois contos de Atwood que escolhi para analisar neste ensaio, "There Was Once" e "Unpopular Gals", são, de fato, releituras ou tentativas de desmitificar a narrativa tradicional e cristalizada dos contos de fadas. Antes, porém, de vermos como se opera esse processo desmitificador nos textos de Atwood, gostaria de discutir brevemente em que aspectos os contos de fadas podem ser considerados mitos.

Talvez quem melhor tenha esclarecido a questão da construção histórica do mito tenha sido Roland Barthes em *Mitologias* e em *Imagem-Música-Texto*. Barthes apontou para o fato de que, apesar de existirem mitos muito antigos, não existem mitos eternos, já que é a história dos homens que converte a realidade em discurso. "é ela sozinha que governa a vida e a morte da linguagem mítica". Barthes acrescenta ainda que o "mito é um tipo de discurso escolhido pela história: ele não poderia originar-se da 'natureza' das coisas" (*Mythologies*, p.110).³²

Entretanto, o mito escapa aos nossos olhos enquanto um produto histórico e um construto cultural, exatamente por ser construído em cima da negação da história, transformando-a em "natureza". Um exemplo claro do apagamento da história como determinante da narrativa mítica é o conto de fadas "literário".

³²Todas as traduções feitas neste ensaio são de minha inteira responsabilidade.

Originários da antiga tradição oral oriental, que alcançou o ocidente principalmente devido à expansão do Império Romano, os contos de fadas começaram a ser transcritos por volta do século XVII por Charles Perrault. Mas dentre as coletâneas existentes no ocidente, a mais popular é a dos irmãos Grimm. Eruditos e estudiosos da língua alemã, os Grimm, no início do século XIX, empenharam-se no resgate de contos populares alemães com o propósito de preservar as manifestações culturais autênticas do povo, e de salvar monumentos lingüísticos da cultura alemã, exatamente na época da invasão francesa.

Dentro do espírito Romântico, que predominava na época, os contos de fadas eram considerados a fonte original da sabedoria popular. Imbuída desse espírito, a coletânea dos Grimm afirmou-se como a antologia canônica dos contos. Primordialmente concebida como uma publicação acadêmica, o *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* ganhou o gosto popular e tornou-se um livro para crianças (o que era um fenômeno recente). Com vistas a tornar os textos mais adequados ao público infantil, os Grimm os submetem a um longo e cuidadoso processo de editoração, através do qual seus propósitos educativos e moralistas foram sutilmente introduzidos nas narrativas originais (apesar de ser difícil falar em narrativas originais, de fato, devido ao longo processo de transmissão oral por que passaram, em diversas culturas). Durante 45 anos de editoração cuidadosa, pode-se facilmente observar como o trabalho pesado, papéis sexualmente específicos, punições severas para personagens femininas e uma visão conservadora das instituições sociais, especialmente a família, emergem “naturalmente” das narrativas como valores a serem internalizados pelos jovens leitores. Mais e mais, os Grimm viam a coletânea como um manual ou guia para a educação e socialização das crianças: seus heróis e heroínas deveriam representar, portanto, modelos perfeitos de crescimento pessoal e adaptação social.

A morte de Wilhelm, em 1859, praticamente invisibilizou suas intervenções editoriais e os *Contos para Crianças e Adultos*

consolidaram-se como uma fonte autônoma, como se auto-concebida e nunca tocada por mãos humanas. Os contos, então, passaram a ser vistos, não só como traduzindo a essência verdadeira da cultura popular alemã, mas também “o próprio conceito da raça humana” -- uma idéia defendida por Herman Hesse e muitos outros que buscam nos contos “verdades” psicológicas apenas. Muitos críticos, de fato, como aponta Ruth Bottigheimer, construíram teorias baseadas na crença de que os contos de fadas podem ser dissociados das diversas culturas que lhes deram origem, ignorando, assim, sua historicidade essencial (Bottigheimer 15).

Voltemos, então, para o conceito de mito proposto por Barthes.

