

mulher-escritora revisionista.

Através da transposição diegética e da paródia, vão se modificando diversos elementos presentes na narrativa dos contos de fada tradicionais, o que produz uma transvalorização, isto é, uma transformação de natureza axiológica de seu primitivo horizonte cultural e de sentido.

A estreita relação existente entre revisão crítico-literária e estratégia parodística está implicitamente presente nas palavras de Adrienne Rich: “A revisão”, sustenta Rich: “o ato de olhar para dentro, de ver com olhos novos, de assimilar um velho texto com uma nova disponibilidade crítica, para as mulheres é um gesto de sobrevivência”².

Por ser releitura e re-escritura de um texto pré-existente, a paródia reflete essa postura, realizando uma análise do modelo que permite desmontá-lo e reconstruí-lo a partir de uma ótica renovada, porque, segundo Adrienne Rich, a tarefa das mulheres não é sobrepujar a tradição, mas romper com a tradição (id., ibid.).

Em outras palavras, trata-se de desconstruir o texto original, abri-lo, expor sua interioridade, para ali inserir novos elementos e assim dar origem a um novo texto, com o esqueleto do modelo originário, mas com conteúdos e mensagens que revolucionam seu significado e lhe conferem nova significância. Naturalmente a revisão envolve também o nível lingüístico e o nível das estruturas superficiais, sem que venha a enfraquecer-se a relação intertextual com o original.

Adrienne Rich enfatiza uma das finalidades da revisão feminista na qual é preciso libertar o personagem feminino dos grilhões de alguns clichês fossilizados e de papéis estereotipados como os da *Mulher-Demônio* e os da *Mulher-Anjo*. Nos contos de fada dos irmãos Grimm, a mulher sempre pertence a uma ou a outra categoria, porque era assim que impunha a sociedade Biedermeier do século XIX.

As críticas feministas vêm observando que esse tipo de literatura infantil oferece às mulheres “modelos limitados de desenvolvimento, encorajando-as a se conformarem com os estereótipos sexuais. Algumas críticas mostram que, devido à força dessas narrativas, as mulheres muitas vezes sentem-se como que encorajadas por nossa cultura a se transformarem em Cinderela ou Bela Adormecida, uma ‘donzela em perigo’, esperando ser salva pelo ‘belo príncipe’” (GUEDES, 1997, p. 78)³.

Exemplos paradigmáticos da revisão feminista são os contos de Ângela Carter da coletânea que tem por título *O quarto do Barbazul*⁴, contos nos quais se reconhece imediatamente o modelo dos irmãos Grimm ou de Charles Perrault. No entanto, através da paródia, aquele modelo é revisitado e reproposto numa roupagem diferente, numa re-escritura que transmite um novo olhar e um novo conteúdo.

Apesar das inúmeras versões anteriores às de Perrault e dos irmãos Grimm, que têm suas origens no folclore de diversos países europeus e asiáticos, na re-escritura em prosa de Angela Carter, ou nos versos de Stevie Smith, de Liz Lochhead, e ainda em alguns textos poéticos de Anne Sexton, o conto tradicional é re-contextualizado e re-adaptado às novas exigências sociais femininas, para tornar-se a expressão de um outro ponto de vista, longe da mitificação da imagem da mulher, típica da cultura patriarcal.

O duplo componente imitativo e crítico da paródia, que cria um “discurso duplo”,⁵ é evidente nos textos das escritoras citadas em que se observa um distanciamento irônico e crítico muito mais de que a mera ridicularização dos textos parodiados (HUTCHEON, 1985), uma vez que a paródia é, “na sua irônica *transcontextualização* e inversão, repetição com diferença” (p. 54). Segundo Hutcheon, o prazer que deriva do tom irônico da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de comprometimento do leitor no ‘vaivém’ intertextual [...] entre cumplicidade e distanciação” (p. 48).⁶

Pela amplitude do assunto, limitar-me-ei aqui a analisar apenas alguns aspectos de escritura cômico-parodística das escritoras citadas.

Começando com Ângela Carter, pode-se dizer que a coletânea dos contos reunidos em *O quarto do Barba-Azul* deve ser considerada um macrotexto, pois há um desenho preciso que interliga as narrativas entre si. Embora tendo sua autonomia, cada conto se enriquece mutuamente através das recíprocas influências de sentido.

