

ALLAN FRANCK DE RESENDE

**À SOMBRA DAS PALAVRAS: RE-VISITANDO O CÂNONE EM *A TENDA*, DE
MARGARET ATWOOD**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2016

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

Resende, Allan Franck de, 1981-
R433s À sombra das palavras : re-visitando o cânone em A Tenda,
2016 de Margaret Atwood / Allan Franck de Resende. – Viçosa, MG,
2016.
67f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexos.

Orientador: Gracia Regina Gonçalves.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 66-67.

1. Contos canadenses - Atwood, Margaret, 1939 - Crítica e interpretação. 2. Intertextualidade. 3. Paródia - Pós-modernismo. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. C813

ALLAN FRANCK DE RESENDE

**À SOMBRA DAS PALAVRAS: RE-VISITANDO O CÂNONE EM *A TENDA*,
DE MARGARET ATWOOD**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 30 de março de 2016.

Maria de Fátima Lopes

Guilherme Augusto dos Santos Póvoa

Gracia Regina Gonçalves
(Orientadora)

AGRADECIMENTOS

Deus, em primeiro lugar, por conceder-me a vida e a possibilidade de conhecer pessoas tão especiais, sem as quais certamente não teria dado conta;

À minha mãe, Marilda Franck Fernandes, a qual amo muito, pelo carinho, paciência e incentivo, além de ser esse referencial em minha vida;

Ao professor Drº Luiz Manoel da Silva Oliveira, meus sinceros agradecimentos pelos incentivos e por acreditar que eu teria condições de desenvolver essa trajetória nos meus estudos acadêmicos;

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), fundação vinculada ao Ministério da Educação, pela bolsa a mim concedida;

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFV, por me conceder o pleiteio de uma das cadeiras para cursar o meu tão sonhado mestrado em Letras;

Ao Colégio de Aplicação Coluni e à Escola Estadual Evandro Ávila, por me concederem as dispensas necessárias e por me ensinarem que ser professor é uma virtude;

À professora Drª Gracia Regina Gonçalves, minha gratidão pelas orientações, pelos comentários preciosos e oportunos, pelas conversas diretivas, pela compreensão e todo o suporte conferido nos momentos mais turbulentos;

Aos professores Drº Guilherme Augusto dos Santos Póvoa (IFET) e Drª Maria de Fátima Lopes (UFV) pela participação em minha banca examinadora e pelos seus apontamentos que contribuíram para a finalização deste trabalho;

Ao professor Drº Gerson Luiz Roani, meu agradecimento pela oportunidade de suas excelentes aulas, além de sua lucidez intelectual;

À secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFV, Adriana Santana Gonçalves, por sua prontidão, competência e humanidade que tocam qualquer um;

Ao professor Drº Adélcio de Sousa Cruz, pelos pertinentes comentários feitos durante a minha qualificação;

À Lucimar Aparecida Silva, pelo companheirismo e incentivo na busca de meus objetivos;

À turma 2014/2015 dos discentes em Estudos Literários, pelos vínculos de amizade, pelo carinho, pelo respeito e pelas conversas durante os intervalos das aulas, regadas de sorrisos, cappuccinos e o bem estar perante todos;

RESUMO

RESENDE, Allan Franck de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2016. **À sombra das palavras: Re-visitando o cânone em *A Tenda*, de Margaret Atwood.** Orientadora: Gracia Regina Gonçalves.

Ao longo do tempo, o cânone literário tem se nutrido de imagens recorrentes e consagradas pelo público leitor, e renovado os significados, trazendo à tona valores que, ao mesmo tempo, se interrogam e se projetam em constante diálogo com e/ou oposição a outros tradicionalmente assimilados. Neste aspecto, o conto literário tem se desdobrado em instigantes narrativas, as quais, abordando os mais diferentes e inusitados assuntos, mostram-se como recortes oportunos e interessantes registros das subjetividades do seu tempo. Pela sua concisão, em especial, o conto breve da pós-modernidade presta-se à exploração de um olhar crítico sobre o passado, o presente, e a representação que se tem feito da mesma. A partir deste horizonte, a presente dissertação tem como objeto de estudo três narrativas breves da coletânea *A Tenda*, de Margaret Atwood (2006), a saber: “Não é fácil ser Semidivino”, “Salomé era uma dançarina” e “A versão de Horácio”. Nestas, a autora proporciona uma re-leitura das personagens clássicas Helena de Troia, Salomé, e Horácio de Hamlet, a quem revisita através de uma ótica paródica. Dessa maneira, o presente estudo objetiva explorar os recursos narrativos ligados à intertextualidade, enveredando-se pelas fronteiras do gênero e perfazendo, assim, as subversões do conceito. Para que esse objetivo fosse alcançado, a fundamentação teórica desta dissertação foi baseada principalmente nos estudos sobre intertextualidade, feitos por Julia Kristeva (1969); nas pesquisas sobre as narrativas breves, realizadas por Nadia Batella Gotlib (2006), Ricardo Piglia (2002); nos estudos sobre o gênero, de Jane Flax (1991), Judith Butler (2008), e Linda Hutcheon (1989; 2002), em especial no que tange à interlocução destes últimos com representações históricas e paródicas no âmbito do pós-modernismo e da crítica da contemporaneidade.

ABSTRACT

RESENDE, Allan Franck de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2016. **In the shadow of the words. Re-visiting the canon in *The Tenda*, by Margaret Atwood.** Adviser: Regina Gracia Gonçalves.

Over time, the literary canon has nursed recurring images consecrated by humanity, and renewed meanings, bringing out values, at the same time, interrogate and project as opposed to other ones. Thus, formal elements, applied in certain contexts, transmit, or inscribe certain impressions within a culture; thus, reversing expectations. Due to that matter, short stories have been turned into compelling narratives which, in their turn, address the most varied and unusual contents. They are depicted as scraps, interesting records of subjectivities of its time. By its conciseness, in particular, the brief tale of Postmodernity lends itself to the exploration of a critical looking at the past, present, and representation that has done the same. In line with the above, the current work has as object of study, three short stories in the collection *The Tent*, by Margaret Atwood (2006), namely, “It’s Not Easy Being Half-Divine”, “Salome Was a Dancer” and “Horatio’s Version”. In these, the author provides a re-reading of the classic characters Helen of Troy, Salome, and Horatio’s Hamlet, whom are revisited considered in a parodic perspective. Thus, this study aims to explore the narrative resources linked to intertextuality by the genre boundaries; so, making subversions of the concept. For this objective to be achieved, the theoretical foundation of this thesis was based mainly on studies of intertextuality, made by Julia Kristeva (1969); in research on the brief narratives performed by Nadia Batella Gotlib (2006), and Ricardo Piglia (2002); in studies of gender, Jane Flax (1991), Judith Butler (2008), and Linda Hutcheon (1989; 2002), particularly, with regard to the dialogue of the latter historic and parodic representations in the context of Postmodernism and the contemporary criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
 CAPÍTULO I.....	7
À SOMBRA DAS PALAVRAS	7
1.1 Formas breves, ideias longas	9
1.2 Par-odiando o cânone.....	15
1.3 O papel do gênero - desdobramentos na contemporaneidade.....	21
 CAPÍTULO II.....	37
O PAPEL DO PASSADO EM <i>A TENDA</i>	37
2.1 Não é fácil ser semidivino	38
2.2 Salomé era uma dançarina.....	43
2.3 A versão de Horácio.....	50
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
 ANEXOS	62
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66

INTRODUÇÃO

O presente trabalho foi desenvolvido como resultado da nossa pesquisa durante a pós-graduação em Estudos Literários pela UFV, e tem como proposta explorar, dentro de uma visão crítica da pós-modernidade, as estratégias narrativas presentes na coletânea de contos *A Tenda* (2006), de autoria da escritora canadense Margaret Atwood, a saber: “Não é fácil ser semidivino”, “Salomé era uma dançarina” e “A versão de Horácio”. Tais estratégias podem ser vistas nesta obra de Atwood, como veículos de construção tanto dos parâmetros do cânone literário quanto das categorias de gênero. Nutrindo-se, pois, do entrecruzamento da linha teórica do pós-modernismo, o trabalho tem como meta explorar a intertextualidade paródica, tendo como pano de fundo os estudos de gênero atuais. Levantam-se aqui, novas perspectivas de leitura crítica, dissolvendo-se, a partir das caracterizações re-presentadas por Atwood, as subjetividades tidas como fixas, colocando-se o reconhecimento de uma maior flexibilidade e fluidez no tocante às novas configurações identitárias.

O objeto de nosso estudo, **A Tenda**, foi originalmente publicado em inglês no ano de 2006 por Atwood com o título *The Tent*, e recebeu no Brasil, no ano de 2006, tradução do mesmo nome. Composta de 168 páginas e dividindo-se em três partes, a presente coletânea é caracterizada por apresentar uma coleção experimental de 36 “formas breves” que são narrativas curtas ficcionais, ou seja, uma versão diminuta do formato conto, todas advindas de diferentes publicações anteriores.

Dessa forma, subentende-se que o próprio livro em questão também é um trabalho de edição. Quanto à temática abordada, a coleção apresenta situações bastante recorrentes nas obras de Atwood, como, por exemplo, relatos intimistas sobre a infância da mesma, o seu dia a dia, os fardos sobrevividos da fama, bem como aqueles aparentemente mais objetivos, como os que evidenciam a revisitação de clássicos da mitologia grega e judaica.

Nessa medida, ressaltamos que todo o conjunto da multifacetada obra revela a autora como a contista, poeta, romancista, ativista de causas ambientais, humanitárias e sociais, e não somente o texto em estudo. A escrita de Margaret Atwood a faz ser apontada pela crítica literária canadense e internacional como uma das vozes mais proeminentes do

cenário da literatura atual. Com mais de 40 livros de ficção, poesia e ensaios críticos produzidos, o seu trabalho é amplamente publicado em 35 países e em vários gêneros.

Quanto ao seu estilo pessoal, a autora canadense destaca-se por forçar os limites convencionais, abrindo espaço para a discussão de problemas expostos em nossa sociedade, bem como por sua política. Com focos originais e construção de personagens complexas, Atwood lida com inúmeras vertentes, tão diferentes quanto se possa imaginar: o gótico; a ficção científica; o sobrenatural; as distopias; as questões identitárias nacionais e do indivíduo, questões e teorias coloniais, pós e neocoloniais; e - interesse direto desta pesquisa - as questões do gênero, via reescrita de personagens da literatura canônica. Em reconhecimento do seu trabalho, Atwood foi recentemente contemplada com o inusitado convite de ser a primeira contribuinte do projeto *Biblioteca do Futuro*, criado pela artista conceitual escocesa Kate Paterson, o qual inclui a doação de manuscritos de autores previamente selecionados por uma comissão. Segundo a idealizadora, todo o material selecionado para tal projeto, pensado não para a geração atual, e nem mesmo a próxima, será guardado a sete chaves, em caixas lacradas, e divulgado após um período de nada menos que um século.

De uma forma bastante sintomática para o nosso propósito, vale ressaltar que, a preocupação com a representação da ausência, da perda, do não-lugar, da negatividade e da falta, os quais são fatores de identificação dos grupos não pertencentes a um centro hegemônico, são contemplados, como veremos, pela sua escrita. Neste contexto, a representação da opressão e sua crítica se fazem veicular através da ridicularização, via o humor, desnudando-se dos processos de subjetificação e empoderamento/resistência. Atwood mostra, assim, sua percepção no presente, em diálogo com as sombras do passado.

A propósito desta percepção, em *O que é o contemporâneo?* Giorgio Agamben (2008) resgata essa conjuntura reflexiva, enfatizando o caráter dialógico da linguagem na leitura que faz dessa interação presente-passado-futuro. Segundo o autor, somente se olha para o passado com uma consciência do presente e vice versa. Ele desenvolve definições ao longo do capítulo do que seria propriamente da esfera do contemporâneo. De acordo com a sua primeira abordagem sobre o conceito, Agamben vê que, “a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Ou seja, para se tornar contemporâneo deve haver distanciamento por dissociação e retrocesso.

A segunda definição que o autor confere ao que é contemporâneo ainda é mais elucidativa e sugere uma relação intrínseca com a escuridão: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Por conseguinte, alcançar a visão nessa escuridão é a condição de ser contemporâneo ao seu próprio tempo. Tendo em mente que o escuro do tempo não é uma ausência, e sim uma construção histórica, entendemos que ser contemporâneo seria, contraditoriamente, a habilidade de se vislumbrar por entre as sombras, ou que equivaleria ao apagar as luzes que provêm de uma época, depara-se com as suas trevas, enxergando o seu escuro como algo especial, não dissociável das próprias luzes. Essa afirmação encontra-se inevitavelmente presente em nosso tempo: visualizar o que vai dentro do escuro no âmbito das relações sociais e da estética da arte em meio a uma eternidade de lugares comuns. Em suas palavras:

[...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provêm de seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 64).

A alusão desta tentativa de compreender o contemporâneo é pertinente em todas as instâncias enunciativas de Atwood, em *A Tenda*, haja vista o conto, título da coletânea. Nele, vê-se a voz enunciativa “presa” em uma tenda de papel, em volta da qual se pode pressentir a presença de feras, também não identificadas, que a ameaçam. Contudo, ela não consegue fazer mais do que continuar sua narrativa, apesar da iminência de, talvez, nem mesmo terminar o que está escrevendo. Sem poder prever o futuro de suas palavras, das quais se sente como que possuída, ela se rende ao acaso. Utilizando-se de imagens metafóricas para construir um cenário cheio de percalços, Atwood aguça essa visão ao leitor para os perigos da escrita: atenta para o fato de esta não ser precisa, ou necessária, ou aceita, ou entendida. Dentre tais metáforas, uma se mostra como bastante expressiva: a “desolação urrante”. A mesma aparece em diferentes momentos do texto, sendo representativa da angústia do escritor em si. Além do conto, a capa da obra é ilustrada com dois lobos vermelhos rodeando uma tenda de papel, e nela, apenas as palavras trazendo uma espécie de cenário fantasioso com o qual a autora trabalha a questão do ato de escrever, mais precisamente, a literatura, sugerindo uma situação interessante de escapismo

a contrapelo; o cenário claustrofóbico dialoga com a necessidade de expressão da narradora e sua desolação, em face de um ambiente nuclear, totalmente hostil e adverso, que pode vir a representar, metaforicamente, todo um universo social.

Os urros fora da tenda são, assim, expressões da angústia dos dias atuais, ou seja, uma demonstração de quão alienante a vida, o sofrimento das pessoas, o cenário da contemporaneidade se tornou. Pode-se notar que a manifestação da narradora é verbalizada de forma intensa, trazendo exemplos extremos de imagens como as de socorro, vingança e sangue, reproduzindo um cenário “ensurdecador” (ATWOOD, 2006). Ao longo do conto, a recorrência de alguns verbetes como caligrafia, grafomania e garatuja, atestam um reflexo da vida de uma escritora. São palavras indissociáveis do ato de escrever e do dia-a-dia da ficcionista canadense.

Esta metáfora, englobando as diversas vozes em torno da autora, a qual se vê como um “manuscrito” em processo, está em perfeita consonância com a proposta deste trabalho. Valendo-nos de uma abordagem teórica que tenta abarcar uma plethora de textos pertinentes à intertextualidade e ao gênero, pois, sendo a narradora mulher e, estando presa, podemos assumir que as vozes ameaçadoras possam também ter a marca ideológica do masculino, abrindo-se, assim, uma vertente profícua para a exploração deste exercício de dialogismo. Em *A Tenda* é possível observarmos que as personagens em questão se afinam no intuito de conquistar o campo da sua própria subjetividade em torno de sua agência e/ou empoderamento. Através da observação dos ecos do passado no presente, questionando-o ou contrariando-o – muitas vezes, até identificando-se com ele – o texto de Atwood dialoga com outros textos, a partir dos quais se inspirou, e, dada sua fragmentação estética, polimorfa e mordaz, propõe o rompimento de qualquer paradigma totalizante da narrativa, ora pelo riso, ora pela sua própria fragmentação estética, e também pelo gênero sexual e a identidade em constante processo de confecção. Assim, representações de gênero reconhecidas dentro do senso comum são confrontadas e, através das suas desconstruções paródicas pós-modernas, desestabilizam noções de patriarcalismo e demais questões de gênero. Analisaremos sob o viés da teoria de Linda Hutcheon o texto de Atwood enquanto questionamento da representação dos indivíduos.

Em consideração ao exposto, pretende-se aqui levantar os seguintes questionamentos: como se dão as novas configurações do conto na contemporaneidade? Como se podem avaliar as contribuições da utilização de estratégias narrativas paródicas

pós-modernas desconstrutivas na reescritura de personagens de obras canônicas clássicas? Como a literatura de Atwood dialoga com as teorias de gênero para a efetivação de sua proposta, constituindo-se esta numa nova possibilidade discursiva de agenciamento e crítica da identidade? Em suma, como Atwood procede a uma revisão da participação de personagens históricas e/ ou míticas, como Helena, Salomé e Horácio, estas que veiculam sua proposta de pensar não o indivíduo gendrado e seus meandros de sujeição e/ou empoderamento.

A partir de tais referências, o primeiro capítulo “À Sombra das Palavras” se inicia com o comentário a respeito dos recursos da intertextualidade, sob o viés do referencial teórico trazido por Julia Kristeva (2005), pertinente à possibilidade de diálogo dos contos selecionados de *A Tenda* com seus respectivos referentes clássicos. A divisão deste capítulo se dará em três diferentes sub tópicos, que abordam as demais teorias usadas para a nossa análise. Em “1.1 Formas Breves, Ideias Longas” serão abordadas teorias sobre o histórico do gênero conto pelas óticas dos autores Cleusa Rios Passos (2001), Ricardo Piglia (2004) e Nádia Batella Gotlib (2006). A seção seguinte, “1.2 Par-odiando o Cânone”, traz a reescritura da história através da paródia, segundo os apontamentos de Linda Hutcheon (1989, 2002). Por último, a terceira seção, “1.3 O Papel do Gênero – A Risada Subversiva” contribui com o insumo teórico da teoria feminista, nas perspectivas de Jane Flax (1991) Linda Hutcheon (2002).

A análise de *corpus* ficará reservada ao segundo capítulo, que apresenta os três contos, cada qual, compondo seu respectivo sub tópico, a saber: “2.1 Não é fácil ser semidivino”, “2.2 Salomé era uma dançarina” e, por último, “2.3 A versão de Horácio”. Dessa maneira, no primeiro conto, temos como motivação, a figura central de uma garota extremamente popular na escola, um simulacro de uma ‘superstar’, descrita pela voz ressentida de uma narradora por ela ofuscada, cujo depoimento é permeado de ironia dramática; no segundo, a descrição de uma bela mulher que, desde seus mais tenros anos de infância, descobria-se enquanto ‘semidivina’ e cada vez mais ambicionava regalias e prazeres, encontrando um fim melancolicamente trágico; e, por último, em uma sátira da obra de Shakespeare, *Hamlet*, centrada em Horácio: este num estado de atemporalidade, ruminando suas meditações e recontando a saga da família Hamlet, dentro de uma ótica não muito favorável, em que este cético narrador cumpre uma sina vampiresca de contador de histórias através de um tempo imensurável.

Creemos que, a partir deste enfoque, possibilitaremos uma abertura para outras reflexões dentro do âmbito intertextual e no campo dos estudos de gênero, contribuindo para os mesmos enquanto instrumentação teórica importante na compreensão das relações sociais, e sua representação no campo da estética e da literatura, em especial no que tange à constituição do sujeito. Resta ainda ressaltar a relevância da presente proposta para se incrementar ainda mais a pesquisa no Departamento de Letras, corroborando uma prática constante na UFV, uma vez que encontra consonância com estudos já desenvolvidos na Graduação e nas linhas de pesquisa do Mestrado em Letras desta Universidade.