Segundo Barthes, o mito é uma linguagem de segunda ordem ou metalinguagem, que rouba a linguagem, distorce seu significado, introduzindo um novo conceito, e formando, assim, um novo significado. O signo do sistema lingüístico transforma-se no significante (forma) do sistema mítico, e o novo conceito deforma o significado original sem, no entanto, eliminá-lo. Dessa maneira, o mito é um sistema duplo, já que seu significante é também o signo lingüístico. Devido a essa duplicidade do significante mítico, a intenção do mito esconde-se sutilmente por trás do sentido literal, ou, nas palavras de Barthes, “sua intenção é de alguma maneira congelada, purificada, eternalizada, feita ausente por esse sentido literal” (Barthes 124).

Seguindo o raciocínio barthesiano, o conto de fadas clássico constitui-se em um sistema mítico, a partir do momento em que se apropria de uma forma de discurso pré-existente - o conto oral popular -, deforma seu significado introduzindo motivos burgueses e patriarcais, que passam a “fazer parte” da cultura popular, e, conseqüentemente, da “natureza” humana. Como ressalta Barthes, a eficácia do mito reside exatamente no fato de que ele não nega suas intenções, mas as naturaliza (131). Similarmente ao mito, a estrutura (forma) do conto de fadas está a serviço de suas intenções, e o patriarcado burguês desaparece enquanto fato ideológico, justamente

porque o conto deve parecer descompromissado, inofensivo, natural, eterno, a-histórico e terapêutico (ver Zipes 150). E é o sentido literal dentro da estrutura mítica de segunda ordem que empresta ao mito essa aparência inocente e inofensiva (ver Barthes 124). Quaisquer que tenham sido os sentidos originais que os contos pretendiam passar há alguns milhares de anos atrás, estes permanecem subliminarmente nas narrativas, ofuscados pela sutil "invisibilidade" do mito.

Tornar o mito realmente visível é a proposta dos textos revisionistas.

Revisar narrativas míticas, sancionadas por nossa cultura patriarcal é, antes de tudo, um ato político - uma resposta às necessidades dos novos tempos. Todas e quaisquer mudanças em significado efetuadas por versões alternativas de contos de fadas estão intimamente atreladas às transformações de valores e de expectativas psico-sócio-sexuais da cultura que lhes dá origem.

Como sugere Jack Zipes em *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World* (1988), os contos de fadas "literários" podem ser vistos como constelações semióticas congeladas, imbuídas de um conteúdo ideológico patriarcal-burguês, representativo de formas de pensamento e comportamento que os textos revisionistas buscam desconstruir, mostrando o avesso dos modelos clássicos, ou até sugerindo alternativas para estes. O revisionismo representa, na verdade, uma invasão dos santuários da linguagem existente, e nos oferece meios para redefinirmos a nós mesmos e a nossa cultura. Ao desconstruir uma narrativa mítica sancionada pela cultura patriarcal dominante, desvendando os interesses ideológicos e a historicidade por trás da aparente naturalidade do mito, o revisionismo vai de encontro à própria função deste, que é a afirmação da cultura dominante.

Quando uma mulher escritora escolhe trabalhar com qualquer narrativa mítica, forçosamente ela se depara com um elemento cultural que ignora ou, mesmo, hostiliza considerações históricas acerca de gênero, já que todo discurso mítico alega uma condição universal, humanística, natural, e, até arquetípica (DuPlessis 106). Talvez um dos

grandes desafios do texto revisionista seja o de desmascarar o sistema mítico, enquanto um sistema de interpretação disfarçado de representação.

Rachel DuPlessis identifica duas estratégias narrativas, interrelacionadas, utilizadas na reescritura de histórias míticas. Dependendo da atitude do/a escritor/a diante do conto "original", pode-se ter um deslocamento do foco de atenção para o outro lado da história, e/ou uma deslegitimação da narrativa clássica.

O deslocamento da narrativa acontece quando se transforma em sujeito ativo quem sempre foi objeto: quando se oferece a fala a quem sempre foi silenciado.

A deslegitimação representa uma mudança de consciência, e uma conseqüente ruptura com a ordem da narrativa.

Nos dois contos de Margaret Atwood, que pretendo discutir brevemente, a autora faz uso das duas estratégias mencionadas.