Re-escrever os contos de fadas modificando a estrutura, confundindo as funções dos personagens e seus papéis, gerando contaminações com outros gêneros literários, para Carter, significa acionar uma crítica consciente de seu horizonte cultural⁷.

Com efeito, os contos de fadas foram muitas vezes utilizados para reforçar o que Foucault define como “a ordem do discurso”, ou como meio para garantir a coesão social, não para questioná-la. Não é por acaso que a maior parte dos contos de Perrault encerra com um comentário do autor que, explicitando a moral do conto, faz dele um instrumento didático a fim de neutralizar qualquer eventual ambigüidade. A moral do conto do Barba-Azul, para seu autor, é que a curiosidade é sempre punida, numa alusão à história de muitas Pandoras. Em suma, a heroína, de certa forma, merece o castigo que lhe foi imposto, porque cometeu uma transgressão: não foi uma esposa obediente.

O título da coletânea “O quarto do Barba Azul” faz referência ao conto homônimo que consiste de uma re-escritura pontual da conhecida história do “Barba-Azul”. Carter respeita e preserva a história original, mantém as funções narrativas inalteradas e na mesma seqüência, porém opera algumas variações em relação aos

aos actantes e, sobretudo, em relação ao estilo narrativo.

O primeiro desvio consiste na introdução de um narrador autodiegético, isto é, a história é narrada pela protagonista, de modo que a narrativa é orientada pelo seu ponto de vista. Ao invés do narrador tradicional, impessoal e onisciente que inicia a narrativa com “Era uma vez”, o conto de Ângela Carter começa com as palavras da narradora-protagonista:

“Lembro que aquela noite eu estava deitada, acordada, no vagão-leito, imersa num suave e delicioso êxtase de excitação, com a face em brasa comprimida na impecável fronha do travesseiro e o bater do coração a imitar o bater dos grandes pistões que incessantemente impeliam o trem que me afastava de Paris, da mocidade, da quietude branca e fechada do apartamento de minha mãe, em direção ao país inimaginável do casamento [...]” (p.3).

Mas o desvio se dá duplamente em relação ao texto de Perrault: primeiro porque há um hiato temporal marcado pelo emprego do tempo presente utilizado no ato de buscar os eventos na memória e os eventos que são narrados no passado. Há, enfim, uma cisão típica da narrativa autobiográfica entre o eu que narra e o eu narrado.

A questão da sexualidade é outro aspecto inexistente, ou melhor oculto, em Perrault, enquanto no texto de Carter a sexualidade recobre um papel importante na economia do conto, e é descrita como uma mistura de perversão e inocência, de amor e violência, tendo como pano de fundo os clichês do romance gótico, por um lado e, por outro, a estética decadentista. Angela Carter “propõe uma mulher que escolhe o lugar certo de colocar seu desejo, que desvincula sexo de amor [...] O que Carter busca, em suas provocantes re-interpretações, é uma mulher que possa usar a razão e o sentimento de igual maneira” (WYLER, 2000, p.xv-xvi). Suas heroínas, por isso, não são mulheres passivas, elas não existem na voz passiva, elas são intérpretes ativas de suas próprias histórias.

Na versão de Perrault, apesar do final normativo, o conto é inquietante, porque parece sugerir que a atitude criminosa do Barba Azul se deve à desobediência das esposas as quais, cedendo a seu impulso “cognitivo” (sua curiosidade), se aventuram pelos territórios acidentados e perigosos do desejo. A infração por elas cometidas é, portanto, relativa à subversão de seu papel sexual passivo.

No conto de Carter, o final, com suas cores fortemente melodramáticas, insere uma dimensão parodística nos temas do horror e da morte, quando a mãe da protagonista chega a cavalo no momento crucial em que a filha está a ponto de ser decapitada e a salva, matando o Marquês com um tiro de pistola. A função salvadora, desde sempre privilégio dos homens, cabe agora a uma mulher-heroína, justamente

à mãe, quase sempre malvada ou anjo passivo.

Nesse final, não se festeja o coroamento do idílio tão caro ao conto tradicional: “e viveram felizes para sempre”, mas é celebrada a libertação da protagonista pela mãe, invertendo as expectativas ligadas ao *topos*, de modo que o sentido se desloca para uma direção mais abertamente lúdica e desmistificadora.