CAPÍTULO I

À SOMBRA DAS PALAVRAS

As Narrativas breves, ou seja, pequenos fragmentos narrativos que “flagram” a experiência do indivíduo, trazem um recorte de seu modo de relacionar com seus conflitos, deixando em suspenso toda uma retórica do “explicitar” e do “concluir”. Elas tem sido contempladas mais recentemente com frequência pelos autores atuais. Aparentemente singelas, estas levantam questões inerentes ao à intertextualidade, ou seja, a forma como a obra literária se interliga a outras obras, formando desta maneira um interminável fluxo, bem como sobre o fazer poético e o papel da literatura. Julia Kristeva que, em seu livro *Introdução à Semanálise* (2005), abre o questionamento para essa inquietante observação:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto (KRISTEVA, 2005, p. 185).

De acordo com Kristeva, havia no formalismo um caráter construtivista, segundo o qual se categorizava o discurso dentro das esferas monológica, histórica ou científica, manifestando-se, assim, uma posição extremamente rígida enquanto visão mecanicista do processo. Em contrapartida a essa corrente, à luz do estruturalismo do círculo de Praga e o de Moscou, Bakhtin desenvolveu as suas observações, e, diferentemente do formalismo, categorizando o discurso como sendo dialógico, e não apenas monológico. Ao longo de seus trabalhos, Bakhtin comprovaria que todo o discurso monológico, conseqüentemente, terminaria por se mostrar dialógico em si. A partir do pressuposto de ideias do formalismo e estruturalismo, juntamente com o marxismo dentro do enfoque extraliterário da realidade, Kristeva mostra que Bakhtin desenvolveu uma perspectiva em que se percebe a construção polifônica do discurso. O texto configura-se, dessa forma, tomado por outros conceitos como o ‘jogo dialógico’ e ‘polifônico’ do romance, pelo ‘skaz’ (técnica literária em que os personagens se identificam principalmente pelas particularidades linguísticas de seus discursos), pela ‘bivocalidade da palavra’ e a ‘paródia’ – o que será de suma importância para a análise dos contos.

Com base nos estudos bakhtinianos, Julia Kristeva direcionou todo o universo do dialogismo e desarticulou o enfoque da teoria literária para a produtividade do texto. Sua contribuição abriu precedentes para o uso de sua teoria em diversos ramos do conhecimento como, por exemplo, a crítica psicanalista, do ponto de vista do subtexto interno (usar o texto como símbolo, fazendo surgir um outro texto latente àquele que se mostra); a estética da recepção, pelo modo como os textos carregam cenas de leitura; e a análise estilística no sentido de se atentar para o levantamento de ocorrências, elementos das obras, entre outros. Assim, a intertextualidade estaria presente ao longo do desenvolvimento dos estudos literários contribuindo para os avanços em pesquisa de um modo geral, ao conceder, assim, um novo sentido a esse passado textual e simbólico, renovando até a si mesma, em um jogo de espelhos infinito através da investigação e aproximação de nexos, quer por identificação, quer por denegação, numa análise contrastiva e dialógica, que registra o reconhecimento do incomensurável *mosaico* de nossa escritura.

Nesse sentido, ganham destaque as caracterizações dos protagonistas dos contos em questão, Helen (de “Não é fácil ser semidivino”), Salomé (de “Salomé era uma dançarina”) e Horácio (de “A versão de Horácio”), em diálogo com os textos clássicos dos quais elas advêm, juntamente com todo o referencial teórico selecionado para o trabalho. Apesar de serem personagens bastante (re)visitadas por muitos escritores, o texto de Atwood tende a favorecer uma forma de se pensar as configurações identitárias de gênero em sentido amplo, e em suas representações literárias contemporâneas. Além disso, as estratégias de paródia pós-modernas observadas na escrita de Atwood, corroboram para apontar o caráter cultural de tais representações, re-contextualizando-as de forma irônica através das desconstruções das personagens presentes nos contos. O uso do referencial teórico selecionado propicia, então, subsídios à análise dos contos em questão, sugerindo ressonâncias entre trechos, episódios dos textos clássicos, com os contos selecionados, projetando reconfigurações identitárias, motivadoras originadoras da discussão atual.

Nas paginas seguintes, portanto, analisamos três diferentes instâncias, sendo elas o gênero textual, com base nas narrativas breves ou contos; a representação do passado pela relação cânone/paródia; e o gênero, enquanto categorização sexual e social, como elementos latentes em *A Tenda*.

1.1 Formas breves, ideias longas

A grande maioria da crítica literária demonstra certo cuidado ao delimitar a conceituação do conto, ligando-a ao aspecto de sua extensão, pautando-se em limites formais. Trata-se de uma concepção de algo funcional, mas que não preenche todos os nichos do sentido, indicando assim, espaço para critérios que se desenvolvem pejorativamente e não condizendo com o que o conto possa ser. A própria unidade de sentido comum das narrativas breves não confere, tampouco, a elas exclusividade enquanto característica delimitadora. Conforme se constata em relação aos esforços empreendidos pela crítica e estudos literários, as narrativas breves ou contos, muitas das vezes, circundam sob o aspecto de um “gênero nebuloso”, ou seja, difícil de delimitar seus contornos. Logo, o veredicto sobre o conto enquanto gênero levanta a seguinte perspectiva sob a qual a ensaísta Cleusa Rios Passos, em seu artigo *Breves Considerações sobre o Conto Moderno*, encara essa questão:

De início, é preciso destacar um dado expressivo e já conhecido pelos literatos: em se tratando de conto, devemos aceitar as restrições de um estudo sobre traços que o delineiam, tendo em vista a impossibilidade de abarcá-lo integralmente, se atentarmos para sua conceituação nebulosa e sem contornos fixos (PASSOS, 2001, p. 67).

No decorrer de seu artigo, Passos analisa a tradição constituída de grandes nomes das narrativas breves modernas, estudados por muitos autores e críticos literários, assim como Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov. Enquanto a relação entre a extensão do conto e a reação que ele provoca no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa é o princípio sustentado pela teoria de Poe, a proposta de Tchekhov consiste na unidade de efeito e contenção, assinalada pela monotonia do relato e a mesmice do cotidiano. Em sua tentativa de traçar um caminho confiável para estudo e debate, a autora resume duas vertentes para elevar meios do conto moderno: a quebra do conhecido pelo inquietante; e a suspensão temporária da existência mediana pela precariedade de uma situação que se esvai, obrigando a retorno à vida banal, todavia um retorno sutilmente diferenciado. Ou seja, corte e/ou suspensão momentânea do determinado pelos acontecimentos hodiernos descritos que estabeleceriam, em sua visão, as vertentes do conto moderno.

Ricardo Piglia (2004), por sua vez, em seu livro *Formas Breves*, aproxima os ofícios de ficcionista e de teórico refletindo em seus onze textos curtos sobre nomes famosos da moderna literatura argentina, como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández e Roberto Arlt, e também sobre autores clássicos da modernidade como James Joyce, Franz Kafka e Witold Gombrowicz. Seu livro aborda questões sobre as relações entre literatura e psicanálise, e sobre a natureza do conto, mais especificamente tratada como tema nos ensaios finais “*Teses sobre o conto*”, e “*Novas teses sobre o conto*”. Com exímia habilidade para a síntese e o estabelecimento de correspondências surpreendentes, Piglia faz uma reflexão sobre o fazer literário profundamente ligado à sua experiência pessoal.

O autor afirma no início de *Teses sobre o conto*, que “um conto sempre conta duas histórias”: uma evidente e outra secreta, lida nos interstícios do conto (PIGLIA, 2004, p. 89). E a partir de tal pressuposto, cria o que chama de ‘primeira tese’. Para o crítico, situações observadas em grandes autores das narrativas breves descrevem pressupostos para desenvolver aspectos pertinentes à natureza do respectivo gênero literário. Ele cita a anedota observada em uma nota de caderno de Tchekhov para desenvolver a ideia de que a forma clássica do conto está concisa no núcleo do relato de um acontecimento, que está em tempo futuro e não escrito (“Um homem em Monte Carlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”). A intriga observada pelas ações irá desencadear um paradoxo. Nessa instaurada convencionalidade e previsibilidade dos fatos narrados, uma particularidade curiosa e irônica acontece à margem dos eventos mais importantes e desata duas histórias: a do jogo e a do suicídio. A partir do exemplo dado, Piglia confere um referencial teórico ao analisar narrativas breves similares. Para ele:

Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção (PIGLIA, 2004, p. 90).

De acordo com o desenvolvimento de tal raciocínio, o autor assinala que o conto encerra em si um relato confidencial, relato este que é contado de modo enigmático a partir de uma narração cifrada. Em vista da artimanha das narrativas breves de desenvolver uma história dupla ou de contar uma delas enquanto se conta a outra, Piglia (2004, p. 91)

delimita a sua segunda tese sobre o conto: a de que “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes”. Não se observam como recorrentes, as estruturas fechadas e de finais surpreendentes de outrora. Na versão moderna do conto, seus representantes, Poe, Tchekhov, Katherine Mansfield, James Joyce e outros, não fazem uso de tal recurso. Seus esforços se voltam para a tensão existente entre as duas histórias que ocorrem dentro do conto como uma apenas. O trabalho empreendido por tais autores deixou marcas observáveis em relação ao conto moderno, que se constitui, a partir de então, da história do não-dito, com inferências subentendidas ao longo de suas narrativas. Piglia encerra essa parte do texto destacando a distinção pertinente de sua análise:

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. "A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota terra incógnita, mas no próprio coração do imediato", dizia Rimbaud. Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto (Ibidem, p. 94).

Dando prosseguimento ao acima exposto, Ricardo Piglia, no seu capítulo final, se refere à ambiguidade dos contos de Jorge Luis Borges. Com base no estudo do clássico contista argentino, delimita o levantamento de outras teses que abordam sobre o final, conclusão e desfecho das narrativas breves analisadas, ressaltando o efeito de surpresa e clausura provocado pelas mesmas. Ao mesmo tempo, o autor estabelece um diálogo entre seus apontamentos e a noção de espera e de tensão rumo ao final secreto (e único) de um relato breve, proposta ou por uma nota de Kafka sobre o começo indeciso de um conto e o seu manifesto e infalível fim. Diz ele: “No primeiro momento, o começo de todo conto é ridículo” (PIGLIA, 2004, p. 97). O crítico ilustra esta assertiva trazendo a história do personagem Chuang-Tsê, descrita por Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, de 1990. A história versa a respeito do pintor Chuang-Tsê, que fora contratado por um rei para confeccionar o desenho de um caranguejo em um prazo de cinco anos. Tal pintor era reconhecido por seu talento em retratar figuras com precisa exatidão e, como consequência de seu talento, recebeu vários subsídios para desempenhar a tarefa ao longo de todo o prazo e mais benefícios concedidos. No final, Chuang-Tsê desenha, em um gesto único e instantâneo, um caranguejo descrito como primoroso e nunca visto. A história ilustra, segundo Piglia, “uma parábola sobre o final e sobre o remate (uma parábola sobre o

desfecho e sobre o que dá forma a uma obra)” (Ibidem, p. 99). Ou seja, a finalização dos eventos sinaliza que algo acontecerá com a certeza de um surpreendente desenlace, mesmo que ao longo da história sejam dadas algumas pistas.

Tomando por base que os finais dos contos são maneiras de descobrir sentido pela experiência, podemos observar que o fazer artístico possui seu próprio tempo. A literatura, como manifestação artística, articula a ilusão de um fim extraordinário, o qual advém no momento em que nenhum leitor aguarda para repentinamente cortar o circuito sem fim da narrativa. No entanto, este fim permanece invisível no cerne do conto que se narra. Dessa forma, Piglia subentende que a trama de um relato sempre encobre a expectativa de algo inesperado; de uma epifania. Em suas palavras:

A epifania está baseada no caráter fechado da forma; uma nova realidade é descoberta, mas o efeito de distanciamento opera dentro do conto, não por meio dele. [...] A verdade de uma história depende sempre de um argumento simétrico que se conta em segredo. Concluir um relato é descobrir o ponto de interseção que permite entrar na outra trama (Ibidem, p. 112).

Em meio a distorções e falsas percepções, a narrativa do conto se daria, então, num plano contínuo e incompreensível que, segundo ele, desvenda uma realidade desconhecida em seu fim. O final mostra uma acepção secreta que estava codificada e que, ao longo da sucessão dos fatos, passa-se de forma alheia. Tal empreendimento é semelhante às experiências únicas de cada indivíduo. São histórias cheias de paixões, de angústias e de toda a sorte de sentimentos que remetem a tramas distantes e obscuras, situadas em mundos reversos. O caráter inflexível e incompreendido do fim dos relatos faz-nos confrontar com a beleza da narrativa construída. Assim, o autor desenvolve suas *Novas teses sobre o conto*, cujo foco centra-se na questão do desfecho nas narrativas curtas.

De maneira similar a Ricardo Piglia, Nádia Batella Gotlib (2006) faz o uso de contistas e teóricos, tais como, Horácio Quiroga, Maupassant, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Julio Cortazar, Edgar Allan Poe, Tchekhov, Grimm, dentre outros autores, como referencial para seu trabalho, e sinaliza que uma das principais características do conto é a de narrar um acontecimento dentro da esfera de interesse humano. Essas narrativas breves não necessitam fundamentalmente serem reais, mas mesmo em âmbito ficcional, elas desmantelam as barreiras do que venha a ser realidade ou

não. Em seu livro, *Teoria do Conto*, a autora comenta que ao longo dos anos existiu uma dificuldade em definir o conto, suas especificidades e suas mudanças ocorridas durante a história. Ela desenvolve seu texto a partir dos primórdios de sua origem, passando pela caracterização como narrativa, dialogando a intertextualidade com outras manifestações artística, até chegar aos problemas de conceituação e definição da crítica literária sobre a mesma.

Sobre *O conto literário*, Gotlib traça a observação de que os variados modos de narrar, por vezes, se congregam a partir de algumas similaridades que delimitam um gênero. Tais pontos característicos podem referir-se a uma variedade de gêneros como, por exemplo, romances, poesias, poemas ou dramas. Essa ‘classificação’ decorre de uma consideração histórica que Gotlib faz sobre momentos em que se acentuaram.

Na Antiguidade do mundo ocidental, bem como no período Renascentista, houve para cada gênero um respectivo público e um respectivo padrão de procedimentos a ser usado nas obras de arte. Já em períodos posteriores, como do Romantismo ao Modernismo, observa-se que os limites que delimitavam essas especificidades tornam-se ambíguos e estendem possibilidades para que os vários gêneros possam misturar suas características e atingir assim, até a dissolução da própria ideia de gênero e de normas (GOTLIB, 2006).

Progressivamente, os conflitos gerados e refletidos inclusive na terminologia das narrativas breves são problemas comuns ao limite dos gêneros. A autora lembra que no passado, houve um momento em que os vários modos da contemporaneidade partilhavam um mesmo gênero, unívoco e sem especificações. Abordando sobre *A questão da terminologia*, Gotlib trabalha alguns dos termos mais recorrentes e fundamentais que surgiram na história das narrativas breves e suas principais características. Essa viagem empreendida por diferentes estágios temporais e locais possibilitaram que, posteriormente, a evolução do modo tradicional para o modo moderno de narrar. A respeito disso, Gotlib delineia o que chama de “eixos fixos” de um conto.

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. [...] Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada (GOTLIB, 2006, p. 29).

Ao longo do seu livro, a autora descreve as próprias percepções sobre o conto que, de maneira semelhante à proposta anterior de Passos, corroboram a problemática em questão. Os contos modernos afastam-se de certas ações rotineiras estendendo-se em muitas outras ações diminutas, oriundas da multiplicidade de experiências da nossa sociedade cotidiana. Acentua-se o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das palavras que, desvinculadas uma ordem de um início ou fim, desdobram-se em uma pluralidade de configurações em quantidades próximas às experiências de cada ser. Enquanto uma forma simples, o conto possui características que o concedem a possibilidade de ser fluído, móvel, entendido por todos e renovável ao longo de suas transmissões. Enquanto marca de um eu criador, o conto aventura-se a conceber uma parcela peculiar da realidade, segundo seu íterim coeso e universo fechado, alimentado pela predominância de um evento espantoso. No capítulo “Um flash dos novos tempos”, Gotlib expõe toda a problemática levantada durante a sua caracterização com base em vários autores e observa que:

Assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário. As reservas a esta concepção são mais ou menos semelhantes às que já foram levantadas sobre o conceito de conto como representação de um momento epifânico ou de crise existencial: ela pode explicar um conto, ou uma narrativa. Mas não o conto enquanto gênero (Ibidem, p. 55).

Igualmente, a autora analisa as razões de sobrevivência do conto ao longo dos tempos e levanta questões que dão subsídio como, por exemplo, a sua preponderância bem como a sua capacidade de completude, situando o ser humano na própria solidão de forma espontânea. Por conseguinte, o exagero das regras, que imolava o conto em benefício de fórmulas, expressa a necessidade de libertação das mesmas. Gotlib exorta, inclusive, a respeito das definições que expressam caráter autoritário, que, “como toda proposta dogmática, tendem a ser desmentidas pela própria variedade dos objetos que tentam tão rigorosamente definir” (GOTLIB, 2006, p.64). Assim, a autora conclui no capítulo final *Cada conto, um caso* (2006) que, atrelado a tudo o que foi apontado, enquanto intrínseco ao conto, o mesmo ainda apresenta peculiaridades quanto às fases de produção de determinado autor, ao modo de narrar próprio do autor, bem como, a um determinado

espaço temporal ou um determinado lugar. E, como compromisso, o conto traz algo inseparável de sua própria origem: o da história.

Em vista do exposto, o referencial que irá guiar os estudos empreendidos neste trabalho possibilita-nos observar que, referente à narrativa breve, a maneira de narrar que atendia ao mundo como um todo e conseguia representá-lo dá lugar à dúvida sobre o poder de representação da palavra. Sendo assim, cada um representa, de forma fragmentada, uma parcela do mundo - minúscula parcela de uma realidade individual, o que demonstra as personagens do conto inseridas em um mundo autônomo.

Entendemos, pois, que não é a brevidade que as caracteriza e sim os problemas que elas apresentam: a garota Salomé que encontra-se envolta à um escândalo escolar que direcionará sua história; Helen, que adapta-se a cada nuance, apresentado no decorrer de sua vida; e, por último, Horácio, que divaga sobre a sua condição de (não)existência. O enredo que antes apresentava um acontecimento de ordem linear evolui para o enredo que passa a ser dissolvido pelas sensações, percepções, sugestões íntimas ou revelações.

Dessa maneira, o leitor é condicionado a uma apreensão, a qual o conecta a um efeito que lhe permite a visualização do conjunto da obra, provocando uma tensão que é expressa pelo sistema de relações entre elementos do conto, onde cada pormenor é muito significativo. Essa intensidade presente nos contos adapta todos esses elementos descritos de forma a corroborar o seu caráter de contração. Pondera-se, também, que o conto evolui e se multiplica em distintas possibilidades de construção. Os contos não provocam apenas um efeito único no leitor, mas diferentes efeitos que podem sofrer alterações no transcurso da leitura, do extremo sentimental ao extremo cômico. Em *A Tenda*, as pequenas histórias revisitam várias situações reais e até clássicas com humor, e a projeção da voz narradora veicula a ironia que faz lograr a proposta crítica assim pensada.