No primeiro conto, "There Was Once" ("Era uma Vez"), Atwood, em uma tentativa de se desvencilhar de uma narrativa colonizadora, estabelece um diálogo entre margem e centro, onde, pouco a pouco, ela põe em xeque toda a instituição do conto de fadas, desconstruindo não só sua estrutura narrativa, como também conteúdos ideológicos cristalizados e naturalizados ao longo dos tempos. Atwood consegue desentranhar o elemento mítico dos contos ao nos fazer estranhar a pretensa universalidade destes.

Logo no início do conto, "ouvimos" a voz de um narrador começando a contar uma história dentro dos moldes tradicionais: "Era uma vez uma menina pobre, tão bonita quanto pobre, que morava com sua madrasta má numa casa na floresta". De repente, uma interrupção e um questionamento:

- Floresta? Floresta é passê, quero dizer, já estou cheia de toda essa coisa selvagem. Não é uma imagem correta de nossa sociedade, hoje. Vamos colocar um pouco de urbano pra variar (p.19).

E aqui tem início a interferência do discurso consciente e marginal na narrativa dominante, através da qual todos os elementos tradicionalmente constitutivos do conto clássico, e, aparentemente, óbvios, são questionados de forma irônica e apagados um por um.

Primeiro, o “setting”: por que não na cidade, nos subúrbios, em um ambiente mais próximo do que vivemos? Depois, por que a garota tem que ser pobre? Ser pobre é uma coisa relativa; já que ela mora em uma casa com lareira, socio-economicamente falando, não seria ela “classe-média”? Atwood, mais uma vez, vai deslocando a atenção da narrativa para a realidade presente, e, assim, deslegitimando a narrativa clássica. Ela questiona valores como a beleza e os rígidos padrões de forma física, que oprimem e aprisionam as mulheres em função de seus próprios corpos:

- Pare aí. Eu acho que podemos cortar o bonita, não acha? As mulheres hoje em dia já têm que lidar com muitos modelos de forma física que as intimidam, com todas aquelas bonecas nas propagandas. Será que você não poderia fazê-la mais comum? (pp.20-1)

Finalmente, ela acha por bem eliminar toda a parte descritiva, já que “descrição oprime”. Mas bem que o narrador podia dizer de que cor era a garota; ela, então, oferece as opções: preta, branca, vermelha, marrom, amarela, e avisa que já não agüenta mais heroínas brancas - chéga de cultura dominante! No momento em que o narrador diz que não sabe qual a cor, ela sugere que provavelmente seria a mesma cor dele. Mas ele alega que a história não é sobre ele e sim sobre essa garota, ao que sua interlocutora prontamente responde: “Tudo é sobre você”. Aqui, acredito que Atwood indiretamente nos alerta sobre a inclinação ideológica de toda e qualquer forma narrativa, e nos mostra como o discurso mítico/ideológico apresenta apenas verdades parciais, escondendo as condições reais de existência. Ao longo de todo o diálogo que cria, Atwood nos faz ver com clareza como a narrativa clássica constitui-se de uma série de exclusões, de espaços vazios e de uma falsa coerência discursiva.

Continuando o diálogo, Atwood questiona agora o maniqueísmo tradicional e moralista dos contos de fadas, caracterizado pela divisão entre o bem e o mal. Chega de condicionamentos puritanos, por que a garota não pode ser apenas “bem-ajustada”? E, a propósito, por que madrasta? Será que já não basta de figuras femininas negativas? Que tal um padrasto pra variar?

Faria mais sentido, considerando o mau comportamento que você vai descrever. E coloque alguns chicotes e correntes. Todos sabemos como são esses homens de meia-idade reprimidos e pervertidos (p.23).

O narrador, sentindo-se atingido, tenta reagir:

- Ei, espere aí! Eu sou um homem de meia-idade - (ibid.)

Mas, ironicamente, sua voz vai sendo abafada e começa a perder espaço dentro da narrativa que pretendia criar, enquanto o discurso marginal passa a falar mais alto:

- Cala a boca, seu metido. Ninguém lhe pediu para meter sua colher, ou o que quer que você queira chamar aquela coisa. Isso é entre nós dois. Continue.

- Era uma vez uma garota -

- Quantos anos ela tinha?

