

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

THAMISE SILVA DA ROCHA

NARRATIVAS SOBRE VIVÊNCIAS: VOZES FEMININAS EM *A MULHER COMESTÍVEL*, *O LAGO SAGRADO* E *O CONTO DA AIA*, DE MARGARET ATWOOD

Porto Alegre
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

THAMISE SILVA DA ROCHA

NARRATIVAS SOBRE VIVÊNCIAS: VOZES FEMININAS EM *A MULHER COMESTÍVEL*, *O LAGO SAGRADO* E *O CONTO DA AIA*, DE MARGARET ATWOOD

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestra em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Humanidades – Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch

Porto Alegre

2019

THAMISE SILVA DA ROCHA

**NARRATIVAS SOBRE VIVÊNCIAS: VOZES FEMININAS EM A MULHER
COMESTÍVEL, O LAGO SAGRADO E O CONTO DA AIA, DE MARGARET
ATWOOD**

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do grau de Mestra pelo
Programa de Pós-Graduação da Escola
de Humanidades – Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do
Sul.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Regina Kohlrausch

Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo

Profa. Dra. Rubelise da Cunha

Porto Alegre

2019

Dedico este trabalho a minha vó,
Rosa, que não está mais aqui, mas
sempre viverá em mim.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Bia e Sérgio, pelo amor mais bonito de todos e a confiança que me fez seguir em frente durante os dias difíceis. Esta dissertação também é de vocês.

À Sara, ao Éder e aos meus avós, por serem as luzes que me guiam por caminhos mais sábios.

Ao Guilherme, o rapaz que me mostra todos os dias que o amor vale a pena e que a minha casa é qualquer lugar em que eu esteja com ele.

À Dra. Regina Kohlrausch, minha orientadora e professora, pelas trocas de ideias que me fizeram crescer academicamente durante os dois anos de mestrado e pelas cuidadosas correções que fez neste trabalho.

Aos meus amigos e, em especial, aos do PPGL da PUCRS: Isabel, pela leveza e histórias que tivemos em Pelotas; André, pelas risadas e parceria de sempre; Luiza, por correr na chuva comigo em Caxias e pelas conversas; Marta, por sempre me ouvir e ensinar que as coisas devem ser levadas a sério.

Aos meus alunos, que me mostram que estou no caminho certo e que só a educação nos salvará.

À CAPES, pelo subsídio financeiro que permitiu a realização de meu mestrado. Ao PROUNI (Programa Universidade Para Todos) pelo auxílio durante a graduação, que fez com que milhares de estudantes da escola pública tivessem a chance de ingressar no ensino superior.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo dos romances *A mulher comestível* (1969), *O lago sagrado* (1972) e *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, sob uma perspectiva que abarque três pontos interligados. O primeiro, que leva em consideração a posição de Atwood enquanto mulher escritora, se dedica a analisar em que grau o gênero da autora influencia seu trabalho, uma vez que este está carregado de características próprias da literatura de autoria feminina. O segundo ponto se detém na investigação dos narradores dos três romances, tendo em vista que, em geral, a escolha da voz narrativa dá sinais de uma ideologia, no caso, a da vivência de mulheres em contextos específicos. Por fim, examina-se como o cenário de cada uma das obras dialoga com *Survival*, trabalho não-ficcional publicado por Atwood em 1972, cujo propósito está em assinalar as particularidades da literatura canadense de língua inglesa. Esta, segundo a autora, estaria sempre “sobrevivendo” a fatores externos, assim como suas personagens femininas nos romances em questão. Os resultados apontam que, nos termos da teoria narrativa de Genette, há a predominância de narradores autodiegéticos, ou seja, de protagonistas que contam suas próprias histórias. Conclui-se que a sobrevivência das personagens femininas possui relação com suas vozes narrativas e também com a voz da escrita, de Margaret Atwood, que sobrevive através de suas criações cujos temas continuam pertinentes através do tempo.

Palavras-chave: Autoria feminina. Narrador. Literatura canadense.