1.2 Par-odiando o cânone

Para fins desta análise, a autora canadense Linda Hutcheon (2002), em seu livro *The Politics of Postmodernism*, estabelece um desafio altamente político conectando o pós-modernismo a ideologias do mundo ocidental, e trabalhando a questão da representação através das formas de arte, que vão da ficção à fotografia. No início do capítulo *Representando o passado*, a autora observa que a narrativa em geral deve ser reconhecida

como uma estrutura arquitetada somente pelo homem, ou seja, nunca apresentada como algo natural. A identificação de uma sequência narrativa, herdada de Aristóteles, de se obedecer ao início, meio e fim, quer seja na representação histórica ou fictícia, estabelece um processo que confere significado, bem como uma ordem às coisas. A mera noção de fim, presente nas narrativas, sugere tanto encerramento, quanto como coloca o princípio explicativo fundamental na organização e nas transformações de todos os seres da realidade, considerando, dessa maneira, a narrativa como um modo de representação totalizante. A autora enfatiza a necessidade de desafiar este impulso contestando toda a noção de continuidade na história e sua escrita:

O que veio à tona é algo diferente das narrativas historiográficas unitárias, fechadas e evolutivas que nós temos tradicionalmente conhecido: temos presenciado em metaficção historiográfica, bem como nós agora temos as histórias (no plural) dos perdedores, da mesma forma que a dos vencedores, temos histórias de âmbito regional (e colonial), bem assim como histórias centristas, as anônimas da mesma forma que as muito cantadas, e eu poderia acrescentar a das mulheres, bem como a dos homens¹ (HUTCHEON, 2002, p.63, *tradução nossa*).

Hutcheon indica que o processo de fazer histórias como um desafio do cânone, construindo episódios fora de sequências previstas, é o que mais se destaca na ficção pós-moderna. Isso não significa, de forma alguma, negar a existência passada, mas chamar a atenção para a tendenciosidade do ato de se impor ordem naquele passado, e para as estratégias de codificação da construção de significado através da representação.

No subtítulo “Conhecendo o passado no presente”, a autora observa que os historiadores são conscientes de estabelecerem uma relação sobre o passado e o presente, ambos vistos como produtos. O passado pode aparecer confuso, plural, mas a tarefa dos historiadores é ordenar esta experiência fragmentada. Hutcheon chama a atenção que, em grande parte da metaficção historiográfica, como na maioria da teoria contemporânea da história, não há o desabamento em qualquer ‘presentismo’, ou nostalgia em sua relação ao passado que as paródias representam. O que elas proporcionam é a desnaturalização dessa relação temporal. Tanto na teoria historiográfica quanto na ficção pós-moderna, há uma

¹ What has surfaced is something different from the unitary, closed, evolutionary narratives of historiography as we have traditionally known it: as we have been seeing in historiographic metafiction as well, we now get the histories (in the plural) of the losers as well as the winners, of the regional (and colonial) as well as the centrist, of the unsung many as well as the much sung few, and I might add, of women as well as men.

intensa autoconsciência teórica e textual sobre o ato de narrar no presente os acontecimentos do passado, sobre a conjunção da ação presente e do objeto ausente passado naquela experiência de agência. Em outras palavras, no que tange à representação histórica e literária pós-moderna, a duplicidade permanece; não havendo nenhum ou problema de qualquer historiador ou escritor reduzir o passado estranho em um verossímil presente (HUTCHEON, 2002).

Conhecer o passado apenas através do presente, e no depreender deste último a verdade, configura questões epistemológicas que Hutcheon levanta dentro da problematização sobre a representação colocada pela narrativa pós-moderna. Ela encerra seu capítulo ressaltando que tanto passado e presente, quanto fictício e factual têm a possibilidade de transgredir suas fronteiras na ficção pós-moderna, mas nunca há qualquer resolução das contradições apresentadas. Sua crítica observa que os limites permanecem indiferente de serem desafiados.

No quarto capítulo de *The Politics of Postmodernism*, Hutcheon aborda como tema as políticas da Paródia iniciando o assunto, sinalizando para a questão da representação paródica pós-moderna. Para a autora, a paródia é geralmente considerada essencial pelo pós-modernismo, tanto para os seus defensores, quanto para os seus difamadores. Devido à importância, em meio ao cenário contemporâneo, a paródia tende a ser sempre crítica, evidenciando uma forma de contestar as nossas suposições humanistas, cercada de originalidade artística e singularidade, bem como das nossas noções capitalistas de posse e propriedade. Assim como acontece com qualquer forma de reprodução, a paródia assume, em termos estéticos ou comerciais, a noção do original enquanto único e valioso, contestando-a logo em seguida. Isso permite que a arte adquira um novo propósito e diferente significado.

Segundo a autora, as formas de arte presentes em nossa atualidade ensinam que não há uma restrição quanto a definições limitadas de um período da paródia, mas a presença de uma grande variedade de formas e intenções que vão do genial ao ridículo; da brincadeira lúdica ao sério respeitoso. Tal leque de possibilidades leva muitas vezes a confusões originadas por noções retrógradas de séculos anteriores, como a de que o conceito de paródia expressa apenas significados ligados à esfera do humor, sátira e banalidade. Em vista dessa variedade de manifestações, é importante ressaltar que:

A paródia pós-moderna não desconsidera o contexto das representações passado que ela menciona, mas usa a ironia para reconhecer o fato de que estamos inevitavelmente separados do passado hoje – pelo tempo e pela história subsequente dessas representações. Há continuidade, mas também há diferença irônica, diferença induzida por essa mesma história. Não só existe nenhuma resolução (falsa ou não) de formas contraditórias na paródia pós-moderna, mas há um primeiro plano dessas mesmas contradições² (HUTCHEON, 2002, p. 90, *tradução nossa*).

Dessa maneira, a ironia veiculada pela paródia assume um importante papel, visto que torna as referências intertextuais em algo mais do que um jogo meramente acadêmico ou do que alguma regressão infinita para dentro da textualidade. O que chama a atenção, de acordo com a autora, é todo o processo de representação – em uma ampla gama de formas e modelos de produção – e a impossibilidade de encontrar qualquer modelo totalizante para resolver as contradições pós-modernas resultantes. Assim sendo, a paródia pós-moderna constitui uma espécie de revisão contestadora ou releitura do passado que confirma e subverte o poder das representações da história, concebendo uma convicção paradoxal do afastamento do passado e a necessidade de lidar com isso no presente.

Com relação à diversificação de paródias, que proporcionam uma recuperação nostálgica e neoconservadora do significado passado existente na cultura contemporânea, Hutcheon observa que é necessário estabelecer uma distinção entre essa prática e a paródia pós-moderna. Segundo a autora, a última tem caráter fundamentalmente irônico e crítico, não sendo nostálgica ou antiquária em sua relação com o passado. Como princípio básico, isso desnaturaliza nossas suposições sobre nossas próprias representações desse passado. A paródia pós-moderna se faz desconstrutiva de maneira tanto crítica quanto criativa, paradoxalmente tornando-nos conscientes de ambos os limites e os poderes da representação veiculados por qualquer meio de comunicação.

À medida que a paródia é apresentada como forma de representação irônica, Hutcheon ressalta que a mesma é duplamente codificada em termos políticos, já que legitima e subverte o que ela parodia. Essa configuração de transgressão autorizada é o que a torna um meio para as contradições políticas do pós-modernismo em geral. Desta forma,

² Postmodern parody does not disregard the context of the past representations it cites, but uses irony to acknowledge the fact that we are inevitably separated from that past today – by time and by the subsequent history of those representations. There is continuum, but there is also ironic difference, difference induced by that very history. Not only is there no resolution (false or otherwise) of contradictory forms in postmodern parody, but there is a foregrounding of those very contradictions.

a paródia pode ser usada como uma técnica autorreflexiva, que aponta para a arte enquanto arte, mas também, para a arte enquanto ligada ao seu passado estético e até mesmo social. A autora completa que a repetição irônica da arte oferece também um sinal de certa autoconsciência internalizada sobre os meios de legitimação ideológica da nossa cultura. Um exemplo disso se dá na arte feminista visual ou escrita, a partir da qual as políticas de representação são inevitavelmente políticas de gênero. De acordo com Hutcheon: “As estratégias de paródia pós-modernas são muitas vezes utilizadas por artistas feministas para apontar para a história e o poder histórico dessas representações culturais, enquanto ironicamente contextualiza ambos na forma de desconstruí-los³” (HUTCHEON, 2002, p. 98, *tradução nossa*).

A autora conclui a sua abordagem acenando que a paródia na arte pós-moderna é mais do que apenas um sinal da atenção artística para o trabalho dos outros e para a arte do passado. Com efeito, pode haver complicações com os valores que ela inscreve, assim como subverte, mas a semente da subversão ainda está ali. Na metaficção historiográfica paródica pós-moderna, a paródia constitui uma forma de, ironicamente, revisitar-se o passado, tanto da arte, quanto da história. Por fim, na paródia pós-moderna, a duplicidade da política de transgressão autorizada permanece intacta: não há nenhuma resolução dialética ou a evasão de recuperação de contradição na ficção narrativa, pintura, fotografia ou filme.

Em outra obra, *Uma teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, Hutcheon (1989, p. 91) observa que “hoje em dia, as nossas formas culturais são mais, e não menos, autoreflexivas e paródicas do que alguma vez o foram”. Ela realiza no capítulo “Paradoxo da Paródia” um paralelo entre o próprio conceito de paródia e o proposto por Bakhtin – conceito que considera insuficiente para abranger a arte produzida a partir do século XX. Em sua leitura, a autora abrange um paralelismo adjunto à diferença irônica, um modelo de imitação caracterizado pela distância crítica e não apenas instituída como forma hilariante de riso.

O termo dialogismo foi conceituado pelo linguista russo Mikhail Bakhtin, que o explica como o mecanismo de interação textual muito comum na polifonia, processo no

³ Postmodern parodic strategies are often used by feminist artists to point to the history and historical power of those cultural representations, while ironically contextualizing both in such a way as to deconstruct them.

qual um texto manifesta a existência de outras obras em seu interior, as quais lhe causam inspiração, da mesma forma que alguma absorção.

Destarte, o convívio entre a diversa multiplicidade de indivíduos e a progressão temporal no desencadeamento da história congregam-se em uma sólida unicidade de uma paradoxal multiplicidade, a qual se revela em meio à diversidade de manifestações da mais variadas linguagens, regidas pelas inter-relações, aspirações orais e racionais que residem nos enunciados. Isso faz com que o dialogismo não se desenvolva apenas socialmente, mas também na dinâmica da vida e da morte, ou na esfera temporal. E, assim, como um recurso específico, a paródia desvela no texto em que está sendo figurada o dialogismo por ela simbolizado. A paródia como releitura literária é uma forma de contrapor ou ridicularizar distintos textos, a qual proporciona uma quebra das ideologias estabelecidas, tornando-se o objeto de interesse para os estudiosos das artes e da língua. O que a distingue de outros recursos discursivos é que há um choque de interpretação ao qual a voz do texto original é retomada para transformar seu sentido, o que leva o leitor a uma reflexão crítica de suas verdades incontestadas anteriormente. Todo esse procedimento proporciona ao ser humano a capacidade de colocar em xeque toda a forma de doutrina instituída e, por intermédio do raciocínio crítico, quebrar qualquer máxima (seja ela política, religiosa, etc) de caráter indiscutível, em busca de algo mais plausível e, portanto, real.

Em detrimento ao caráter demérito e relativizador a partir do qual Bakhtin entende a paródia, Linda Hutcheon, por sua vez, delineia sutilezas em sua composição pelo âmbito ideológico, implicando autoridade e transgressão, como também subvertendo a distinção habitual de menção/utilização. Para ela, a paródia assume um modo autoconsciente e autocrítico em relação à sua própria natureza, conforme se observa em suas palavras:

Bakhtin oferece-nos um paradoxo: as suas várias “teorias”, se é que podemos utilizar tal nome para designar semelhante não sistematização deliberada são potencialmente muito mais plurais e abertas. São os seus próprios termos de aplicação que ameaçam pôr limites à viabilidade dos conceitos. Adotar servilmente as declarações específicas de Bakhtin acerca da paródia (isto é, imitar a prática dele) é ser vítima do arbitrário e do monolítico, para não dizer monológico, existente nessas declarações; adaptar, por outro lado, é abrir uma das mais sugestivas caixas de Pandora que este século produziu (HUTCHEON, 1989, p. 90-91).

A reprise paródica do passado da arte não deve ser, portanto, entendida como nostálgica, mas como sempre essencial e crítica. Outras formas de confusão são as de entendimento da paródia enquanto algo anistórico, ou simplesmente, atemporal ou como uma maneira de extrair a arte do passado de seu contexto histórico original, para fins de reconstituir algum tipo de espetáculo contemporâneo. Em razão disto, a interpretação que muitas vezes prevalece é a de que o pós-modernismo oferece uma citação livre de valores, muitas vezes de caráter decorativo. Em vez disso, para Hutcheon, a paródia trabalha em primeiro plano a política de representação; através de um duplo processo de instalação e ironia, sinalizando como as representações presentes surgem de seus passados, e quais consequências ideológicas derivam da continuidade e diferença por ela representada. Em sua crítica, a autora entende que a paródia pós-moderna deve ser vista como uma forma de problematizar, ou seja, uma forma de desnaturalização do reconhecimento da história (e, por ironia, a política) das representações.

Dentre estas se incluem as concepções pré-fixadas e cristalizadas dos gêneros, também objeto de desconstrução e crítica mordaz, como veremos a seguir.

1.3 O papel do gênero - desdobramentos na contemporaneidade

No começo do texto “*Metateoria: pensar sobre pensar*”, Jane Flax observa bem a relação de proximidade existente entre as relações sociais e a filosofia pós-moderna, ao apontar que: “as relações de gênero entram em qualquer aspecto da experiência humana e são elementos constituintes dela”. Partindo desse pressuposto, observa-se como as interações entre tais relações variam dentro e aquém do tempo:

Através do estudo do gênero, esperamos alcançar um distanciamento crítico em relação aos arranjos de gênero já existentes. Esse distanciamento crítico pode ajudar a desobstruir um espaço no qual a reavaliação e a alteração de nossos arranjos de gênero existentes se tornem mais possíveis (FLAX, 1991, p. 219).

Ao mesmo tempo, a autora desenvolve uma nova possibilidade de visão, ao propor o exercício de pensarmos as relações de gênero a partir da reconsideração do “pensar em si”, sugerindo outros modos de se ‘pensar’ simplesmente, ou seja, ponderando sobre a

necessidade da teorização feminista junto a conjunturas filosóficas mais amplas do que a própria vertente crítica, apresentando-a, assim, como componente complementar presente (ou, injustamente ausente) do posicionamento crítico filosófico ocidental. Tal abordagem abre a possibilidade para questionamentos pertinentes ao papel do gênero na constituição do indivíduo, bem como na conjuntura social em que o mesmo faz parte. Assim, ela delinea:

As “relações de gênero” são uma categoria destinada a abranger um conjunto complexo de relações sociais, bem como a se referir a um conjunto mutante de processos sociais historicamente variáveis. O gênero, tanto na categoria analítica quanto como processo social, é relacional. Ou seja, as relações de gênero são processos complexos e instáveis (ou “totalidades” temporárias na linguagem da dialética) constituídos por e através de partes inter-relacionais. Essas partes são interdependentes, ou seja, cada parte não tem significado ou existência sem as outras (FLAX, 1991, p. 227-228).

Dessa maneira, o presente trabalho incita-nos, antes de tudo, a pensar sobre a configuração de gênero desenvolvida na presente obra de Margaret Atwood de forma a reconhecer nela esta vertente política. Seguindo essa premissa, a proposta de Atwood se afina com novas tendências que pressupõem que o gênero seja plausível de ser como um feixe de possibilidades bem mais amplo, indiferente e não limitado às decorrências dos conceitos de homem e mulher postulados pelo senso comum.

Apesar de nem sempre corresponder ao sexo biológico, a identidade de gênero é arquitetada para cada indivíduo em sua formação, e rotulada, quer como menina ou menino. A partir de então, esperam-se comportamentos sociais condizentes com o seu sexo biológico, sem serem jamais questionados. Flax, deste modo, contra-argumenta com sua visão:

As relações de gênero são divisões e atribuições diferenciadas e (por enquanto) assimétricas de traços e capacidades humanas. Por meio das relações de gênero, dois tipos de pessoas são criados: homem e mulher. Homem e mulher são apresentados como categorias excludentes. Só se pode pertencer a um gênero, nunca ao outro ou a ambos. O conteúdo real de ser homem ou mulher e a rigidez das próprias categorias são altamente variáveis de acordo com épocas e culturas. (FLAX, 1991, p. 228).

Se no meio social, a identidade de gênero com a qual o indivíduo se identifica é tida como um padrão fixo e sem variações. Podemos, todavia, inferir que esta identidade de gênero possa ser afetada por uma multiplicidade de estruturas sociais, incluindo etnicidade, trabalho, política, religião ou descrença, e família. Outro ponto importante somado a tudo isso é o fato de que todas essas variações de dominação na cultura androcêntrica se dão ao longo de toda a historicidade humana. Como resultado disso, uma visão proselitista dá lugar ao ponto de vista que tanto homens quanto mulheres são do mesmo modo regidos pelos princípios e normas do gênero.

Tudo isso corrobora o fato de que existe uma dificuldade em aliar formas de uma possibilidade de convivência entre as diferentes culturas que se contraponham, sem que as mesmas possam cair em costumes universalizantes. Concomitantemente, existem vários projetos multiculturais que têm procurado domar a diversidade de modo que seja possível a garantia de um controle sob os mesmos moldes antecedentes, ou aqueles que procuram legitimar a diversidade sem cair na ameaça da intolerância, o que, muitas vezes, pode gerar até movimentações com o intuito de eliminar por vez “os diferentes”.

Por outro lado, observa-se a necessidade da concepção de respostas multiculturais, que a falta de compreensão da diversidade tem infligido ao sujeito no decorrer da História humana.

Uma breve ilustração disso é fornecida pelo ensaio *Um teto todo seu*, da escritora e ensaísta britânica Virgínia Woolf (2005), que recorre a uma personagem ficcional de nome Judith, a partir da qual, delineia um questionamento sobre a ‘ausência’ de mulheres autoras ao longo do tempo. Percorrendo a literatura sob os pontos de vista do sexo feminino, Woolf levanta questionamentos numa tentativa não tão bem sucedida de tentar indagar sobre a ausência de uma voz feminina no cânone. A autora aborda questões variadas e inusitadas, tais como mulheres que atuam como autoras, personagens e personalidades históricas, procurando elaborar um panorama de como a visão social tida do sexo feminino influencia, importa e, em instância final, determina ou limita as possibilidades de atuação de cada sujeito-mulher. Respondendo pessoalmente a tal pergunta, Woolf exhibe um pouco de sua própria história ao dizer que: “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso [...] deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção” (WOOLF, 2005, p. 6).

O próprio título de seu livro refere-se às condições pessoais materiais das mulheres ao longo da história em geral e como isso influencia a produção literária. *Um teto todo seu* traz como condição necessária e essencial à mulher: ter um espaço para si mesma, no qual ela possa dedicar-se à escrita. Esse ponto deve a importância do fato de levar em conta que a falta do espaço individual, ou mesmo a necessidade da mulher estar sempre condicionada ao entretenimento e cuidado da casa, que são expoentes que delimitaram grandemente uma reflexão sobre si mesma enquanto ser e mulher. Não obstante, o ensaio de Virginia Woolf deixa clara a existência de um narrador ficcional e, conseqüentemente, uma narrativa para empreender conjecturas e inferências a respeito tanto de escritoras quanto de personagens fictícias. Dessa maneira, Woolf expõe o silêncio legado à mulher ao longo do tempo, o qual criou a tradição androcêntrica e o estereótipo de que a mulher seria um ser inferior e incapaz de atuar em outros espaços que não fossem os pré-determinados pela mesma tradição, alertando para que não se obliterem talentos por falta de alcance de visão; ou preconceitos.

Em contribuição à teoria feminista, Linda Hutcheon (2002), igualmente em sua obra *The Politics of Postmodernism*, desenvolve uma relação existente entre os movimentos pós-modernistas e feministas. No capítulo “*Postmodern and Feminisms*” ela expõe sua crítica perante o cenário da atualidade no que concerne ao pensamento feminista e à questão da representação. Segundo a autora, não há nenhum consenso sobre o mesmo, ainda que existam, em proporção, tanto feminismos quanto feministas. A partir desse pressuposto e até mesmo do título que ela escolhe, ou seja, a palavra “*Feminisms*” em sua forma plural, lê-se que Hutcheon justifica ser a melhor expressão para se usar no caso, não vislumbrando uma maneira consensual, mas admitindo-se designar uma multiplicidade de pontos de vista - mesmo que, e até por este motivo também, não haja alguns denominadores comuns quando se trata da noção das políticas de representação.