- Não sei. Ela era jovem.

- Isso termina em casamento, certo?

- Bem, não queria entregar a história, mas - sim. (pp.23-4)

Sabemos que faz parte da estrutura convencional dos contos de fadas, que tanto se popularizou, que após vencer bravamente todos os obstáculos, a grande recompensa do herói no final da história é casar-se com a princesa, e, assim, a ordem familiar, rompida no início, é reconstituída, com a jovem heroína passando, passivamente, das mãos do pai para as do príncipe. E essa era a única alternativa que restava às jovens belas e bondosas. Atwood, então, decide acabar com toda essa “terminologia paternalística condescendente”, e transforma a “garota”,

certamente passiva e indefesa, em mulher: “É *mulher*, companheiro, *Mulher*”. (p.24)

Sabemos também que os contos de fadas se passam em épocas indeterminadas e em terras longínquas e desconhecidas, o que contribui para fortalecer seu status “universal” e “eterno”. Atwood então pergunta: “ - O que é isso, *era, uma vez?* Chega de passado morto.” E pede, com urgência: “Conte-me sobre *agora*.” E o narrador, desesperado e impotente, sem saber mais o que dizer, continua: “ - There - ” A interlocutora insiste: “ - So?” E o narrador, inseguro, retorna a pergunta: “ - So, what?” E, finalmente, o xeque-mate: “ - So, Why not here?”. Em português, a melhor tradução talvez seja “ - Era - ” “ - Então, por que não *é?*” (ibid.)

Como que buscando a brancura que caracteriza a pluralidade textual da página virgem, Atwood, em um diálogo entre margem e centro, tenta apagar, limpar as páginas da tradição para escrever o novo -- que, obviamente, incorpora uma diversidade de alternativas antes ignoradas e/ou silenciadas. Assim, ela faz com que, aos poucos, a voz da mulher (marginal) infiltre-se e introduza novos elementos, que deslegitimam o discurso patriarcal dominante. Gradativamente, o texto tradicional vai dando espaço a um outro texto, que é pura potencialidade. Atwood não chega a escrever uma nova história, até porque talvez não exista apenas uma nova história, mas sugere materiais culturais a serem incorporados em uma narrativa anti-colonizadora. A sensação que temos é que no final não existe mais texto. Penso que seja essa, talvez, a estratégia utilizada por Atwood para não limitar as possibilidades desse(s) novo(s) texto(s), já que um texto implica escolhas, cortes e omissões. A força do “here” (“aqui”) final incorpora, na minha opinião, as inúmeras possibilidades do não-dito, e, conseqüentemente, do que ainda se tem para dizer e para contar, sob diferentes perspectivas. Dessa maneira, Atwood descongela a estrutura mítica, rompendo com suas amarras, e revelando, paradoxalmente, um não-texto, que representa, de fato, um sem-número de textos em potencial.

Em "Unpopular Gals", Atwood lança mão de forma brilhante da estratégia do deslocamento narrativo. A narradora do conto epitomiza a figura maligna, que sempre funciona como obstáculo para o herói e a "heroína" dos contos, que é a bruxa, a fada má, a irmã feia e invejosa, a madrasta narcisista e canibal, a louca no sótão. Essa mudança de ponto de vista permite-nos investigar aqueles aspectos de nossa própria personalidade que são considerados tabus, e são ignorados e marginalizados em nossa cultura.

A nova história, a nova sentença vem do "outro lado de tudo" e articula elementos nunca antes percebidos. A partir dessa identificação comprometida com a alteridade, o deslocamento revela a política implícita da narrativa mítica e questiona seus pressupostos básicos. Ao situar o olhar, o eu e a voz feminina no centro do conto, o deslocamento altera nossa percepção do mesmo, e nos faz pensar em como fica nossa própria noção do que seja a subjetividade feminina - ou se existe, de fato, uma essência feminina -, e em que parâmetros nos baseamos para a compreensão das narrativas clássicas quando estas são vistas por um sujeito feminino, da forma que este sujeito escolhe.