Outro campo de revisitação e revisão do cânone, bastante original, desta vez não pela prosa, mas em versos, pode ser observado na poesia de Stevie Smith (1902-1971)⁸ que aborda os textos sagrados. Apesar da educação religiosa de cunho anglicano, Stevie Smith não esconde sua indignação em relação aos esquemas e aos preconceitos morais que limitam a imaginação humana, mesmo em se tratando de dogmas religiosos que ela abraçou com fé sincera, mas também com profundo espírito crítico⁹.

Agnóstica e crente ao mesmo tempo, Stevie recorre a seu agudo senso de humor e a suas habilidades parodísticas, quando precisa expressar uma dúvida, quando se interroga a respeito do significado de certas imagens ou de certos comportamentos que, para a instituição eclesiástica, possuem um valor imutável.

Na história de Adão e Eva (*How cruel is the story of Eve*), Smith propõe a releitura do texto bíblico no qual ela desloca o objetivo moral (ou moralista) do tema do pecado para o tema do amor e da instintividade humana numa perspectiva parodístico-crítica.

Como faz Angela Carter, Stevie Smith também revisita os contos de fadas tradicionais, propondo variações, desta vez em versos, que provocam surpresa e estranhamento no leitor¹⁰.

Outra poeta que também oferece uma versão bizarra do conto *Rapunzel*¹¹ dos Irmãos Grimm é a escocesa Liz Lochhead. Aqui o ponto de vista é claramente feminino, uma vez que a figura do anti-herói torna-se o alvo principal do deboche. A linguagem do príncipe é ridicularizada, porque Rapunzel é obrigada a defrontar-se com um débil mental que só fala através de clichês cinematográficos, ou de frases feitas retiradas de contos de fadas que levam a prisioneira à loucura ao invés de libertá-la.

Rompendo com a tradição, Liz Lochhead parece sugerir que a salvação da mulher não deriva dos instrumentos oferecidos pelo patriarcado (como o simbólico príncipe e a promessa de casamento), pelo contrário: esses podem transformar-se em outros tantos meios de usurpação e de violência.

A poeta escocesa ataca com frequência a política sexual que emerge de numerosos textos canônicos (incluindo os contos de fada tradicionais), nos quais a figura feminina é sempre vítima de discriminação ou é relegada a papéis estereotipados.

Entre os textos dramáticos, que exemplificam sua postura revisionista, é particularmente significativa sua releitura e re-escritura de *Drácula*, que ela interpreta

como uma força que se opõe ao controle patriarcal e, portanto, representa uma força libertadora em relação à sexualidade feminina. Desta vez, não são os símbolos do vampiro, mas os do patriarcado, como as roupas apertadas para afinar a cintura e o vestido de noiva que se tornam os protótipos da violência moral imposta à mulher.

A maior parte dos poemas de Liz Lochhead pertence à coletânea ironicamente intitulada *The Grimm Sisters*¹², e seu poema “The mother”, embora não pretenda parodiar especificamente um conto de fadas, “através de referências intertextuais, critica ironicamente as figuras maternas que, nos contos de fadas, assumem papéis estereotipados (ANGELETTI, 2003)¹³.”

Indiretamente, a autora do poema pergunta a si mesma e ao leitor se é possível que nesses contos a mãe bondosa sempre deva morrer precocemente para deixar espaço a uma madrasta má, ou ainda, que ela seja uma mãe tão irresponsável a ponto de mandar a sua menininha para o bosque onde se sabe que mora o lobo mau. “Em breves versos, a escritora condensa as imagens desgastadas de Branca de Neve, Cinderela e Chapeuzinho Vermelho, para levar o leitor à irônica conclusão de que a figura da mãe, convencionalmente representada nos contos de fada, não é confiável” (ANGELETTI, id., ibid.).

Em consonância com as teorias feministas, em tom sarcástico, e com pungente ironia, a poeta escocesa protesta contra a representação machista da mulher, vista ou como todo-poderosa, porém malvada e enganadora, ou como a mulher ideal, anjo do lar, porém sempre obediente e obsequiosa.

Assim, na paródia de *A Bela e a Fera*, Lochhead nos oferece uma imagem de mulher livre dos tabus sexuais, a qual, como a heroína do conto de Ângela Carter *A noiva do tigre*, ao invés de submeter-se à vontade da Fera ou de fugir assustada, torna-se a protagonista de uma metamorfose física que a torna Fera também, para enfrentar o outro no mesmo plano.