ABSTRACT

This paper aims at analyzing the novels *The edible woman* (1969), *Surfacing* (1972) and *The handmaid's tale* (1985), by Margaret Atwood, through a perspective that takes into account three related aspects. The first, which considers Atwood's position as a female writer, studies the degree that the author's gender influences her work, observing that it has unique characteristics of the female authorship. The second part investigates the narrator of the novels, regarding that the choice of a narrative voice shows ideology, in this case, of women's lives in specific contexts. Finally, it is examined how the atmosphere of every narrative has points in common with *Survival*, Atwood's non-fictional work published in 1972, whose main objective was to demonstrate the peculiarity of the Canadian Literature written in English. According to the author, it is always "surviving" to external factors, as the female characters do in the novels. The results show that, in the terms of Genette's narrative theory, most of the narrators are autodiegetic, in other words, protagonists that tell their own stories. We conclude that the female characters' survival is connected with their narrative voices and also with Margaret Atwood's voice, that survives by her creations whose themes continue important through the time.

Key words: Female authorship. Narrator. Canadian Literature.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
1. O MAPA: DIRECIONAMENTOS TEÓRICOS.....	14
1.1 O ESPAÇO DA LITERATURA (DE AUTORIA) FEMININA.....	14
1.2 VOZES NARRATIVAS QUE PINTAM MUNDOS ESCRITOS.....	23
1.3 A SOBREVIVÊNCIA DA LITERATURA CANADENSE.....	32
2. SEGUINDO OS ECOS DO CAMINHO.....	40
2.1 <i>A MULHER COMESTÍVEL</i>	40
2.1.1 MARIAN, AINSLEY, CLARA.....	40
2.1.2 “NOVAMENTE NA PRIMEIRA PESSOA DO SINGULAR”.....	47
2.1.3 “VOCÊ ANDOU TENTANDO ME DESTRUIR, NÃO ANDOU?”.....	50
2.2 <i>O LAGO SAGRADO</i>	52
2.2.1 “A ÓRFÃ” E ANNA.....	52
2.2.2 UMA NARRATIVA DE PAPEL.....	57
2.2.3 “NÃO PRECISAM ME MATAR”.....	59
2.3 <i>O CONTO DA AIA</i>	63
2.3.1 ALMA, JANINE, DOLORES, MOIRA, JUNE.....	64
2.3.2 O QUE CONTA A AIA?.....	69
2.3.3 “QUEM SABE QUAIS SERÃO AS PROBABILIDADES LÁ FORA DE SOBREVIVÊNCIA?”.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS.....	78

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A linguagem nos permite viver além. Desde cedo, podemos ser testemunhas de situações das quais não participamos na realidade, bastando uma sequência de frases para que estejamos inseridos em um novo mundo até então desconhecido. O contato com essas histórias desde a infância influencia a visão das crianças a respeito do mundo, desenvolvendo um olhar crítico e empático ou até mesmo transformando-as em ávidos leitores futuramente.

Assim, a necessidade de retratar eventos ocorridos faz parte da evolução humana. Através de narrativas que expõem a memória de um determinado grupo, sejam elas orais ou escritas, gerações foram capazes de entender feitos passados, de maneira que tal conhecimento sobrevivesse em épocas e lugares distintos. Conforme Greene (1991), a memória de uma sociedade é importante para todos que se importam com mudança, já que o esquecimento nos condena a repetições de comportamentos nocivos, justamente o que o feminismo e outros movimentos sociais visam modificar.

Esse é o aviso deixado na passagem final de *O conto da aia*, de Margaret Atwood, mostrando como vozes longínquas são espectadoras de condutas opressoras que não devem voltar. O modo como as personagens femininas sofrem no romance em um regime totalitário serve de exemplo do que evitar. A literatura alcança um papel de ordem social dessa forma, combinando-se à resistência das mulheres em uma sociedade patriarcal. “*Nolite te bastardes carborundorum*”, Offred, a protagonista da obra, repete a si mesma como um mantra, um jogo de palavras que desempenha a função de âncora para apoiar seus pensamentos na sanidade novamente: “não deixe que os bastardos esmaguem você.”