O que acontece em "Unpopular Gals" é que Atwood oferece a palavra a uma figura tradicionalmente rejeitada, e que é sempre destruída no desfecho dos contos: a bruxa, em todas as suas formas. Assim fazendo, Atwood transforma a bruxa em sujeito do texto. Emile Benveniste já apontava para o fato de que "a base da subjetividade está no exercício da linguagem" e de que "não há outro testemunho objetivo da identidade do sujeito a não ser aquele que ele oferece de si próprio" (Benveniste 225-6). Ao permitir que a bruxa conte a sua própria história - que deixe de ser "ela, dela, aquela" para, finalmente, ser "eu" - ; que revele suas motivações, sua identificação com os desejos e anseios da heroína, que questione, assim, a dicotomia mítica de que as mulheres são anjos ou demônios, e que rejeite a condição de vítima, ao afirmar sua importância enquanto pivô do enredo tradicional, Atwood faz com que a figura feminina marginal, agora como sujeito da narrativa, desconstrua a pretensa essência feminina

advogada pelos contos clássicos, e relocalize o traço da alteridade enquanto voz marcante, apesar de ignorada por essas narrativas.

Ao roubar a linguagem, a bruxa oferece novas possibilidades de significados, assim como a interlocutora de "There Was Once". Ninguém imaginaria que a bruxa também amava o príncipe, e que sofria com a rejeição por causa de sua feiúra. A heroína, como diz a narradora, apesar de estúpida, no final sempre ganha o príncipe e um lindo castelo, enquanto que para ela restam sapatos de ferro em brasa ("red-hot iron shoes") e barris forrados com pregos. Mas a bruxa é movida por uma paixão intensa, desconhecida de todos: por amor ao príncipe, e não por ódio à Cinderella, ela foi capaz de amputar seus próprios pés. A bruxa também não tinha culpa se os pais abandonavam os filhos na floresta, mas em troca das crianças que comia, ela fazia com que as coisas germinassem e florescessem - lembram do jardim fértil da bruxa de "Rapunzel"? Porém, mesmo assim ela era trancafiada no sótão. Apesar de tudo, a bruxa não quer ser vista como vítima. Essa negação da vitimização é comparável à tática do deslocamento. Falar como o outro primitivo, marginal, é uma manobra narrativa para expressar o que o colonizador via como uma entidade muda, sem voz. Em nenhum momento a bruxa de Atwood se apresenta apenas como vitimizadora ou vítima, mas apresenta uma nova consciência de si própria, que rompe com a sequência tradicional da narrativa clássica - deslegitimação: A bruxa, na sua visão, é a grande responsável pela existência da história. "Eu atijo as coisas, eu faço elas acontecerem." Assim, ela se afirma como a autora de todos os incidentes e acidentes que levam para o desenlace, que, ironicamente, só não é feliz para ela mesma. No entanto, ela é indestrutível e essencial:

Você pode limpar seus pés em mim, distorcer meus motivos da maneira que quiser, você pode jogar pedras de moinho na minha cabeça e me afogar no rio, mas você não pode me tirar da história. Eu sou o enredo, babe, e nunca se esqueça disso (p.30).

Nesses dois contos, “There Was Once” e “Unpopular Gals”, Atwood, de fato, não oferece releituras definitivas, nem tão pouco, alternativas definidas, mas sim novas perspectivas, novas possibilidades para uma redefinição, não só do indivíduo, como também da cultura patriarcal dominante. Conhecer as narrativas do passado de forma diferente, como diz a poeta e crítica americana, Adrienne Rich, é nos conhecer de novo; não é perpetuar uma tradição mas sim quebrar seu controle sobre nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Atwood, Margaret. *Good Bones*. London: Virago Press, 1993.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. St. Albans: Paladin, 1973.
- Belsey, Catherine. “Constructing the subject: deconstructing the text.” *Feminist Criticism and Social Change*. Judith Newton & Deborah Rosenfelt, eds. New York: Methuen, 1985. pp. 45-63.
- Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics*. Miami: University of Miami Press, 1971.
- Bottigheimer, Ruth. *Bad Girls and Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales*. New Haven: Yale U P, 1988.
- DuPlessis, Rachel B. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: University of Indiana Press, 1985.
- Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: Norton, 1979.
- Zipes, Jack. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. New York: Routledge, 1988.