Portanto, apesar de tal pluridiversidade gerada por esses feminismos, Hutcheon observa que, sem eles a história seria um pouco diferente e defende o poderoso impacto que as práticas feministas desempenham sobre o pós-modernismo, ainda que uma fusão entre ambos seja discutível. A confluência de interesse tanto do pós-modernismo quanto dos chamados “feminismos” é observada pela autora no que tange à esfera da problematização do corpo e de sua sexualidade, veiculados no momento atual pela ênfase exacerbada no cuidado e fetichização do corpo. Em suas palavras: “O corpo não pode

escapar da representação e nos dias de hoje isso significa que ele não pode escapar do desafio feminista para os fundamentos patriarcais e androcêntricos das práticas culturais que subndem essas representações”⁴ (HUTCHEON, 2002, p. 138, *tradução nossa*).

No entanto, há uma grande diferença de orientação entre o pós-modernismo e os feminismos, assinalada pela autora. De acordo com Hutcheon, o pós-modernismo é politicamente ambivalente e duplamente codificado. Em outras palavras, ele tanto se manifesta cúmplice quanto contestador dos dominantes culturais em que atua. Por outro lado, os feminismos têm agendas políticas distintas e inequívocas de movimentos de resistência. Em vista disso, a autora enfatiza que a razão do tão comum conflito da teoria feminista e do pós-moderno pode muito bem residir em seus interesses comuns na representação, processo este supostamente neutro, e que está agora a ser desconstruído em termos de ideologia.

Em sua visão perceptiva e original em relação aos principais teóricos do pós-modernismo, Linda Hutcheon fala do aumento do desempenho e da “arte do corpo” nas últimas décadas, advindos das representações inevitavelmente específicas de gênero do corpo na arte. Devido a estas e outras práticas especificamente feministas, o trabalho de desnaturalização do pós-modernismo na construção do sujeito indivíduo burguês teve de abrir espaço para a consideração da construção do sujeito de gênero.

Partindo deste pressuposto, Hutcheon chega ao ponto de convergência das teorias pós-modernas e feminista, delimitando o que as impulsiona a estudar e analisar o processo de representação dos corpos: o desejo. Segundo a autora, os feminismos em geral têm reorientado as atenções sobre a política de representação e do conhecimento, e dessa forma, também de poder. Eles fizeram o pós-modernismo pensar não apenas sobre o corpo, mas sobre o corpo feminino e sobre os desejos enquanto constructos sociais e históricos através da representação. Isso não liberta a questão de politização do desejo de sua problematização:

Quais sistemas de poder autorizam algumas representações enquanto suprimem outras? Ou, ainda mais especificamente, como é o desejo sugerido através da representação pela administração do prazer à leitura ou ao olhar? Muitas teóricas feministas têm discutido a necessidade de desnaturalizar a nossa compreensão de senso comum do corpo na arte, a

⁴ The body cannot escape representation and these days means it cannot escape the feminist challenge to the patriarchal and masculinist underpinnings of the cultural practices that subtend those representations.

necessidade de revelar os mecanismos semióticos de posicionamento de gênero que produzem tanto a imagem corporal quanto os desejos (masculino e feminino) que evocam⁵ (HUTCHEON, 2002, p. 139 – 140, *tradução nossa*).

De acordo a autora, a questão que envolve o desejo é bastante problemática. O desejo não é simplesmente um valor de ideologia cunhado aos moldes pós-estruturalistas; ele é também uma norma presente na sociedade do consumo que, inclusive, as críticas marxistas têm trabalhado para desconstruir. Hutcheon ainda dá uma série de exemplificações de trabalhos de feministas que trazem a questão do desejo, tanto visuais quanto literárias – essas últimas, a partir de paródias desconstrutivas. Para ilustrar seu pensamento, ela vale-se do exemplo de obras como *Female Desire*, de Rosalind Coward e *Black Venus*, de Angela Carter, de 1984 e 1985, respectivamente, em que os prazeres das mulheres são construídos dentro de um intervalo de práticas significativas, ou seja, eles não são naturais ou mesmo inatos. Hutcheon expõe seu raciocínio da seguinte maneira:

Ambas as Teorias e práticas feministas e pós-modernas têm trabalhado para ‘desnaturalizar’ qualquer noção de desejo simplesmente como uma realização individual, de alguma forma independente dos prazeres criados na cultura e por ela. O impulso político da arte pós-moderna e feminista desafia as condições de desejo: o desejo é a satisfação infinita adiada, ou seja, como uma atividade de antecipação no tempo futuro; o desejo como alimentado pela inacessibilidade do objeto e insatisfação com o real⁶ (HUTCHEON, 2002, p. 140, *tradução nossa*).

Com isso, é observado que não é apenas uma questão dos feminismos de Hutcheon terem tido um grande impacto sobre o pós-modernismo, mas talvez das estratégias pós-modernas que defendem poderem ser implantadas por artistas feministas para fins desconstrutivos – ou seja, a fim de iniciar o movimento para a mudança no panorama recorrente. Hutcheon lembra que esse movimento não é, em si, parte do pós-moderno, pois

⁵ What systems of power authorize some representations while suppressing others? Or, even more specifically, how is desire instilled through representation by the management of the pleasure of reading or looking? Many feminist theorists have been arguing for the need to de-naturalize our commonsense understanding of the body in art, the need to reveal the semiotic mechanisms of gender positioning which produce both that body image and the desires (male and female) it evokes.

⁶ Both feminist and postmodern theory and practice have worked to ‘de-doxify’ and notion of desire as simply individual fulfillment, somehow independent of the pleasures created by and in culture. The political impulse of postmodern and feminist art challenges the conditions of desire: desire as satisfaction endlessly deferred, that is, as an anticipatory activity in the future tense; desire as fueled by the inaccessibility of the object and dissatisfaction with the real.

o mesmo foi caracterizado pela cumplicidade e pela crítica, o que não aconteceu com o feminismo. Ainda, talvez este seja outro ponto de sobreposição que pode ser teorizado.

Dessa forma, re-instaurando e, em seguida, subvertendo as convenções, como a masculinidade do olhar revelando-se a ideologia por trás da forma obscurecida pelas normas culturais ao longo da história, a representação da mulher pode ser então desnaturalizada. Tal empreendimento da autora é observado no conceito de desnaturalização, que remete à tradicional separação do privado e do público, da mesma maneira que do pessoal e do político. Em vista do exposto, a paródia enquanto possibilidade de reescrita e representação da mulher é uma opção que o pós-moderno oferece às artistas feministas em geral.

Ao discorrer sobre a paródia feminista pós-moderna Hutcheon relata os muitos comentários recentes que apontaram para a masculinidade da tradição modernista, e, portanto, para a masculinidade implícita de qualquer pós-modernismo que esteja em reação a uma ruptura consciente a partir daquele modelo de mundo moderno. Como prova de resistência, o feminismo tem resistido à incorporação dentro do campo do pós-moderno, e com razão, pois suas agendas políticas estariam ameaçadas, ou então obscurecidas pela dupla codificação da crítica que é cúmplice ao pós-modernismo. Apesar de tanto o pós-modernismo quanto os feminismos trabalharem visivelmente em direção a uma consciência da natureza social da atividade cultural, as particularidades históricas e posicionamentos relativos dos pressupostos dos feminismos correriam o risco de serem assimilados e subsumidos.

À vista disso, a autora aponta que as formas de arte não podem mudar, a menos que práticas sociais o possam. Assim, a exposição pode ser o primeiro passo, mas não pode ser o último ou o único. Feministas propõem trabalhar e mudar essas configurações de sistemas, indo além de apenas apontar tais conjecturas e problematizá-las por definições reversas que desnaturalizam e revelam a ideologia impressa. As artistas feministas e pós-modernas compartilham, de acordo com Hutcheon, uma visão da arte como um sinal social inevitavelmente enredado em outros sinais de sistemas de significado e valor.

Contudo, hoje, vê-se como o pós-modernismo abriu caminhos com lucros visíveis para a luta dos direitos, veiculando possibilidades futuras para as demais conquistas dos estudos de gênero mesmo sabendo que o Pós-modernismo não proporciona privilégios. Hutcheon desenvolve sua teoria a partir da confluência de ambos, ao colocá-lo como algo

já expandido não só pelos horizontes do pensamento, já presente em nosso cenário contemporâneo. Ela articula:

Enquanto os feminismos utilizam-se de estratégias de paródias pós-modernas de desconstrução, eles nunca sofrem com esta confusão de agenda política, em parte, porque eles têm uma posição e uma “verdade” que oferece formas de compreender práticas estéticas e sociais, tendo em conta a produção de – e desafio a – relações de gênero. Esta é a sua força e, aos olhos de algumas pessoas, a sua limitação necessária⁷ (HUTCHEON, 2002, p. 149, *tradução nossa*).

Como exemplo, tradicionalmente é sabido que as representações feitas do corpo feminino têm sido a jurisdição dos homens. Criticando essa tradição e posicionando-se ideologicamente de maneira reversa, Hutcheon infere o corpo feminino enquanto o lugar das políticas de poder. Uma forma de quebra dessa lógica estabelecida se dá, por exemplo, quando Margaret Atwood representa o corpo das mulheres como vulneráveis, doentes, feridos, ou como experimentando seus próprios prazeres – a partir do interior – ou seja, elas protestam implicitamente sobre o olhar erótico masculino, em sua forma externa.

Como as feministas têm demonstrado na sua apropriação das modalidades de paródia, o pós-modernismo tem pelo menos o potencial de ser político em vigor. Daí, o problema da limitação do pós-modernismo em si e em seu uso pelas artistas feministas: “O pós-moderno pode oferecer a arte como o local da luta política por seu levantamento de múltiplas e desconstrutivas perguntas, mas ele não é por si capaz de fazer a mudança para a agência política”⁸ (HUTCHEON, 2002, p. 153, *tradução nossa*).

Ao apresentar as noções patriarcais de sexualidade feminina e desejo masculino, as paródias criadas pelas feministas oferecem um olhar feminino no qual as mulheres são protagonistas e sujeitos agentes e empoderados, e não meros objetos eróticos de desejo tradicionais. Hutcheon observa que a paródia pós-moderna estaria entre as ‘estratégias práticas que se tornaram as práticas estratégicas’ na tentativa da arte de apresentar novos tipos de prazer feminino, novas articulações de desejo, oferecendo táticas para a

⁷ While feminisms may use postmodern parodic strategies of deconstruction, they never suffer from this confusion of political agenda, partly because they have a position and a ‘truth’ that offer ways of understanding aesthetic and social practices in the light of the production of – and challenge to – gender relations. This is their strength and, in some people’s eyes, their necessary limitation.

⁸ The postmodern may offer art as the site of political struggle by its posing of multiple and deconstructing questions, but it does not seem able to make the move into political agency.

desconstrução e, conseqüentemente, para a inscrição, a fim de subverter as tradições patriarcais. Há uma longa tradição de literatura de instrução, cujo objetivo é informar às mulheres como aparecerem – para tornarem-se desejáveis – aos homens. Com isso, a autora infere a possibilidade de seu pensamento tomar outras vertentes, como o retorno ao tema da história, denunciando o confronto ideológico em face de representações dominantes da mulher, bem como a restauração do passado da autorrepresentação das mulheres e, com isso, a produção de representações mais precisas sobre as mulheres. Essas ‘novas’ representações das mulheres englobam características como sexualidade, etnia, raça, classe, idade, nacionalidade e, não menos importante, suas diversas orientações políticas.

Abordando sobre as esferas do privado e do público, Hutcheon analisa que, ao conceder um novo valor acentuado ao conceito de experiência, os feminismos também levantaram uma questão de grande importância para a representação pós-moderna: o que constitui uma narrativa histórica válida e quem decide? Valendo-se dos termos de Catherine Stimpson, de que a experiência gerou muito mais do que arte como também uma fonte de engajamento político, Linda Hutcheon desenvolve o seu juízo:

Se o pessoal pode ser tomado como político, a clássica separação entre a história pública e privada deve ser repensada. Este repensar feminista coincidiu com uma renegociação geral da separação da arte elevada a partir da cultura da vida cotidiana – cultura popular e de massa – e o resultado combinado tem sido uma reconsideração de ambos no contexto da narrativa histórica e política de representação e autorepresentação⁹ (HUTCHEON, 2002, p. 156, *tradução nossa*).

Contra o pós-modernismo há a preocupação de este estar agindo por meio da manipulação, e não da transformação em significado; mais pelo modo daquilo que dispersa, enquanto que da teoria feminista no que se constrói e reconstrói as estruturas da subjetividade. Sobre as mulheres à incorporação do pós-modernismo, Hutcheon delinea que o pós-modernismo não teorizou este tipo de agência por não apresentar estratégias de resistência que corresponderiam às estratégias feministas. Tais pressupostos, em nome do

⁹ If the personal is political, then the traditional separation between private and public history must be rethought. This feminist rethinking has coincided with a general renegotiation of the separation of high art from the culture of everyday life – popular and mass culture – and the combined result has been a reconsideration of both the context of historical narrative and the politics of representation and self-representation.

sujeito-mulher, resistem a uma confluência que Hutcheon defende, apesar das dificuldades. Para ela, seria possível efetuar, deste modo, uma transformação real da arte, que só pode vir com uma transformação das práticas sociais patriarcais prevalecentes.

Em vista disso, a autora completa que os feminismos, assim como as artistas feministas, devem fazer o uso das estratégias pós-modernas de inscrição paródica e subversiva, a fim de iniciar o primeiro passo desconstrutivo. Tal subversão não levaria de maneira automática à produção do novo e nem mesmo às novas representações do desejo feminino. É por isso que a desconstrução não pode apenas se acomodar e ficar nesse campo. Linda Hutcheon adverte que as estratégias pós-modernas talvez possam viabilizar maneiras para que as mulheres artistas, ao menos, contestem o velho – dentro do âmbito das representações de seus corpos e seus desejos – sem negar-lhes o direito de recolonizar, para recuperarem tanto espaços de significado quanto de valor. Com isso, a autora conclui que tais práticas também se configuram enquanto uma exortação de que cada representação tem sempre a sua política.

Paralelamente em seu livro, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Judith Butler (2008) contribui para o questionamento da teoria feminista ao desconstruir o próprio conceito de gênero. Partindo da dualidade de sexo/gênero, a autora observa que a divisão entre os mesmos funciona como uma forma de base fundacional da teoria e política feminista, essa expressa pelo pressuposto de que o sexo é natural enquanto o gênero é socialmente estabelecido. O par sexo/gênero serve como ponto de partida para desmascarar vários embustes, inclusive dentro da própria teoria feminista. O problema da inexistência do sujeito que o feminismo quer representar, apontado por Butler, radicalizou os estudos que a teoria feminista já problematizava. Ao investigar esse discurso a fundo, Butler questiona o próprio conceito de mulheres como sujeito do feminismo. Da mesma forma, ela desconstrói a concepção de gênero, o qual seria concebido como o sentido, a essência, a substância, categorias que apenas trabalhariam dentro da metafísica que a autora também questiona.

Logo no primeiro capítulo, “*Sujeitos do sexo/gênero/desejo*”, Butler aborda que o sujeito “Mulheres” já não é mais compreendido em termos estáveis como outrora. De acordo com a autora, a teoria feminista além de expor os fins e interesses feministas no ínterim de seu próprio discurso, compõe o sujeito mesmo em nome de quem anseia pela representação política. Valendo-se de Foucault, Butler especifica que as noções jurídicas

de poder adequam a vida política de maneira negativa, impondo limites, controles e uma noção tendenciosa de proteção, por intermédio de uma ação retratável e incerta de alternativa às pessoas incluídas na estrutura política em questão. A isso, a formação discursiva e a decorrência de uma versão da política representacional equivalem-se à formação jurídica da política e linguagem que representa as mulheres como “sujeito” do feminismo.

Segundo Butler, a constituição política do sujeito apresenta-se conectada a certos fins de legitimação e exclusão. Tais pressupostos são camuflados e naturalizados, valendo-se de técnicas argumentativas para tornar mais persuasivas as informações e opiniões acrescidas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como sua base. Em vista disso, a autora alerta para o problema ao expor que “a crítica feminista deve compreender como a categoria das *mulheres*, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação” (BUTLER, 2008, p. 19). Em vista disso, o termo ‘mulheres’ constitui uma identidade comum, indiferente das possibilidades e multiplicidades do mesmo, denunciando o problema político da noção de sujeito que é vinculada de maneira constitucional.

Especificamente em relação ao gênero, a autora acerca que nem sempre ele se estabelece de forma coerente ou sólida na diversidade de contextos históricos. De maneira contrária, o gênero constitui interseções em conjunto de modalidades mais variadas possíveis como raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Devido a isso, torna-se praticamente impossível abstrair a noção de “gênero” dessas interseções políticas e culturais em que variavelmente ela é produzida e sustentada. A crítica aqui exposta condiz à presunção política da “necessidade” de uma base única e permanente que comporte toda essa multiplicidade. Inclusive, de acordo com a autora, a teorização feminista também foi criticada por suas empreendidas ao colonizar e apropriar de culturas não ocidentais, fazendo com que as mesmas confirmassem noções de caráter ocidental de opressão e despotismo. A isso, Butler expõe o problema em torno do conceito genérico de “mulheres”:

Embora afirmar a existência de um patriarcado universal não tenha mais a credibilidade ostentada no passado, a noção de uma concepção genericamente

compartilhada das “mulheres”, corolário dessa perspectiva, tem se mostrado muito mais difícil de superar. (BUTLER, 2008, p. 21).

As personagens Helen e Salomé, cada qual apresentada pelos contos de *A Tenda* (2005), superam essa noção compartilhada do conceito de mulher. Ambas desconstróem suas versões canônicas ao mesmo tempo em que valorizam seus padrões estéticos em favor de suas aspirações. Em momento algum elas demonstram passividade em suas ações ou perante os outros. Dado o exposto, as personagens corroboram para uma quebra da normatividade cultural conferida ao gênero pelo binarismo naturalizado.

Em contrapartida, o binarismo masculino/feminino não proporciona somente a estrutura característica a qual essa especificidade é reconhecida, mas também a especificidade do feminino apresenta-se fora do contexto. Ao feminino não há uma separação da constituição de tantas outras linhas de relação de poder, como raça, classe, etnia e outros que constituem e tornam imprecisa a noção singular de identidade. Com isso, a autora sugere que as ‘supostas universalidades e unidade do sujeito feminino’ são afligidas pelas restrições do discurso representacional em que desempenham. Butler questiona que ao se fazer apelos à categoria das mulheres para finalidades estratégicas, não é possível mudar a configuração atual visto que as táticas que conferem tais apelos excedem sempre as finalidades a que se propõem. Um exemplo que ilustra tal assertiva é o da própria exclusão que, ao restringir um significado despropositado, atribui possibilidades de consequências. Em vista do exposto por Butler, a tarefa política não é recusar a política representacional, mas formular uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas naturalizam. Em suas palavras:

Determinar as posições políticas que produzem e ocultam o que se qualifica como sujeito jurídico do feminismo é precisamente a tarefa da *genealogia feminista* da categoria das mulheres. Ao longo do esforço de questionar a noção de “mulheres” como sujeito do feminismo, a invocação não problematizada dessa categoria pode *obstar* à possibilidade do feminismo como política representacional. (BUTLER, 2008, p. 23).

Por conseguinte, analisando a ordem compulsória do sexo/gênero, Butler visualiza que uma divisão se introduz no sujeito feminista por meio da distinção entre gênero e sexo. A unidade do sujeito se faz contestada pela distinção, que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo. O estabelecimento de uma heterossexualidade compulsória

e naturalizada acondiciona o gênero como uma relação binária em que há diferenciação do termo masculino em relação do termo feminino, através das práticas do desejo heterossexual. Conforme exposto pela autora:

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuais e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. (BUTLER, 2008, p. 24).