O significado da transformação da *Bela* em *Besta* é muito semelhante ao conto de Carter: a mulher descobre e aceita aquela esfera instintiva, aqueles medos reprimidos dos quais a Besta é a exteriorização, contraposta à imagem do lânguido príncipe representante do *status quo*.

Como no homônimo drama *Drácula*, a Besta encarna poderes e valores antitéticos às convenções fossilizadas da cultura patriarcal e, portanto, no final, a escolha da mulher é abraçar a Fera e suportar a situação até a metamorfose total, ou seja, até o completo conhecimento de si que lhe permitirá enfrentar a realidade com maior independência.

Carter propõe desconstruir a oposição masculino/feminino como gênero social, e é adepta de uma fusão dos opostos; masculino/feminino, humano/não-humano, natureza/cultura. Ela sugere um novo tipo de gênero livre das construções sociais, isto é, a criação de um ser andrógino que possa transpor a construção de gênero e de sexo. O masculino e o feminino seriam assim inter-relações que

que envolveriam ambos.

Da mesma forma, os personagens femininos de Liz Lochhead, Stevie Smith e Anne Sexton não se limitam a opor-se de maneira simplista ao poder patriarcal, mas revelam o desejo de instaurar um novo equilíbrio com o sexo oposto, questionando preconceitos e pressupostos.

Através da paródia, essas escritoras lançam um corajoso desafio à estabilidade e ao fechamento da tradição literária masculina, não para destruí-la, mas para desconstruí-la e repropô-la numa roupagem mais fluida, adequada às mudanças, às readaptações e às exigências de uma contextualização histórico-cultural.

Observa-se que o objetivo maior não é simplesmente demolir uma tradição que perpetuou mitos e ideais patriarcais, mas evidenciar seus limites, suas lacunas e seus desvios, a fim de permitir que a tradição se renove, satisfazendo assim a dupla exigência de revisão e de continuidade em relação ao passado, pelos ricos caminhos da intertextualidade¹⁴.

No amplo paradigma cultural da problemática feminino/feminista, que transcende a categoria de gênero biológico, Rita Schmidt visualiza a presença da mulher na literatura como testemunho de alteridade e de força política:

Falar sobre a instituição “literatura” e a presença da mulher no espaço dos discursos e saberes é [...] um ato político, pois remete às relações de poder inscritas nas práticas sociais e discursivas de uma cultura que se imaginou e se construiu a partir do ponto de vista normativo masculino, projetando o seu outro na imagem negativa do feminino. (SCHMIDT, 1995, p.185)¹⁵

[...]

a literatura feita por mulheres, hoje, se engaja num processo de reconstrução da categoria “mulher”, enquanto questão de sentido e lugar potencialmente privilegiado para a reconceptualização do feminino [...]. É nesses termos que esse fazer literário se inscreve, em seu potencial reflexivo, como prática micropolítica. (Ibidem, p. 188)

Transcendendo o sistema dicotômico-binário de gênero, que engendrou relações seculares e históricas de poder, a escritura feminina reconstrói o conceito de diferença e de sujeito “cujos efeitos ocorrem no nível da subjetividade e da auto-representação através das funções de significação e representação” (idem), produzindo a ruptura do discurso hegemônico masculino, conferindo novo significado ao conceito de cultura “em termos de inclusão, heterogeneidade e legitimidade de outros sujeitos sociais e discursivos” (idem).

Rita Schmidt conclui afirmando que esse processo, além de resgatar e conferir um novo valor e um novo espaço à escritura da mulher, confere-lhe aquela libertação que torna visível [e audível] uma expressão longamente silenciada e discriminada, como se a mulher pertencesse a uma categoria menor no plano da cultura, da história e da política.

Para finalizar, oportunamente, lembro ainda o posicionamento de Carol Christ¹⁶:

À medida que as mulheres se tornam mais conscientes do quanto de sua própria experiência elas devam suprimir, a fim de enquadrar-se nas histórias dos homens, cresce o seu desejo de ter uma literatura própria, em que histórias de mulheres sejam contadas do ponto de vista da mulher. (CHRIST apud GUEDES, 1997, p. 78)