Ao mesmo tempo, mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição, não há pretexto para que os gêneros também permanecerem dispostos binariamente. Não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo, se o mesmo é uma categoria tomada em seu gênero. O sexo enquanto categoria permanente e imutável é questionável, visto que, o próprio construto nomeado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero. Dessa forma, a distinção entre sexo e gênero manifesta-se categoricamente nenhuma:

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2008, p. 24 – 25).

Assim sendo, a autora levanta uma série de questões de âmbito filosófico ao longo de seu texto sobre a problemática trazida pela cisão radical do sujeito tomado em seu gênero. O que seria o sexo, ou mesmo, haveria uma história de como se formou a dualidade do sexo, capaz de justificar o binarismo enquanto constructo variável são apenas algumas pressuposições possíveis. Levando-se em consideração a decorrência da construção cultural que designamos por gênero, compreende-se a produção do sexo como pré-discursivo. Nas palavras de Butler:

O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada”

ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual age* a cultura. (BUTLER, 2008, p. 25).

Sob tal enfoque, Butler refere-se ao gênero como as ruínas circulares do debate contemporâneo, as quais demonstram uma determinação de vontade em perpetuar seus pressupostos de construção. É importante ter em consideração que, para a autora, o significado de construção do gênero permeia-se entre livre-arbítrio e determinismo. Ela cita a frase de Beauvoir ao dizer que a gente “se torna” mulher, e que esta é proferida sob uma forte compulsão cultural. É observado visivelmente que tal obrigação não advém do sexo. Para a autora, o sexo não deve submeter-se às injunções e necessidades dos fatos de uma anatomia pré-discursiva. Quanto ao gênero, Butler subentende que:

A ideia de que o gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos automaticamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei inexorável. Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino. (BUTLER, 2008, p. 26).

Para a autora, o corpo aparece no limite desses termos, como um meio passivo sobre o qual se aderem significados culturais. O corpo torna-se um instrumento pelo qual uma vontade de interpretação e apropriação determina o significado cultural por si mesma. Tanto o corpo quanto a quantidade indeterminada de “corpos” são construções que constituem o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. Em virtude dos fatos mencionados, o corpo é representado como um meio, o qual um conjunto de significados culturais é externamente relacionado. Igualmente, entende-se que os corpos não possuem uma existência significável anterior à marca de seu gênero. Dessa forma, o discurso cultural hegemônico delineia-se nos limites de uma experiência discursivamente condicionada. Em decorrência desse raciocínio, o discurso estabelecerá limites e dogmas do humanismo, designando sexo e/ou gênero como livres ou fixos, abrindo pressuposição para qualquer análise de gênero.

Para Butler, o gênero equivale-se a uma complexidade cuja totalidade mantém-se sempre contemporizada, nunca apresentada de forma plena e por qualquer conjuntura

considerada. Ela articula seu pensamento para a questão de que seria inconcebível conjecturar que a discussão sobre a identidade possa vir *a priori* da discussão sobre a identidade de gênero. As ‘pessoas’ tornam-se inteligíveis ao adquirir seu gênero de acordo com os padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero. Consequentemente, os gêneros ‘inteligíveis’ estabelecem e mantêm as relações de coerência e continuidade entre sexo e gênero, bem como entre prática sexual e desejo. Do ponto de vista de Butler:

[...] a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição da pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 20008, p. 38).

Por meio da proibição constante, os espectros de descontinuidade e incoerência são somente possíveis em relação a normas existentes da continuidade e coerência. Eles são produzidos pelas próprias leis que procuram estabelecer linhas de ligação entre o sexo biológico, bem como o gênero constituído culturalmente ao longo do tempo. Em consequência disso, a matriz cultural estabelece quais são os tipos de identidade que não podem existir. Pode-se mencionar, por exemplo, determinadas identidades em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não derivam nem do sexo nem do desejo. O termo ‘decorrer’, segundo a autora, confere e adequa o significado e a forma da sexualidade, de acordo com a relação política de direito instituído pelas leis culturais. Conforme a decorrência da teleologia da história, a matriz cultural é marcada por diversos impulsos inatos, como agressividade e necessidade de dominar outros. Efetivamente como ilustra Butler com o caso da hermafrodita Adélaïde Herculine Barbin, o qual Foucault estudou e republicou seu diário. De acordo com a autora, Foucault sugere a categoria do sexo como causa de experiências sexuais, do comportamento e do desejo. Herculine não é uma identidade, mas a impossibilidade sexual de uma identidade, convergência e desorganização das regras que gerem sexo/gênero/desejo, levando-o posteriormente ao suicídio.

Outra preocupação constante de Butler é acerca de determinados tipos de ‘identidade de gênero’ que se configuram como contrassensos lógicos e/ou falhas do

desenvolvimento, por não estarem em conformidade com as normas da inteligibilidade cultural. A normalização binária da sexualidade elimina qualquer multiplicidade subversiva de uma sexualidade que se liberta dos grilhões conferidos pelas hegemonias heterossexual, reprodutiva e médico-jurídica. É oportuna a necessidade de críticas para expor os limites reguladores dessa inteligibilidade binária normativa e assim, de acordo com a autora, disseminar matrizes subversivas de desordem do gênero.

No que diz respeito Horácio em *A Tenda*, suas configurações presentes mostram atributos que sugerem uma experiência de gênero, a qual apresenta ele é dotado de um discurso lânguido e passivo, como alguém que não teve ação para escrever sua ‘real’ história. Uma possibilidade de visão do gênero como substância, abrindo pressupostos para a quebra do binarismo masculino/feminino instituído como hegemônico:

Se é possível falar de um “homem” com um atributo masculino e compreender esse atributo como um traço feliz mas accidental desse homem, também é possível falar de um “homem” com um atributo feminino, qualquer que seja, mas continuar a preservar a integridade do gênero. Porém, se dispensarmos a prioridade de “homem” e “mulher” como substâncias permanentes, não será mais possível subordinar traços dissonantes do gênero como características secundárias ou accidentais de uma ontologia do gênero que permanece fundamentalmente inata. (BUTLER, 2008, p. 47).

De acordo com seu estudo, Butler empreende que o *gênero* não é um substantivo, muito menos um conjunto de atributos flutuantes. O efeito substantivo do gênero é *performativamente* produzido e infligido pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Logo, o gênero mostra ser *performativo* na essência do discurso deixado pela metafísica da substância, ou seja, constituinte da identidade que de maneira suposta é. Deste modo, o gênero manifesta-se sempre enquanto um feito, mesmo que não se configure a obra de um sujeito apresentado como preexistente à obra. Não há identidade de gênero por trás das identidades de gênero. A identidade é constituída performativamente pelas expressões obtidas como decorrências.

CAPÍTULO II

O PAPEL DO PASSADO EM A *TENDA*

Nesta seção iniciamos o estudo dos contos selecionados, com base na metodologia apresentada anteriormente. Levando em consideração que as representações dos indivíduos na história e da própria história demonstram como estes foram ‘orientados’ a favor de certos escolhidos, elegendo-se de maneira consciente os fatos, surgiu a necessidade um amplo reexame de todo esse legado pretérito, dadas a parcialidade e a grande distorção a que certos “fatos” históricos foram inegavelmente submetidos. Dessa forma, enquanto materialização da arte, a literatura possibilita essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte. Nesse horizonte, abordamos os personagens Helen, Salomé e Horácio sob o prisma comparatista dos estudos literários, pós-modernos e de gênero.

Primeiramente, a subversão de Helena de Troia expressa por Helen no conto “Não é fácil ser semidivina” deve ser intermediada pela leitura do poema canônico *Ilíada*. Para tal esforço, iremos valer das teorias de gênero e de intertextualidade, a fim de reconfigurarmos a personagem mitológica ao nosso contemporâneo.

A respeito de Salomé, objetivamos um estudo intertextual do conto de Atwood, “Salomé era uma dançarina”, em relação com os textos clássicos que serviram de pressuposto para a confecção do mesmo; as passagens bíblicas presentes nos Evangelhos de Mateus e Marcos, juntamente com extratos do histórico descrito por Flávio Josefo. O empreendimento visa favorecer a construção de formas inusitadas de pensar, assim como o gênero da personagem em questão, em sua representação literária pós-moderna.

Sobre Horácio, pretende-se uma abordagem a ser desenvolvida por intermédio do âmbito das literaturas, quais sejam a peça clássica *Hamlet*, de William Shakespeare e o conto pós-moderno “A versão de Horácio”, presente na coletânea de contos *A Tenda*, de Margaret Atwood. Sob a luz dos estudos pós-modernos de intertextualidade e de gênero, abordaremos aspectos de similaridades e diferenças entre a personagem aqui apresentada.

Os exercícios de paródia aqui desenvolvidos constituem-se formas de intervenções culturais e políticas de subversão da autoridade discursiva, caracterizando o que se chama de paródia pós-moderna. Ou seja, um amplo questionamento da nossa própria civilização ocidental através de reinterpretações da sociedade, da arte e da cultura, expressas pelas narrativas breves ficcionais por um tipo de escritura assinalada pela transgressão das

fronteiras de gênero, pelo uso da ironia, pela rememoração ao passado e, finalmente, por sua autoreflexividade.

2.1 Não é fácil ser semidivino

Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?
Poema em linha reta, de Fernando Pessoa.

A 11ª história presente na coletânea de contos traz o título “Não é fácil ser semidivino”, que narra a história de uma jovem com o nome Helen, que faz uma alusão paródica à personagem Helena, mais conhecida como Helena de Troia, descrita nos poemas homéricos *A Odisseia* e *A Ilíada*. A autora a descreve em terceira pessoa, por intermédio de uma personagem narradora. Sabemos que essa personagem acompanhou os eventos de Helen desde quando ainda eram pequenas e viviam na mesma vizinhança, onde, segundo ela, “costumávamos a vender Kool-Aid¹⁰ na varanda da casa dela” (ATWOOD, 2006, p. 55). Os detalhes descritos pela narradora levam o(a) leitor(a) a construir um panorama do perfil de Helen pela ótica de um bastidor.

A desconstrução da personagem mitológica Helena se manifesta em vários momentos no decorrer da narrativa. No início do conto, a narradora descreve a personagem como filha de um “pseudofigurão”, o que nos remete à insinuação direta de Zeus, deus maior do Olimpo. Esse resgate é inclusive delineado pela própria menção ao título do conto de Atwood. Na mitologia grega há uma recorrente disseminação da ideia de que os deuses, responsáveis por influenciar o mundo terreno, mantinham relações sexuais com seres humanos. Esses encontros casuais, principalmente com mulheres mortais, produziam semideuses, que eram seres excepcionalmente belos e extremamente poderosos em relação aos demais. De forma não diferente, muitas vezes Zeus entreteve-se com belas mulheres, as quais geraram filhos semideuses, como Hércules e Helena, detentores de talentos incomuns e abundantes. Filha do relacionamento com a bela Leda, irmã da rainha de Micenas Clitemnestra, Helena possuía dois irmãos, Castor e Pólux. A narrativa presente aproveita-se desse pressuposto e, de forma divertida, subverte o legado mitológico dessas

¹⁰ Referência a uma marca de suco em pó. Fonte: <http://www.koolaid.com/>

personagens clássicas, conferindo-lhes uma condição totalmente pós-moderna, conforme se observa no relato da narradora:

Costumava contar as maiores mentiras – dizia que o pai era uma pessoa muito importante, não o papa, mas quase isso, e é claro que implicávamos com ela por causa disso. Não que esse pseudofigurão tenha algum dia mostrado a cara. A mãe dela era apenas mais uma mãe solteira, como são chamadas agora, mas a minha mãe diz que eles tinha outro nome para isso na época. Ela dizia que havia muito movimento por lá à noite, naturalmente, já que todo homem da cidade achava que a distribuição era gratuita. Costumavam atirar pedrinhas na porta, dizer palavrões e gritar quando estavam bêbados. Os dois meninos, irmãos de Helen, eles eram bem selvagens, saíram de casa cedo (ATWOOD, 2006, p. 56).

Como ‘semidivina’, Helen desempenhava as suas peripécias em favor próprio, desde os primórdios de sua existência. Essa deformação das personagens e da história presente no conto atua pela apropriação dos textos clássicos, transformando-os em outro, o que causa o então efeito cômico. Tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* são atribuídas a Homero, autor que julgam ter vivido por volta do século VIII a. C, na Jônia. Suas obras constituem os mais antigos documentos literários gregos que estão disponíveis atualmente. Contudo, ainda se discute muito sobre a sua autoria ou mesmo, a sua real existência e se estas duas obras teriam sido compostas pela mesma pessoa. A presente paródia constitui uma modalidade de dessacralização dessas obras canônicas, promovendo assim, uma inversão de seus valores (HUTCHEON, 2002).

O poema épico grego *Ilíada* (2009) nos conta a respeito dos acontecimentos ocorridos no período de tempo de pouco mais de 50 dias durante o décimo e último ano de decorrência da Guerra de Troia. O rapto de Helena, mulher de Menelau, irmão de Agamenon, motivou os gregos a declararem guerra e estado de sítio a Troia por vingança a Páris, príncipe de Troia, filho do rei Príamo. Helena não partiu de mãos vazias, levando consigo tesouros e um séquito de escravas. Menelau teria então convocado todos os chefes gregos para que o ajudassem a resgatar a esposa, os quais, com raras exceções, responderam ao seu chamado. Durante nove anos de conflito, Helena foi vítima da desconfiança e das acusações do povo troiano, que a considerava a causa da guerra. Gregos e troianos entraram em guerra por causa do rapto da princesa por Páris. Isto ocorreu quando o príncipe troiano foi à Esparta, em uma missão diplomática, e acabou apaixonando-se por Helena. O rapto deixou Menelau enfurecido, fazendo com que este

organizasse um poderoso exército que, a comando do general Agamenon, organizou o ataque aos troianos.

A narrativa breve de Atwood reconta ao seu modo todos esses aspectos transcorridos no poema épico, convertendo-os para o período contemporâneo. Um aspecto significativo do conto é o delineamento que a voz narrativa aborda sobre a personagem, costurando detalhes que justificam elementos da história de Helen. Além de sua predisposição às ações desonestas, Helen é descrita sob o viés da ótica feminina como alguém propensa ao culto do corpo, valorizando seu padrão estético em favor de suas ambições desde sua infância. Objetos do universo feminino contemporâneo e sua textura de contatos delineiam a caracterização de sua personalidade e identidade de gênero, conferindo a Helen um aspecto humano, mas não tão diferente das contendidas entre os deuses e semideuses descritos pela mitologia grega.

Quando tinha dez anos, Helen passou por uma fase circense – gostava de se fantasiar, achava que ia ser trapezista –, depois fez amizade com a mulher que dirigia um salão de beleza, e que costumava pentear o cabelo dela e dar-lhe amostras de produtos, e então começou a passar lápis preto em volta dos olhos e a ficar à toa perto da estação de ônibus. Tentando conseguir uma passagem para fora da cidade, é o meu palpite. Ela era bonita – não posso negar –, então não foi surpresa ela ter casado cedo, com o chefe de polícia, um bom casamento para ambos, já que ele passava dos quarenta (ATWOOD, 2006, p. 56).

Depois de seu casamento e de acordo com as notícias mais recentes de conhecimento da narradora, Helen fugira com seu amante. No conto, não há menção ao nome de Páris; apenas que, assim como o príncipe, ele era de fora da cidade. Inclusive Menelau, aqui é chamado pela alcunha de Hubby. A subversão do texto confere um aumento na ótica sobre Helen que, em sua versão canônica, é diminuída e atenuada. Apesar de ser Helena, de fato, o ‘motivo da guerra’, seu nome aparece poucas vezes no texto clássico, ao contrário dos referidos homens e demais heróis – tanto gregos quanto troianos. Outro importante ponto a ser ressaltado é o referente aos resquícios de mazelas perpetuados pela cultura androcêntrica. Um exemplo disso são as suposições levantadas pela narradora de que o marido de Helen agirá de forma a resolver seu conflito por intermédio de violência e força. Essa crítica ressalta um impasse perante a contemporaneidade: a normalização da cultura da violência machista com a aceitação social. De acordo com a passagem:

Então, poucos meses atrás, ela fugiu com um homem da cidade que estava de passagem por aqui. Acabou não precisando de passagem de ônibus, ele tinha carro, um carrão. Hubby está uma fera; está falando em reunir um destacamento policial, ir à cidade, encontrá-los, dar uma surra no cara, trazê-la de volta, dar uns tapas nela. Muitos homens não se importariam com uma vagabunda dessas; mas parece que ele não acredita em divórcio, diz que a pessoa tem de defender os valores certos (ATWOOD, 2006, p. 56-57).

Ao levantar questões sobre a mulher no âmbito do cânone literário, infere-se que narrativas canônicas tais como *A Iliada* (2009), propagaram a representação da mulher ao longo de toda a nossa cultura ocidental como sendo um dos objetivos elevados a que se destina a figura do herói. A cidade de Tróia combateu bravamente para guardar a bela Helena e a guerra desencadeada pelo rapto dela e de seus tesouros poderia ser interrompida a qualquer momento caso os troianos decidissem devolver a jovem grega. Em outras palavras, a mulher torna-se um objeto de conquista e de desejo, conferindo celebridade e glória a quem a possui. Recorrendo ao texto clássico, observamos isso no momento em que o príncipe Páris declama seu amor incondicional regado de interesses materiais e voltado para a cultura androcêntrica, ao propor uma disputa sobre Helena:

Se me queres na liça, Aqueus e Troas
 Sossega: eu só com Menelau a braços
 Dispute Helena; o vencedor aceite
 E reconduza a dama e os seus tesouros (HOMERO, 2009, p. 114).

Outro aspecto que chama a atenção é o da figura da narradora que expressa uma personalidade impositiva em seus juízos sobre Helen. Do início ao fim do conto, a voz que narra sobre a vida de Helen demonstra que, além de conhecê-la de perto, detém uma opinião formada sobre a mesma. A narradora demonstra-se com certa inveja de Helen, por talvez não possuir seus atributos, tanto físico quanto psicológicos. O recalque é delineado desde a sua infância e não foi superado ao longo de sua vida, transfigurando-se no olhar desejoso e reprimido. Por intermédio desse exame descritivo, Atwood transgride o mito, revolvendo-o e trazendo-o para a esfera das paixões humanas. A cada nova informação sobre Helen, a ‘suposta’ amiga de infância confere à protagonista de sua história anseios de fama e riquezas de forma frívola. No entanto, a ‘descomedida’ Helen ambicionava sempre mais:

Pessoalmente, acho que ele ainda é louco por ela e está com o orgulho ferido. O problema é que ela está ostentando, o novo homem é rico, colocou-a numa espécie de mansão, seu retrato sai nas revistas e as pessoas querem ouvir suas opiniões, é de deixar qualquer um doente. Lá está ela, toda enfeitada com seu novo colar de pérolas e um sorriso doce como uma torta, dizendo como está feliz com sua nova vida, e que toda mulher deve seguir seu coração. Diz que não foi nada fácil quando era pequena, sendo semidivina e tudo o mais, mas agora ela já aceitou isso e está cogitando uma carreira no cinema (ATWOOD, 2006, p. 57).

O final do conto paródico simula uma falsa apreensão no leitor, sinalizando em aberto que algo vai ocorrer e esse algo será intenso. Essa passagem remete ao estratagema proposto por Tindáreo, rei lendário de Esparta e pai humano de Helena. De acordo com Carla Zufferli (2013), em seu *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega*, Tindáreo teria decidido casar as suas filhas Clitemnestra e Helena e, perante uma multidão de pretendentes que se apresentaram entre os quais se encontravam quase todos os príncipes da Grécia e os grandes heróis do seu tempo, encontrou-se confrontado por um complicado dilema. Seguindo as recomendações de Odisseu, o rei determinou que todos os pretendentes de Helena deveriam jurar aceitar a escolha da princesa e socorrer o eleito em caso de necessidade. Quando os irmãos Menelau e Agamemnon foram exilados de Micenas, estes foram procurar refúgio em Esparta, onde Tindáreo os recebeu muito bem. Com base nesse pressuposto, o rei decide casar suas filhas, Helena e Clitemnestra, respectivamente, com Menelau e Agamemnon. Anos depois, a invocação deste juramento, por Menelau uniu todos os chefes da Grécia e os grandes heróis como Odisseu, Ajax e Aquiles na empreitada da guerra contra Troia. O efeito irônico descrito no conto caracteriza uma subversão do relato presente no cânone quando expressa que: “Resumindo, ninguém gosta de bancar o palhaço. O chefe vem de uma família grande, um irmão e um monte de primos, todos eles bem dotados de músculos e gênio. Meu palpite é que as coisas vão esquentar. Vale a pena observar” (ATWOOD, 2006, p.58).

Essa abordagem paródica pós-moderna subverte relatos presentes na obra homérica a respeito dessa personagem mitológica, como o de seu casamento com Menelau. Helen aqui não é passiva de suas ações como descrita no poema épico; ela desempenha agência em suas atitudes buscando, na visão da pessoa que relata sua história, se aproveitar das situações oferecidas e agir conforme sua vontade. Em sua reescrita, Atwood além de

proporcionar uma revisita ao cânone literário, desenvolve uma narrativa que desconstrói inclusive aspectos socioculturais da civilização helênica que influenciaram posteriormente o mundo ocidental. Seu enfoque narrativo subverte o cânone em detrimento ao clube de homens que se acentuou na Grécia Antiga, lugar onde as mulheres estavam excluídas e tão pouco eram numerosas ou mencionadas.

Por outro lado, a reescritura de um texto depende de relações dialógicas de aproximação e afastamento. Seguindo esta premissa, a paródia pós-moderna de Atwood recupera no ínterim a definição etimológica de Helena remete ao seu nome em grego clássico *ἑλένας*, entendido como aquela que é “destruidora de naves, exterminadora de homens e de cidades” (ZUFFERLI, 2013, p. 134). A reescrita do mito de Helena de Troia a situa em um bairro comum, não muito ilustre, como uma criança com um pai famoso sem nome, e também, muito consciente do poder da sua aparência. Aos poucos, ela vai se tornando envaidecida e irritante para a outra criança que narra sobre sua história, e, conseqüentemente, tais atitudes tomam proporções cada vez maiores durante o conto. O cotidiano mítico é familiarizado, lembrando-nos do seu poder de narrativa. Esse exercício paródico demonstra hábil entendimento do texto canônico por parte da autora e adequada adaptação às afeições do mundo contemporâneo pós-moderno.

Ao reescrever a personagem clássica Helena, Atwood revisita o molde grego, a exemplo do que Linda Hutcheon denomina paródia moderna, reativando o passado sem desmerecê-lo, fazendo com que o leitor a ele retornar, a fim de abranger a sua versão moderna.

2.2 Salomé era uma dançarina

Os bons vão a passo certo; os outros, ignorando-os inteiramente, dançam à volta deles a coreografia da hora que passa.

A verdade, de Franz Kafka

A personagem Salomé tem concorrido para diversos casos de intertextualidade no decorrer dos séculos. Além de suas aparições nos textos bíblicos do Evangelho, e no histórico *The antiquities of the jew*, de Flávio Josefo (2008), Salomé inspirou diferentes representações intersemióticas no terreno da literatura, música, pintura, escultura e cinema.

Assim como Helena de Troia (abordada pelo capítulo anterior), esta figura clássica da história continua despertando interesse, principalmente, quanto a suas representações artísticas. De maneira não menos criativa, como era de se esperar, Atwood também apresenta a sua versão desta personagem, ilustrando-a, inclusive, como em outros casos.

O conto “Salomé era uma dançarina” evidencia um caso de uma narrativa paródica de relato clássico baseando-se no mito e desconstruindo-o com uma extrema ironia e humor. Atwood subverte, então, redirecionando a personagem bíblica para o contexto atual de forma propositalmente distorcida e exagerada. Salomé mostra-se como uma jovem empoderada e detentora de total agência dos seus atos. O tom sarcástico e divertido com que é tratado este arquétipo bíblico já começa na primeira sentença do texto, quando a narradora se refere à jovem, focalizada, seduzindo o seu próprio professor de Ensino Religioso. De acordo com tal passagem:

Salomé deu em cima do professor de Estudos Religiosos. Isso foi realmente uma maldade, ele não estava a fim dela, tinha tanta capacidade de se defender quanto uma abobrinha, sempre fazendo sermões sobre moralidade e assim por diante, mas apertava as *grapefruits* no supermercado de um jeito furtivo, uma *grapefruit* em cada mão, ficava ali parado praticamente de joelhos diante de uma mulher, se ela olhasse seriamente para ele, mas até agora nenhuma tinha olhado (ATWOOD, 2006, p. 59).

Estruturalmente, o motivo de tal investida seria duplo: tanto pelo fato do professor tê-la reprovado, quanto o de ele ser uma pessoa exatamente ligada à religião, que sai metonimicamente ridicularizada. Atwood demonstra um requinte de ironia extrema, pois tal aprovação também apaziguaria os pais da menina, sempre na cobrança do desempenho escolar da mesma. A voz narrativa é adolescente e verbaliza seus comentários sobre Salomé com certo registro, geralmente feito de lugares-comuns, como “era um nojo vê-la se esfregando nele e arrulhando” (ATWOOD, 2006, p. 61). A autora faz o uso do vocabulário de rua. Ao ritmo de coloquialismos contemporâneos, confere um tom de humor que, ao longo do conto, é perceptível a cada declaração que gira em torno desse episódio e nutre a narrativa em boa parte de sua extensão.

A par destas informações, deve-se dizer que os relatos bíblicos que descrevem Salomé encontram-se nos dois primeiros livros do Evangelho Bíblico: Mateus e Marcos. Ambas as passagens descrevem a realização da festa de aniversário do rei Herodes Antipas

em seu palácio. A aparição de Salomé é bem sucinta, pois o relato completo dos livros tem como foco a história da execução e morte do profeta João Batista, da qual ela acaba sendo protagonista. Vale lembrar que, nessas duas passagens, observamos praticamente o mesmo relato. O que difere cada uma delas é o fato de que o relato de Marcos dá mais detalhes dos bastidores do aparecimento dessa jovem em questão, enquanto o relato de Mateus traz um pressuposto do qual Atwood se apropria para inserir o retrato do núcleo familiar conturbado de Salomé; o que envolve a exposição do caso extraconjugal de Herodíades (mãe de Salomé) com Herodes, irmão de seu marido, motivo, inclusive esse, pelo qual João Batista foi preso. Segundo o relato do Livro de Marcos, capítulo 6, versículos 17 a 28, temos a descrição dos eventos dos quais Salomé participa na execução de João Batista:

21 Ora, chegou um dia propício: Herodes, por ocasião do seu aniversário de nascimento, ofereceu um banquete aos seus magnatas, aos oficiais e às grandes personalidade da Galileia. 22 E a filha de Herodíades entrou e dançou. E agradou a Herodes e aos convivas. Então o rei disse à moça: “Pede-me o que bem quiseres, e te darei”. 23 E fez um juramento: “Qualquer coisa que me pedires te darei, até a metade do meu reino!” 24 Ela saiu e perguntou à mãe: “Que peço?” E ela respondeu: “A cabeça de João Batista”. 25 Voltando logo, apressadamente, à presença do rei, fez o pedido: “Quero que, agora mesmo, me dê num prato a cabeça de João Batista”. 26 O rei ficou profundamente triste. Mas por causa do juramento que fizera e dos convivas, não quis deixar de atendê-la. 27 E imediatamente o rei enviou um executor, com ordens de trazer a cabeça de João. 28 E saindo, ele o decapitou na prisão. E trouxe a sua cabeça num prato. Deu-a à moça, e esta a entregou a sua mãe (GORGULHO; STORNILO; ANDERSON, 2015, p. 1767 – 1768).

O que mais chama a atenção nos antigos relatos bíblicos é o fato de Salomé não ser denominada. Sabemos, por intermédio dos escritos sobre a linhagem real judia, feitos pelo historiador Flávio Josefo, que se trata da mesma jovem. Os textos bíblicos fazem referência a Salomé, situando-a como a jovem filha de Herodíades, esposa de Filipe, irmão do regente Herodes. Além de descrever todos os seus familiares, as citações preferem valer do uso de pronomes e elipses. De acordo com o “dicionário Etimológico da Mitologia Grega” (2013), o termo grego *élleipsis* significa “omissão”, manifesto também através do latim *elipse*. A omissão de um termo da frase faz com que o que se quer expressar o seja de forma subentendida. Assim sendo, a presença de Salomé em tal relato é atenuada. Um exemplo disso é notado na passagem do livro de Mateus, capítulo 14 e versículos 3 a 8, e depois no versículo 11:

3 Herodes, com efeito, havia mandado prender, acorrentar e encarcerar João, por causa de Herodíades, a mulher de seu irmão Filipe, 4 pois João lhe dizia: “Não é permitido tê-la por mulher”. 5 Queria matá-lo, mas tinha medo da multidão, porque esta o considerava profeta. 6 Ora, por ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíades dançou ali e agradou a Herodes, 7 por essa razão prometeu, sob juramento, dar-lhe qualquer coisa que pedisse. 8 Ela, instruída por sua mãe, disse: “Dá-me, aqui num prato, a cabeça de João Batista”. [...]11 A cabeça foi trazida num prato e entregue à moça, que a levou à sua mãe (GORGULHO; STORNIOLO; ANDERSON, 2015, p. 1729 e 1730).

Através de dados históricos e de algumas referências bíblicas, temos conhecimento de que Salomé era advinda de uma linhagem real, como filha de Herodes Filipe e de Herodíades, e também neta de Herodes, o Grande. Segundo fontes, sabe-se que ela foi criada na corte do tio, Herodes Antipas. No texto de Flávio Josefo, seu nome é citado várias vezes, mas referindo-se a episódios distintos de sua vida. Segundo o historiador, no capítulo XVIII de sua epopeia, Salomé é descrita como provinda de uma linhagem real, sendo a filha de Herodíades, esta irmã do rei da Judeia Herodes Agripa I. Ambas aparecem citadas no relato do episódio que se segue:

Mas Herodíades, sua irmã, era casada com Herodes Felipe, filho de Herodes o Grande, que nasceu de Mariana, a filha de Simão, o sumo sacerdote, e que tinha uma filha, Salomé; depois de seu nascimento, Herodíades influenciou ela a confundir as leis de nosso país, e divorciou-se de seu marido enquanto ele estava vivo, casando-se com Herodes Antipas, o irmão de seu marido ao lado do pai, ele era tetrarca da Galileia; mas sua filha Salomé era casada com Felipe, filho de Herodes, tetrarca da Trachonitis¹¹ (JOSEPHUS, 2008, p. 1057, *nossa tradução*).

Tanto Herodíades quanto a filha são descritas pelo Novo Testamento e também pelo relato histórico de Josefo como as ‘responsáveis’ pela execução de João Batista. Em sua versão contemporânea, a de Atwood, há um paralelismo entre Salomé e sua mãe, e o desfecho trágico da dançarina é estabelecido. A grande virada de ironia dramática da história reside na abordagem que a narradora tece da figura da mãe. De certa maneira, esta justifica o modo de ser de Salomé, que, acredita ter orientado mal a menina desde o

¹¹ Herodias, [...], was married to Herod [Philip], the son of Herod the Great, who was born of Mariamne, the daughter of Simon the high priest, who had a daughter, Salome; after whose birth Herodias took upon her to confound the laws of our country, and divorced herself from her husband while he was alive, and was married to Herod [Antipas], her husband's brother by the father's side, he was tetrarch of Galilee; but her daughter Salome was married to Philip, the son of Herod, and tetrarch of Trachonitis.

começo, corroborando lugares comuns que espelham a ideologia de seu meio social. A narradora verbaliza essa afirmação ao dizer que: “De todo modo, com uma mãe como a dela o que se poderia esperar? Divorciada, casada de novo, com os braços cobertos de pulseiras e cílios postiços enormes, e metida como o diabo” (ATWOOD, 2006, p. 61).

Com base na figura da mãe de Salomé, a narradora atenua toda a sua protagonista, que teria sido infligida pela matriarca. Assim, ela descreve vários esforços da mãe para tornar sua filha famosa, todas ligadas à esfera do culto ao corpo – concursos de beleza, aulas de sapateado, uso de maquiagens, etc. O padrasto de Salomé, aos olhos da narradora, seria também um grande vilão, pois, influente, por ser riquíssimo, em tudo que fazia para dar atenção à menina, o que concorria para que Salomé trilha-se um caminho de riscos, ao fazer aquilo que achasse conveniente. As conotações sexuais entre o padrasto e Salomé igualmente são expostas no conto. Os olhares, esfregões e presentes inusitados configuram uma relação de interesses. De acordo com esses pressupostos, a narradora justifica o porquê de Salomé ser do jeito que é. O episódio abaixo demonstra com bastante humor a contravenção de Salomé quanto ao pudor:

Ela foi Sininho na festa da escola quando tinha doze anos, eu me lembro muito bem disso. Sete camadas de gaze transparente foi tudo o que ela usou, devia ter uma malha por baixo, mas se tinha ou não você sabe tão bem quanto eu. E todos aqueles pais de meia-idade sentados de pernas cruzadas. Ah, ela sabia o que estava fazendo! (ATWOOD, 2006, p. 61).

Outro aspecto importante reside no fato de que algumas das histórias presentes na coleção de contos trazem desenhos confeccionados pela própria autora. Um dos contos em que podemos observar essa arte é o de “Salomé era uma dançarina”. A atual narrativa em questão revela este tipo de entrecorte ao expor o emblemático desenho de Salomé com as mãos segurando uma travessa contendo a sua própria cabeça. Essa imagem dialoga com a parte logo após o ocorrido flagrante que fizeram de Salomé com o seu professor, “quando tirou nota baixa em Estudos Religiosos foi dar em cima do cara, ninguém sabe como começou, mas quando foram apanhados no depósito ela estava sem blusa” (ATWOOD, 2006, p. 61-62). Tal episódio chegará aos ouvidos da escola e das pessoas, o que representará a falência do professor. Após o que este tentará se justificar, e, em vão, se reerguer moral e economicamente.

A ilustração adianta e confunde a cabeça do leitor, “mas se tratando de Salomé você sabia que se alguma cabeça rolasse não seria a dela” (ATWOOD, 2006, p. 62). A cena se presta ao diálogo com a do artista simbolista francês Gustave Moreau, reconhecido por pintar personagens bíblicas e mitológicas, o qual também a retrata em duas de suas telas como predadora ao final de sua dança, requisitando a cabeça do profeta João Batista. O quadro “Salomé, chamada de tatuada” (MOREAU, 1871) ilustra a cena em primeiro plano de Salomé, em que faz a sua performance na festa de Herodes, perante ele e seus convidados. Ela encontra-se de olhos fechados em uma sala do palácio ricamente decorada e em ambiente escuro e sombrio, contendo pessoas ao fundo, provavelmente Herodes e seus súditos. Com uma taça na mão, o foco de iluminação recai sobre si. Chama-nos a atenção que a dançarina está travestida de rendas mínimas e transparentes, que são menos visíveis do que os símbolos que seu corpo traz tatuado. A arte demonstra a perspectiva do olhar desejoso masculino, realçando os contornos do corpo praticamente nu de Salomé de forma bastante erótica e sensual. O outro quadro, chamado de “A aparição” (MOREAU, 1876), não diferente do anterior: confere os mesmos detalhes de Salomé, mas com nuances mais claras. Ao fundo, as figuras são apresentadas de maneira bem nítida: à esquerda, Herodes sentado em um trono e Herodíades logo abaixo do rei com olhar focalizado à frente; à direita, a presença de um guardião em pé empunhando uma lança e de uma instrumentista tocando alguma espécie de guitarra. Em primeiro plano está Salomé de olhos abertos apontando para a cabeça do profeta João Batista, que está pairando no ar e envolta de um halo em sangue, devido à amputação. Ambas as cenas descritas pelos quadros encontram correspondência nos relatos bíblicos dos livros de Mateus e Marcos.

Através do esboço do estilo “arte pop”, Atwood reverte e desconstrói o padrão clássico representado por Moreau, apresentando sob uma ótica feminina a protagonista, e questionando dessa maneira, em consonância com o que Linda Hutcheon aplica na paródia pós-moderna, quando ela analisa o papel desse gênero literário no questionamento da representação da mulher enquanto objeto erótico de desejo masculino (HUTCHEON, 2002). A subversão das imagens clássicas de Salomé se dá ao transparecer a própria de maneira lúcida, coberta com um vestido longo e situada em um fundo branco. Ela empunha com apenas uma mão (a outra fica recostada em seu quadril) a bandeja com a cabeça não de João, mas de si mesma, que jorra “flores” ao chão, e não sangue. Não existem halos nas cabeças para manifestar pressuposta santidade; existem ramos de flores.

De acordo com o seguimento do conto, Salomé foi atrás do estranho professor de Estudos Religiosos, insinuando-se para ele, a fim de proteger suas notas na escola. O constrangimento (ou não constrangimento) do flagrante dessa situação constrangedora toma proporções não muito agradáveis para ambos. A forma como é narrado chama a atenção pelo fato de esse evento tratado com muito humor, evidenciando o espectro de narrativas dentro da narrativa. Segundo fontes da narradora, os dois foram surpreendidos, a sós, dentro de um depósito, e longe de qualquer suspeita. O problema se dá quando os dois foram descobertos, pois Salomé encontrava-se sem sua blusa. A ironia da narradora é confirmada pelas suas palavras: “O professor estava lutando com o sutiã dela, atrapalhado com os colchetes, pelo menos é o que diz a lenda, dá vontade até de rir. Se você quer o que está no pacote pelo menos tem de saber tirar o barbante, é o que eu digo” (ATWOOD, 2006, p. 62).

Em decorrência do acontecido, a pior das reações recai sobre o professor; ao falar mal dela equiparando-a como uma vagabunda, ele é forçado pelos meios influentes que a família da garota possuía, e assim passou a viver como um indigente e à margem da sociedade. O personagem lembra o profeta João Batista dos textos bíblicos, o qual fora sentenciado à morte por Herodes, a pedido da Salomé bíblica, logo após sua performance de dança. Esse resgate desconstrói a figura do profeta e homem santo, conferindo-lhe aspectos condizentes a qualquer ser humano, com propensão a atitudes éticas ou não. A passagem abaixo ilustra o seu infortúnio:

Ela acusou o pobre idiota de assédio sexual e, como era menor de idade – e é claro que seu padrasto banqueiro usou de sua influência –, acabou se dando bem. A última vez que viram o cara ele estava mendigando nas estações de metrô, em Toronto: tinha deixado crescer a barba, parecia Jesus, doido de pedra. Perdeu completamente o juízo (ATWOOD, 2006, p. 62).

Mas não é apenas o professor que fica prejudicado. As últimas notícias sobre Salomé, de acordo com a narradora, sinalizam também para um término não muito afortunado. Logo após o caso do professor, a intrépida jovem ainda tentou dedicar-se à arte do balé, mas encontrou sua orientação na ‘dança moderna’, enfatizando e valendo-se de seu belo corpo. Ela rompe suas relações com a família de maneira brusca e resolve se dedicar em algo mais picante: trabalhar para uma boate como uma *pole dancer*, entretendo

os frequentadores da mesma com performances eróticas. Em uma de suas apresentações Salomé é atacada por dois homens uniformizados, descritos como provavelmente capangas contratados pelo ciumento padrasto, com um vaso na cabeça. Nesse momento, a narradora diz que “ela só estava usando um biquíni preto de couro e aquele enforcador cheio de pregos de aço, não que eu entenda disso” (ATWOOD, 2002, p. 63). O retorno à personagem bíblica é delineado por essa esfera da sedução, constituindo-se uma *femme fatale*. A Salomé dos relatos bíblicos é manipulada pelas palavras de sua mãe e configurada no jogo de poder da mesma, enquanto, em *A Tenda*, sua representação se faz por uma mulher ciente de sua própria condição de objetificação sexual, o que a motiva constantemente atravessar a linha entre o bem e o mal, agindo inescrupulosamente a despeito de normas sociais.