ABSTRACT

The re-writing or misreading of fairy tales and other canonic texts by Angela Carter, Stevie Smith, Liz Lochhead and Anne Sexton show a peculiar deconstruction/reconstruction of male narrative which proposes a new literary form to the texts, and a new voice to the feminine role. Through the diegetic transposition and parody, many elements present in fairy tales and other canonic texts pass through a transvalorization of axiological nature of its first cultural horizon and meaning. That re-writing also occurs on the linguistic level and on superficial structures without ever lose the intertextual relationship to the original text, questioning prejudices and discrimination of the feminine figure. This kind of re-writing tries to demonstrate that women are creating a literature of their own where feminine stories are narrated by the point of view of women. Transcending the dichotomic system of genre that always has produced secular and historical relations of male power, the feminist writing reconstructs the concept of difference between human beings, causing the rupture of the hegemonic male discourse, giving new meaning to the concept of culture. Otherwise, we can observe that the first aim of those re-writings is not merely to destroy a tradition that perpetuates myths and patriarchal ideals, but to show its limits, their crevices, in order to allow the renewal of the tradition, satisfying the double necessity of revision and continuity in relation to the past, recurring to the wide path of intertextuality.

Keywords: Literary tradition. Fairy tales. Intertextuality. Re-writing. Deconstruction. Parody.

NOTAS

- ¹ Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS, professora do Departamento de Letras e docente do Mestrado em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC.
- ² RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, segretos y silêncios*. Barcelona: Içaria, 1983, p. 47.
- ³ GUEDES, Peônia Viana. *Em busca da identidade feminina: os romances de Margaret Drabble*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- ⁴ CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Trad. Carlos Nougé. Prefácio de Vivian Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ⁵ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ⁶ Ver, por exemplo, o conto *Bluebeard's egg*, contido na coletânea homônima, de Margaret Atwood (1983), que remete a outra antiga versão germânica dos irmãos Grimm e que aborda casamento e infidelidade num contexto realista e contemporâneo. Outra versão do mesmo conto é dada por Anne Sexton: "The gold key". In: _____. *Transformations*: Mariner Books, 2001.
- ⁷ Antes de Carter, outra escritora, poeta e dramaturga norte-americana, Anne Sexton, "já havia relido com iconoclastia e virulência 16 contos de fadas, entre eles Branca de Neve, Cinderela, Chapeuzinho Vermelho e João e Maria. Sexualizados, irônicos, os poemas de Sexton em *Transformations* (1971) davam uma boa dimensão do que o mundo das fadas podia oferecer para quem ousasse a experimentação e os revisitasse com alguma perfídia. Na análise de Joyce Carol Oates no livro *Mirror, mirror on the wall* (1998), no entanto, Carter leva seu revisionismo além" (WYLER, Vivian. Prefácio. In: CARTER, Ângela. *O quarto do Barba-Azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. xiv).
- ⁸ *The collected poems of Stevie Smith*. London: Allen Lane, 1975.
- ⁹ Ver: ANGELETTI, Gioia. *Revisione e sovversione del canone: esempi di parodia e comicità nella scrittura femminile*. *Argo*, n.2, 2003.
- ¹⁰ *A good time was had by all* (1937); *Harold's Leap* (1950); *Not waving but drowning* (1957); *The frog prince* (1966).
- ¹¹ *Rapunzstilskin*, no original.
- ¹² LOCHHEAD, Liz. *The Grimm Sisters*. London & London, 1981.
- ¹³ Tradução do original de minha autoria.
- ¹⁴ Ver GUEDES, Peônia Viana, op. Cit.
- ¹⁵ SCHMIDT, R.T. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, M. H. (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p. 182-189.
- ¹⁶ CHRIST, Carol. *Diving deep and surfacing: women writers on spiritual quests*. Boston: Beacon, 1980.

REFERÊNCIAS

ANGELETTI, Gioia. *Revisione e sovversione del canone: esempi di parodia e comicità nella scrittura femminile*. *Argo*, n.2, 2003.

CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Trad. Carlos Nougé. Prefácio de Vivian Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CHRIST, Carol. *Diving deep and surfacing: women writers on spiritual quests*. Boston: Beacon, 1980.

GUEDES, Peônia Viana. *Em busca da identidade feminina: os romances de Margaret Drabble*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

LOCHHEAD, Liz. *The Grimm Sisters*. London & London, 1981.

RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silêncios*. Barcelona: Içaria, 1983, p. 47.

SCHMIDT, R.T. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, M. H. (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p. 182-189.

SMITH, Stevie. *The collected poems of Stevie Smith*. London: Allen Lane, 1975.

WYLER, Vivian. Prefácio. In: CARTER, Ângela. *O quarto do Barba-Azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p xiv)