A narrativa sobre Salomé em tempos atuais mostra-se um bom exemplo de conto pós-moderno, cuja forma e conteúdo desnaturaliza a representação em ambos os meios visuais e verbais, de modo a ilustrar bem o potencial desconstrutivo da paródia – em outras palavras, sua política. A narrativa breve de Atwood resgata o relato bíblico que traz essa personagem e levanta questões que expõe outros personagens clássicos, enquanto meros coadjuvantes; o pai Herodes Felipe como apenas um pai influente, a mãe Herodíades, sobre sua traição e ardilosidade, e, João Batista na representação do professor de Estudos Religiosos, que caminha para um certo fim trágico. Todos os aspectos dessas personagens constituídas por Atwood foram sinalizados pelos textos bíblicos. Os episódios fluem e são eles que fazem o seu conto: na verdade, nesta versão pós-moderna, a autora revive o mito de Salomé e transforma-o em uma sátira da contemporaneidade e uma avidez presente nos contemporâneos dramas veiculados pela TV.

2.3 A versão de Horácio

Há mais coisas no céu e na terra, Horácio,
Do que sonha a tua filosofia
(SHAKESPEARE, 2014, p. 40).

No conto “A versão de Horácio” Margaret Atwood desenvolve um exercício de metalinguagem apropriando-se da história do personagem shakespeariano. Sob a perspectiva de narrador autodiegético, o mesmo Horácio assume voz perante fatos

acontecidos na trama do reino de Elsinor e desconstrói vários dos episódios presentes na peça barroca. Como um primeiro exemplo da propriedade de ser este conto do ponto de vista da parodia pós-moderna, temos na epígrafe acima uma apropriação (dentre outras que virão) de caráter “autoconsciente e autoderrogatório” em consonância com a definição de Linda Hutcheon da boca de uma das personagens: antes de morrer, Horácio cita as últimas palavras que o príncipe Hamlet conferiu ao amigo, também, momentos antes de sucumbir ao ferimento, ocasionado pela lâmina envenenada de Laertes durante em um duelo fatal, arquitetado pelo inimigo de ambos, o rei Claudius.

A citação que inicia o conto de Atwood é um trecho extraído da própria peça de Shakespeare, em que o príncipe Hamlet confere ao companheiro o dever, evidenciando assim, um perfeito exercício de intertextualidade, resgatando-se uma expressão clássica (hoje até mesmo popularizada) em diversas circunstâncias, de dentro de um clássico Assim Horácio pondera:

Essas foram as últimas palavras de Hamlet para mim. Bem, quase as últimas. Eu não soube na hora que isso não era um pedido e sim uma ordem – na verdade, uma maldição astuta e ardilosa. Eu seria condenado a permanecer vivo até contar a história. É por isso que vocês estão lendo minhas próprias palavras, neste jornal, hoje (ATWOOD, 2006, p. 127).

Com um tom irreverentemente irônico, Atwood concede voz e agência ao personagem que outrora fora apenas um coadjuvante dos acontecimentos passados na textura da trama shakespeariana. Horácio aqui parece transitar por uma condição atemporal, pois narra uma espécie de autoconsciência dos fatos de um passado distante, em meio à corte dinamarquesa medieval, localizando-se em um provável presente. Perante essa condição, o personagem narrador discorre sobre um lugar – ‘não lugar’ – onde está em uma posição privilegiada, da qual reescreve a sua história, revelando-se através de sua fala, e, assim, criando novas possibilidades de leitura e interpretação das convenções presentes e do contexto histórico da obra de Shakespeare. Atwood desenvolve o narrador-personagem Horácio por meio de uma narrativa de discurso duplo, que, conforme observa Hutcheon, faz depender da capacidade de cada leitor(a) a percepção da ironia, para decodificar as pistas dadas, a fruição dos tropos do texto.

O personagem narrador Horácio apresenta-se como aquele que outrora era o melhor amigo e confidente do príncipe Hamlet. Em sua narrativa, ele desvela-se da condição de

“espectador dos grandes e sedentos de sangue” (ATWOOD, 2006, p. 127-128), referência direta à intriga que move a peça de Shakespeare. Com certo tom de mágoa, Horácio desenvolve sua apresentação como um indivíduo ciente de suas ações no passado que, segundo ele, eram feitas com as melhores intenções, para dar suporte e ombro amigo, fora de seu juízo e faculdades mentais. O narrador busca em seu relato expor toda a sua verdadeira história, que fora ocultada, e, portanto, ignorada. Em suas palavras, Horácio enfatiza esse dilema:

Tive a incumbência de relatar os eventos com fidelidade, conforme eles tinham ocorrido, embora mostrando Hamlet sob uma luz mais ou menos favorável, a luz que brilha sobre todo protagonista. Eu esperava extrair um pouco de poesia desses eventos, teria de ser uma poesia um tanto sombria. Talvez eu pudesse acrescentar algumas meditações filosóficas sobre a condição humana. Também esperava encontrar uma solução plausível para a história (ATWOOD, 2006, p. 128).

Em vista de tal perspectiva, o conto, de caráter totalmente paródico, desconstrói não apenas as representações dos principais personagens envolvidos na trama da peça clássica de Shakespeare, mas também a de Horácio. Quando no seu relato chega-se ao episódio da vingança delineada por Hamlet, é perceptível a sua condição atemporal ao fazer afirmações sobre aspectos observados ao decorrer de sua vida. Referindo-se à vingança como inerente à condição humana, Horácio discorre sobre exemplos que transcendem ao reino de Elsinor, no âmbito temporal e geograficamente. Um exemplo que chama a atenção é o da referência à intriga dos clãs Hatfield e McCoy¹², ocorrida na última metade do século XIX nos Estados Unidos, e que adentrou o imaginário desta nação. Horácio faz uso desse episódio para evocar outros casos de conflitos que desafiam a lei e nossa crença na justiça. De acordo com o relato:

Isso acontece frequentemente, como observei durante o curso da minha muito longa vida. Os Hatfield e os McCoy fazem isso, em turnos, até que não sobre ninguém em pé. Os países são a mesma coisa. “Dois erros não fazem um acerto”, eu tenho dito muitas vezes parado deliberadamente na linha de fogo durante estes pequenos, médios e grandes eventos de vingança, mas poucos têm me ouvido. Olho por olho é o pensamento

¹² Para os americanos, os nomes Hatfield e McCoy evocam cenas de armas em punho e parentes que teimam em defender os membros de seus grupos familiares, inflamando ressentimentos amargos que abrangem gerações. É aceito por grande parte dos pesquisadores nos Estados Unidos que esta briga durou de 1863 a 1891, envolvendo a família Hatfield do estado da West Virginia e os McCoy do Kentucky. Fonte: <http://tokdehistoria.com.br/2013/02/01/vendeta-americana-a-guerra-entre-as-familias-hatfield-e-mccoy/>

deles. Uma cabeça por uma cabeça, uma bomba por uma bomba, uma cidade por uma cidade. Os seres humanos – observei – adoram acompanhar o placar e, como gostam de vencer, estão sempre querendo ser melhores que o outro (ATWOOD, 2006, p. 128-129).

Dessa forma, o conto “A Versão de Horácio” traz uma narrativa ao tom de paródia com certo teor de seriedade e displicência. Outro fato interessante se dá quanto ao autoquestionamento da personagem. Na história, são expostos possíveis questionamentos levantados pela personagem ‘principal’ em relação à sua história anterior. Horácio aqui não é mais um personagem menor ou coadjuvante; ele infere acontecimentos passados e expõe problemas que, à primeira leitura, não são perceptíveis em *Hamlet*. Um exemplo disso se dá na passagem em que o personagem narrador refere-se ao fato de que, antes do assassinato do rei Hamlet, pai do príncipe Hamlet, por Claudius, ocorrera anos anteriores a esse episódio, a morte do rei Fortinbras, ocorrida por duelo entre os dois reis. Com base em tal episódio, Horácio reconstitui a sua história desconstruindo o mesmo fato, apresentado na peça shakespeariana. De forma lógica e arquitetada, o conto não desconsidera o contexto das representações passadas a partir da peça *Hamlet*; ao contrário, faz o uso delas, dentro do pressuposto de apropriação e de cumplicidade formal com as estratégias de representação clássicas, evidenciando ao leitor, em primeiro plano, tais elementos de conflito e percepção. Observa-se isso na seguinte passagem:

Comecei bastante bem. Peguei um pergaminho novo, preparei um pouco de tinta. [...] O problema é que comecei a pensar na história atrás da história, não que Claudius tinha assassinado Hamlet Senior, mas que Hamlet Senior tinha assassinado outro rei chamado Fortinbras. Bem, não exatamente assassinado: matado em duelo, apossando-se assim de um pedaço do território de Fortinbras. Mas o resultado de todas as maquinações de Hamlet Junior foi que ele próprio terminou morto e Fortinbras Segundo apossou-se de tudo – não só das terras que tinham sido perdidas por seu pai, mas todas as terras de Hamlet também. (ATWOOD, 2006, p. 129-130).

Em *Hamlet*, observamos uma conjuntura de problemas fundamentais relacionados à própria condição humana da dúvida e da subjetividade. Perpassa pela história uma obsessão de desejo de vingança, uma instabilidade advinda da dúvida e desespero, elementos da trama epitomizados nos solilóquios do amotinado príncipe Hamlet o qual, no decorrer dos acontecimentos, resvalam para uma espantosa dimensão do trágico. Nesse

pano de fundo é que se encontra Horácio, personagem aparentemente secundária, cuja importância Atwood irá reverter.

A figura de Horácio então tende a crescer aos nossos olhos a partir da lente de Atwood. Vê-se que o Horácio de Shakespeare, apesar de se encontrar na maioria das principais cenas da peça, tem sua presença atenuada. Quem de fato o reconhece-a é o próprio Hamlet. Esse aspecto de apagamento é frequente ao decorrer da peça. Em muitas das vezes, o insurgente príncipe se dirige pessoalmente a ele, enquanto os demais personagens da peça solicitam a Horácio para se retirar. A maioria de suas aparições e participações ocorre em situações, tais como a famosa cena ao lado de Hamlet com o crânio de Yorick, antigo bobo da corte que fora desenterrado.

Horácio é, de fato, o amigo mais confiável do príncipe Hamlet, e, portanto, detentor dos segredos confiados pelo mesmo. O leal Horácio está envolvido nas partes mais centrais da trama desenvolvidas na peça. É ele que jura segredo sobre o fantasma do pai de Hamlet e a loucura do mesmo, sendo ele também quem conspira com o príncipe para provar a culpa de Claudius no jogo da ratoeira – estratégia elaborado por Hamlet para vingar o assassinato de seu pai por meio de um duelo de espadas, com interseções para a troca de armas e forçando o oponente à derrota. No desfecho final, Horácio é o primeiro a ser informado sobre o retorno de Hamlet à Dinamarca, depois de ser enviado à Inglaterra após o assassinato do velho Polônio, e está ao seu lado nos momentos em que fica sabendo da loucura de Ofélia e do envenenamento e subsequente falecimento do amigo príncipe.

Para criar a sua personagem, Horácio, William Shakespeare, segundo fontes, inspirou-se em Quintus Horatius Flaccus, um dos maiores poetas romanos, e certamente um dos mais notáveis satíricos. De acordo com fontes históricas, o célebre orador latino nasceu no dia 8 de dezembro de 65 a. C., na antiga cidade de Venúsia, situada no também antigo distrito de Apúlia. Sendo filho de um suposto escravo liberto, veio dar subsídio para o personagem Horácio de Hamlet, por este também pressupor uma origem advinda de um meio possivelmente humilde, mas que, pela proximidade da alta corte dinamarquesa, obteve acesso aos estudos. A passagem em que o príncipe Hamlet recebe seus amigos Horácio, Marcelo e Bernardo, todos vindos para o funeral de seu pai, fornece tal informação do grau de instrução de Horácio, quando questiona o motivo de tal visita: “Senhor – meu bom amigo. É o tratamento que nós nos daremos. O que é que você faz tão longe de Wittenberg, Horácio?” (SHAKESPEARE, 2014, Cena II, p. 24). Vale ressaltar

que a palavra “Wittenberg” aqui se refere à cátedra inglesa da qual ele e o amigo fizeram os seus estudos acadêmicos.

Em “A versão de Horácio”, em face de sua nova estruturação e abordagem, o personagem Horácio se destaca por essas características. Ao decorrer de seu relato em primeira pessoa e também de autoconsciência, o nobre de Elsinor demonstra aptidão ao mundo das letras, quando se refere à angústia de deixar escrita a história de vingança, tarefa que lhe fora conferida pelo príncipe Hamlet. Com o decorrer do relato, o personagem-narrador desconstrói todas as convenções temporais pelo fato de permanecer ‘vivo’ até o momento propício em que conseguisse verbalizar, através da escritura, os episódios, abordados aqui, que de fato ocorreram. A ironia do seu relato é uma manifestação da desconstrução que Atwood empreende da sua própria condição de mera personagem para a de um possível escritor que teve sua história roubada por alguém que, de maneira implícita, é Shakespeare. De acordo com Horácio:

Enquanto eu refletia com minha pena na mão, dezenas de anos se passaram. Então um dramaturgo inglês que surgiu de repente resolveu dramatizar essa balbúrdia toda. Fiquei aborrecido – ele nem era nascido na época, e inseriu um monte de coisas das quais não poderia ter conhecimento. Se ele tivesse me procurado, eu poderia tê-lo esclarecido; mas não me procurou, e publicou primeiro. Ele roubou o meu material e se apropriou da minha voz, e explorou uma tragédia humana que não era da conta dele (ATWOOD, 2006, p. 130).

Ao resgatar esse importante apontamento da erudição sobre a configuração do personagem Horácio, Atwood subverte em seu conto também a questão de seu gênero. Do início ao final da narrativa, é perceptível a frequente representação com características ligadas à categoria do feminino para o masculino (ou, a falha do que se espera ser o masculino padrão), roubando o foco da reescrita. Horácio, exposto ‘em sua versão’, mostra-se representado em seu discurso como um macho passivo e lânguido, como alguém que não teve iniciativa para proclamar suas ideias, tanto enquanto estava presente ao lado de todos em Elsinor, quanto depois desses eventos, realçando, consequentemente, sua condição atemporal. Essa personagem, envolta numa trama cujo palco é uma rede de intrigas que perpassam o tempo, sente a necessidade de contar a sua própria história:

O meu bloqueio piorou muito. [...]. Comecei a fazer perguntas difíceis. Por que eu? Por que tenho de escrever a história de Hamlet? Por que não

a minha? Mas a minha, francamente, não é muito interessante. Pensando bem, a de Hamlet é? Nessa altura, já estávamos em meados do século XVII, e Oliver Cromwell tinha endoidado, e Carlos I tinha sido decapitado, e milhares de soldados civis tinham tido mortes terríveis, com seus intestinos arrancados do corpo e suas cabeças penduradas em estacas. Eu tinha visto um bocado disso de perto, portanto uns poucos corpos apunhalados e afogados e envenenados espalhados pela corte dinamarquesa não eram mais tão terríveis para mim em comparação (ATWOOD, 2006, p. 130-131).

O trecho acima evidencia que, em certos momentos históricos, a paródia consente uma derrota da alienação, uma reconexão direta com as tradições obscuras. Um exemplo de como isso acontece é descrito pela série de atrocidades citadas por Horácio no decorrer dos tempos. Entretanto, a sublimação desse passado desconhecido em partes por muitos enfatiza uma ruptura no suposto fluxo da História. De maneira intrigante, o relato de Horácio destina-se a destruir a credibilidade não somente do relato presente na peça *Hamlet*, mas de todos os reinantes relatos históricos, caracterizando assim, o ponto de vista dos esquecidos e/ou perdedores assinalados pela História (HUTCHEON, 2002). Essa quebra do passado imediato conflita não na sua auto anulação, mas para o reforço de sua determinação consolidada pela sua voz (FLAX, 1991). Dessa forma, coloca-se em evidência o jogo de sentidos construídos pela escritura de Atwood, em suas múltiplas relações intertextuais que se constroem ao longo do conto em relação à história de Horácio.

Sendo assim, o título nos alerta para o lugar de procurar um meio de acesso – livro de Hamlet em Atwood. Ao confessar sua versão sobre os fatos que ocorreram durante os devaneios do príncipe Hamlet, Horácio expõe toda a podridão que se esconde não apenas no reino da Dinamarca, mas em todos. Ele revela os jogos persuasivos que manipulam a condição humana, e que a conduzem a todo o tipo de intrigas. Do mesmo modo, demonstra que não existem imparcialidades; estamos envoltos a toda sorte de perjúrios que a humanidade oferece. Seu monólogo denuncia as mazelas que são ‘naturalizadas’ ao passar do tempo e, conseqüentemente, esquecidas de vez. Sob o viés de sua atemporalidade, Horácio manifesta que:

Eu já não queria mais contar a história de Hamlet. Queria contar algo um pouco mais – qual é mesmo o termo? Humano, desumano? Algo maior. Mas as estatísticas perdem a força depois de um certo tempo. Nós não estamos programados para registrar mais do que uma centena de

cadáveres. Aos montes eles simplesmente se tornam parte da paisagem (ATWOOD, 2006, p. 131).

No final do conto, a personagem descreve seu estado de indignação e reflexão perante o que foi exposto ironicamente por ele próprio. Ele se refere a si mesmo como um ‘coletor de injustiças’, e indaga ao leitor sobre o real significado dessa expressão. Em sua inferência, esse ofício é equiparado ao de um coletor de impostos, mas com uma diferença primordial: a de não aproveitá-las, sendo somente possível repassar esse fardo adiante. Essa ainda possibilita, segundo ele, o fato de que o contar desses relatos incita a cólera das pessoas, gerando, de maneira sintomática, novas injustiças. O momento epifânico do conto é identificado como uma espécie ou grau de apreensão do objeto, pelo sujeito, ou seja, o objeto se desvenda ao sujeito. Horácio assim se manifesta: “Mesmo assim, após quatro séculos, acho que estou preparado para falar. Para contar como as coisas são, agora, nessa terra. Finalmente estou pronto para começar (ATWOOD, 2006, p. 132)”. Essa necessidade de falar se relaciona ao restante da obra de Atwood, onde ela menciona em muitos momentos sobre a voz – a voz que some, a voz fantasmagórica que a persegue, a voz que é o duplo. A esse estranhamento causado pela condição metafísica do personagem-narrador vai se desvelando no decorrer de seu relato.

Assim, o Horácio presente tanto na obra de Shakespeare quanto na obra de Atwood refere-se a um homem cuja subjetividade se encontra em processo. Ele, que em uma determinada obra é representado por uma fidelidade incondicional e ao mesmo tempo passiva, em outra é definido pela capacidade de articular o seu discurso e mostrar a sua identidade. Não condizente com o que a história lhe legou, a seu respeito, manifesta-se através de seus deslocamentos espaço-temporais que delimitam a extensão do campo de visão, e o que nele está inserido.

Através da (re)apropriação no âmbito literário, o homem histórico tornou-se outro homem, como personagem praticamente distinto e inserido em um contexto completamente diferente, ganhando assim, uma configuração identitária de gênero. Nesse jogo de ambiguidade, o próprio recurso teatral presente em Hamlet e a adaptação de sua própria história em “A versão de Horácio” proporcionam ao leitor o contraponto entre técnicas literárias de representação e o ilusório perfil do sujeito. Assim, reconhecemos múltiplas identidades que coexistem no universo da subjetividade em torno da figura de Horácio, conforme seus relatos, suas falas e seu gênero, que constituem aqui vidências da

morte da história, da filosofia, ou da própria crença, no homem, metanarrativas que o texto de Atwood desconstrói.

Ao mesmo tempo, a fidelidade de Horácio, que pode ser interpretada como verdade para Hamlet, torna-se um subterfúgio perante todos. Horácio é cúmplice nesse jogo desencadeado pelo velamento e obscurecimento. Como se observa em aspectos de sua constituição, tanto o personagem shakespeariano, quanto o personagem de Atwood trazem consigo indícios de um homem multifacetado, que se faz culto e interligado ao sobrenatural. Ao mesmo tempo em que ele visualiza o fantasma do pai de Hamlet e, no conto, apresenta uma condição similar, Horácio condiz com uma alma que vagueia em fortuna incerta. O estado de transição de Horácio possibilita uma leitura segundo a qual se procura entender e se (re)constituir sua identidade ontológica e de gênero, vistos assim como adereços, feixes, traços, de uma subjetividade construída discursivamente nas e contra suas relações sociais e culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando-se que os estudos literários proporcionam uma série de novos questionamentos e paradigmas de caráter interdisciplinar e intertextual, deparamo-nos com este potencial na obra de Atwood. Através do humor, a autora que lida com juízos de valores ideológicos, e empreende uma revisão do meio discursivo literário revisitando os clássicos, reconhecendo e desconstruindo criticamente esta noção.

Dentro deste aspecto, exploramos conceitos sobre a narrativa curta (desenvolvida por Atwood) os critérios que a cercam e a elegem como expressão mor da contemporaneidade, ou assim concorrendo para o reconhecimento que lhe demonstram Nádia Batella Gotlib, Cleusa Rios Passos, e Ricardo Piglia. Os contos analisados captam as personagens em um recorte de sua momentaneidade, apresentando, apesar, ou mesmo por causa de sua concisão, um alto grau de expressividade. A intertextualidade (teorizada por Julia Kristeva) com os textos clássicos favoreceu a veiculação de importantes questões, contemplando várias instâncias de representação nas histórias, como, por exemplo, o diálogo das personagens entre as pinturas clássicas de Moreau, o desenho pós-moderno esboçado por Atwood, bem como as sugestivas epígrafes que iniciam cada conto analisado nos capítulos de obra.

Dentro deste aspecto, arrolamos a teoria da paródia de Linda Hutcheon, a qual se mostrou uma ferramenta crítica essencial para Atwood na reescritura de suas personagens. Todas as três personagens reescritas em pauta possuíam uma consciência bem mais desenvolvida do que em seus textos de origem. Como exemplo, à medida que foi tomando consciência de sua beleza e de suas artimanhas, o caso de Helen destaca-se representação mitológica, pelo seu agenciamento, momento em que ela começa a se tornar satisfeita consigo mesma e com a atitude que ela mesma tomara. Por sua vez, a abordagem de Salomé é empreendida na medida em que ela deixa de ser um instrumento de sua mãe, inconsequente e fútil, voltando-se contra ela, numa questão de rivalidade envolvendo o próprio padrasto; mesmo sofrendo as consequências; o caso, contudo, expõe o ridículo masculino e desconstrói o sujeito mulher. Já com Horácio, ocorre é que o mesmo deixa de ser uma figura coadjuvante, para se tornar uma personagem de visão e senso crítico em relação ao seu meio, derrubando mitos e se tornando um sujeito cuja sina, mas também seu valor é o mesmo da narradora da tenda, ou seja, “contar Histórias”.

Verificamos que, guardando-se as devidas proporções, os mitos anteriores são parodiados ou lamentados de alguma forma, e se sua versão não é bem sucedida, tem pelo menos as rédeas de sua existência ou pelo menos enquanto dure, ironicamente.

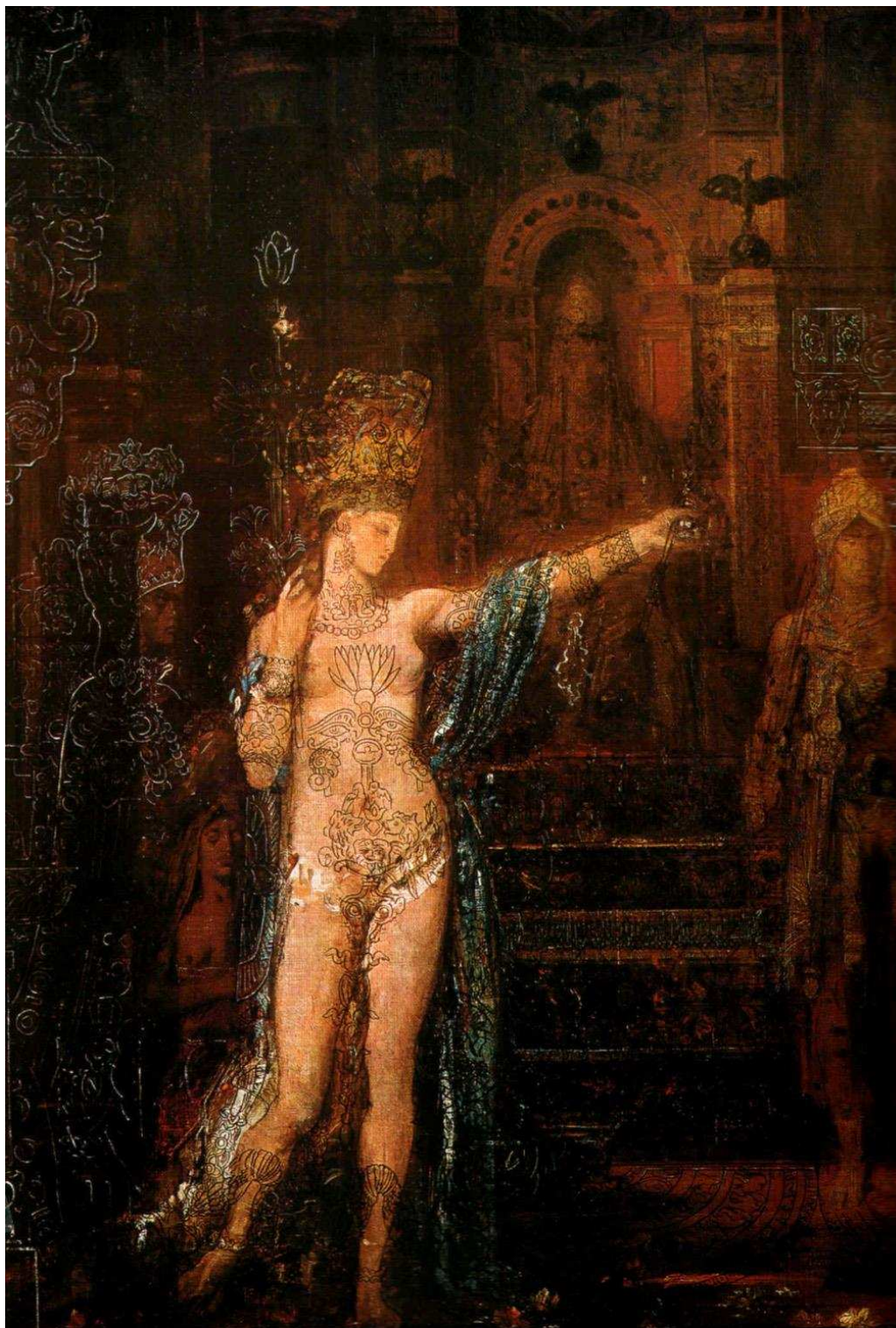
Portanto, em Atwood, como nas paródias pós-modernas, vimos que a ironia, vinculada ao humor desempenha um papel preponderante, valendo-se da narrativa crítica e humorada de elementos para conduzir o leitor à reflexão sobre as identidades presentes e seus lugares na sociedade.

De maneira similar, a abordagem sobre o papel constituinte do gênero nas personagens foi de grande elucidação para nossa análise com o amparo das teorias feministas. Vimos que a identidade de gênero pôde se manifestar de variadas e discutíveis formas, tendo suas figurações sido mostradas enquanto um constructo social. Não há homens fortes em Atwood, bem como foi possível perceber que ser homem ou mulher não pode estar atrelado a representar um papel em um esquema performativo que dita características atribuídas a um ou outro sexo de maneira permanente e considerada natural. Encontramos indícios de tais pressupostos em Horácio que, apesar de ser homem, mantinha características que o sinalizavam enquanto inserido no código de atribuições femininas. De maneira semelhantes, a impulsividade dos atos de Helen e Salomé, cada qual a sua maneira, demonstraram uma quebra das configurações tradicionais de gênero pelas transformações radicais por que passam. Helen subverte a versão em *A Ilíada* não sendo passiva, mas destacando-se através de estratégias que elaborava a fim de conseguir o que era do seu interesse; Salomé, por sua vez, assumiu a condição de *femme fatale* ao extremo, não permanecendo cativa sob a jurisdição da mãe e do padrasto, vivendo os seus próprios limites em relação às convenções sociais, como escola, religião e família.

A maneira pela qual Atwood se utilizou desses recursos contemporâneos em sua re-escritura indica uma convergência na contestação de certos paradigmas propostos pela nossa sociedade, projetando o princípio através do qual é possível o (re)pensar do sujeito como um todo. Isso contribuiu para um questionamento das representações infligidas por ideologias opressoras tanto na ficção quanto na própria história. Essa subversão produziu possibilidades de visão, identidade, agência e empoderamento de gênero em sentido amplo. Assim sendo, na pós-modernidade, também fica patente que não cabem mais versões definitivas sobre quaisquer assuntos, tópicos ou temáticas. Ao contrário, privilegiam-se as

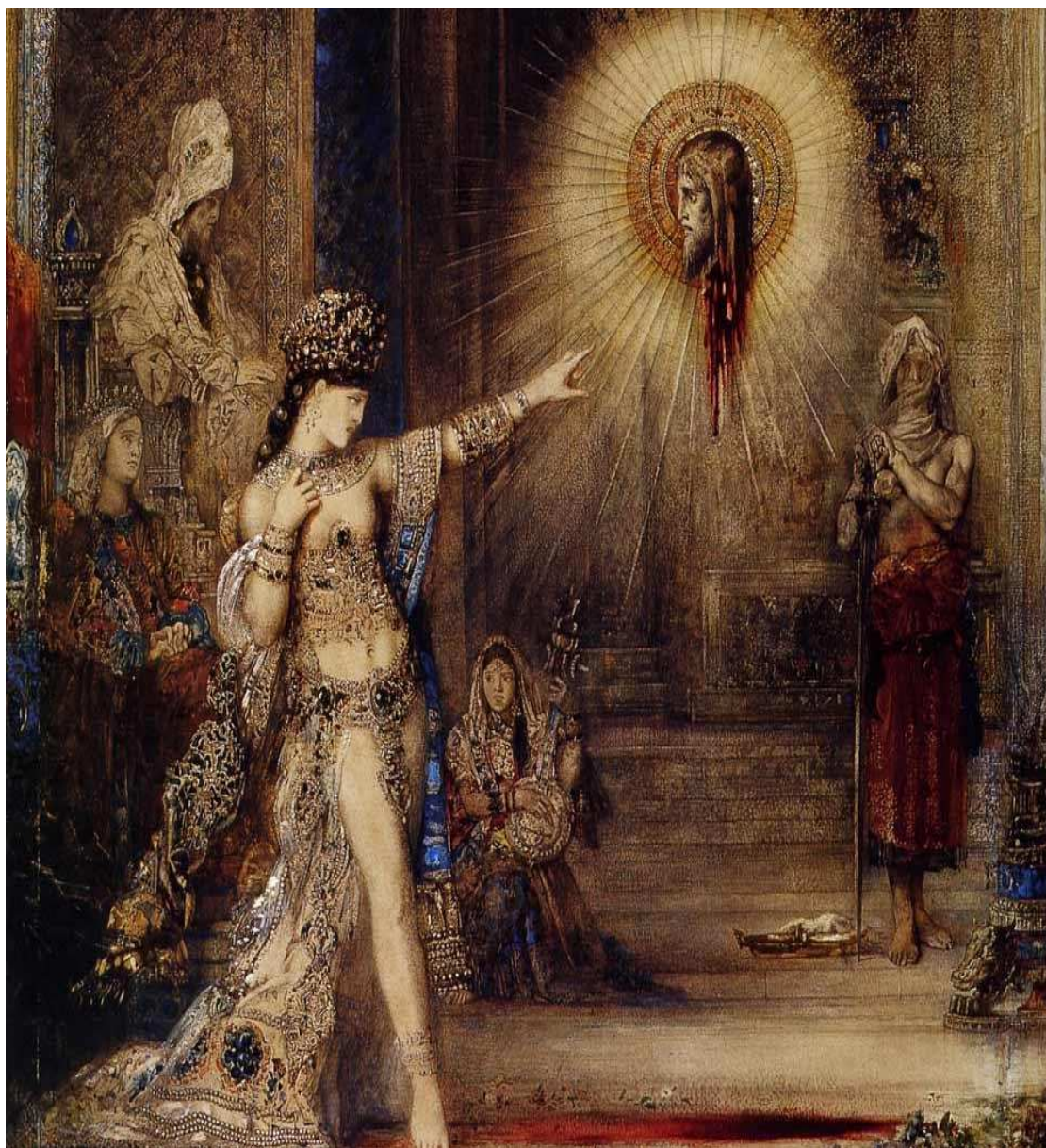
pequenas histórias, os pequenos relatos e as vozes das minorias, que se fazem e devem se fazer serem ouvidas.

ANEXOS



“Salomé, chamada de tatuada” (MOREAU, 1871).

Fonte: Domínio Público



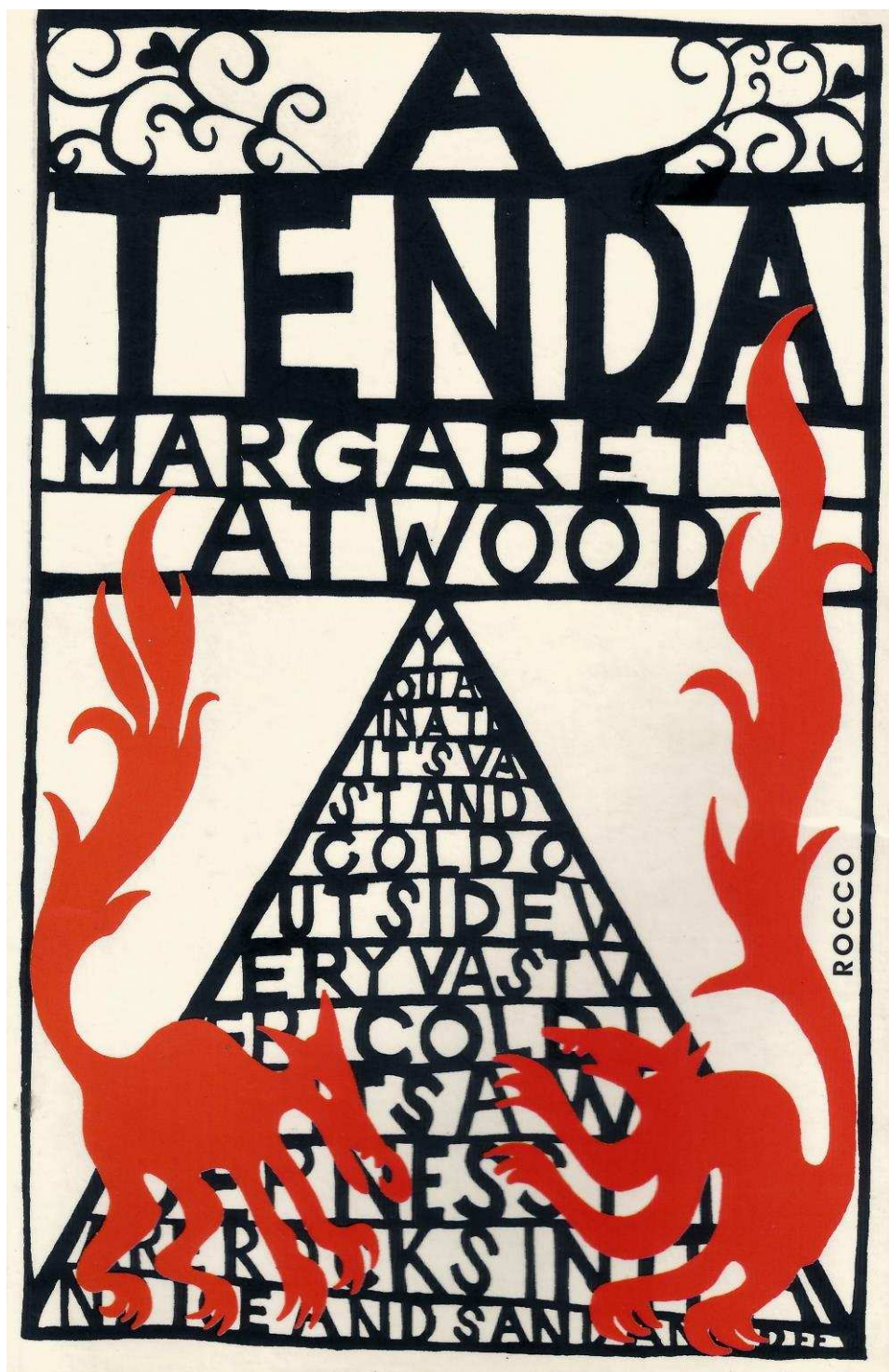
“A Aparição” (MOREAU, 1876). Museu de Orsay, Paris.

Fonte: Domínio Público.



Salomé (ATWOOD, 2006)

“Salomé era uma dançarina”. p. 63.



Capa da coletânea e ilustração do conto homônimo “A Tenda”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55 – 73.
- ATWOOD, Margaret. Não é fácil ser semidivino. In: **A Tenda**. Trad. Léa Viveiros Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 55 – 58.
- _____. Salomé era uma dançarina. In: **A Tenda**. Trad. Léa Viveiros Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 59 – 63.
- _____. A versão de Horácio. In: **A Tenda**. Trad. Léa Viveiros Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 127 – 132.
- BUTLER, Judith. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. In: **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 5 – 60.
- FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 217 – 250.
- GORGULHO, Gilberto da S.; STORNILO, Ivo.; ANDERSON, Ana F. (Coord.). **Bíblia de Jerusalém**. Trad. Do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. 10ª reimpressão. São Paulo: Paulus, 2015.
- GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do Conto**. 11. ed. São Paulo: Série Princípios, Editora Ática, 2006.
- HOMERO. **Ilíada**. Trad. Manoel Odorico Mendes. Revisado e digitalizado por Sálvio Nienkötter, e disponibilizado na web pelo grupo eBooksBrasil, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. Re-presenting the past. In: **The Politics of Postmodernism**. 2nd edition, London and New York. Routledge, 2002. p. 59 – 88.
- _____. The politics of parody. In: **The Politics of Postmodernism**. 2nd edition, London and New York. Routledge, 2002. p. 89 – 113.
- JOSEPHUS, Flavius. The Antiquities of the Jew. In: **Complete Works of Josephus**. Trad. William Whiston. Volume 2. Bigelow, Brown & Co., Inc. New York, 2008.
- KAFKA, Franz. **Contos Escolhidos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- PASSOS, Cleusa Rios P. Breves Considerações sobre o Conto Moderno. In: BOSI, Viviana et al. (orgs.) Ficções. **Leitores e Leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 91 – 112.
- PESSOA, Fernando. Fernando Pessoa – **Obra Poética**. Heterônimo de Álvaro de Campos, Cia. José Aguilar Editora – Rio de Janeiro, 1972, p. 418.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o Conto. In: **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. — São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87 – 94.
- _____. Novas teses sobre o Conto. In: **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. — São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 95 – 104.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Nova Fronteira 2005.

ZUFFERLI, Carla. **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega**. www.demgol.units.it Última atualização: 25/04/2013.