Os escritos de Margaret Eleanor Atwood possuem lugar significativo no cenário canadense. Nascida em Ottawa, no dia 18 de novembro de 1939, ela dispõe de uma vasta bibliografia em língua inglesa, sendo traduzida para mais de cinquenta idiomas. Constam em sua lista de produções: dezesseis romances, entre eles *A mulher comestível* (1969), *O lago sagrado* (1972), *Madame oráculo* (1976), *O conto da aia* (1985), *Vulgo Grace* (1996) e *O assassino cego* (2000); oito livros de contos, destacando-se *Dançarinas* (1977), *O ovo de barba azul* (1983) e *A tenda* (2006); dezessete de poesia e oito de literatura infantil. Possui bacharelado pela Victoria

College e mestrado pela Radcliffe College, atuando como professora em diversas universidades durante a vida. Seu trabalho de não-ficção caracteriza-se predominantemente pela crítica literária canadense, como *Survival: a thematic guide to Canadian literature* (1972) e *Strange Things: The malevolent North in Canadian literature* (1995).¹

As obras de Atwood, em especial, *O conto da aia*, obtiveram uma maior repercussão no mundo em 2017, devido ao sucesso da adaptação desse romance para a televisão, *The Handmaid's Tale*. Fornecida pelo serviço de *streaming* Hulu, conquistou seis premiações na 69ª edição do Emmy, sendo a primeira série de *internet* a vencer na categoria de melhor drama. Outro fator que atraiu a atenção do público foi o possível paralelo entre o enredo e o primeiro ano de Donald Trump na presidência dos Estados Unidos. Com declarações polêmicas sobre o que faria caso fosse eleito, Trump foi recebido com receio pelas minorias. Atwood foi, então, considerada uma profetisa, já que sua criação portava traços muito reais. A eleição de Trump foi nociva para as mulheres pelas políticas públicas, especialmente no que concerne a contracepção e a legalização do aborto, tratando-se do único presidente americano a participar do *March For Life*, uma reunião anual do movimento pró-vida.² Através do texto *What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump*³, publicado no jornal New York Times em março de 2017, Atwood aproxima o que ocorre na trama com o período hostil em que nós, mulheres, estamos vivendo. Ela pontua que, assim como a personagem Offred, é possível que existam integrantes de grupos minoritários relatando suas vivências em sigilo no presente momento, de modo que tais testemunhos possam servir como documentos futuramente. A afirmação da autora sobre essa literatura como ato de subversão vai ao encontro do que Colling e Tedeschi (2015, p.206) afirmam sobre a escrita feminina:

A escrita feminina é fortemente marcada pelas relações, condições e trocas sociais, culturais, econômicas, intelectuais, linguísticas e geopolíticas que são estabelecidas entre os indivíduos, as comunidades e os povos desse mesmo país. Ela evidencia, portanto, as relações de gênero e as de poder

¹ Informações coletadas do *website* da autora: < <http://margaretatwood.ca/>> Acessado em 22/04/2018.

Os títulos originais foram mantidos devido à falta de tradução das obras para o português.

² Dados disponíveis em: <<https://www.theguardian.com/us-news/2018/jan/18/how-has-donald-trumps-first-year-affected-women>> Acessado em 14/05/2018. 18:56.

³ O texto em questão pode ser encontrado aqui: <<https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>> Acessado em 27/03/2018.

e, assim, a sua característica como espécie de “impressão digital” sobre os movimentos de seu tempo. (COLLING; TEDESCHI, 2015, p.206)

Em uma época em que a luta pelos direitos das mulheres está em evidência e as minorias estão em busca do protagonismo em suas próprias histórias, é importante salientar dois fenômenos recorrentes nas obras de Atwood: a voz feminina nas narrativas e personagens que enfrentam conflitos específicos por serem mulheres. Para Campello (2003), Atwood demonstra enfoques proféticos e críticos quanto à situação da mulher, não se restringindo às mulheres canadenses, mas, atingindo uma universalidade. A autora (2003, p.122-123) conclui que:

Não só é possível ler os romances de Atwood em busca da relação nacionalidade e gênero, mas também é possível desvincular esses dois enfoques, para examinar um ou outro, uma vez que ela os transcende.

À vista disso, este trabalho tem como objetivo analisar quem são os narradores e como decorre a configuração da voz feminina em três dos romances de Atwood: *A mulher comestível*, *O lago sagrado* e *O conto da aia*. Os livros foram selecionados mediante a diferença entre as respectivas décadas de publicação, procurando observar se eles trazem traços da época quando foram escritos. Além disso, procuro verificar os tipos de narrador das obras, segundo a terminologia teórica de Gérard Genette⁴; investigar como a presença de narradoras e personagens femininas em *A mulher comestível*, *O lago sagrado* e *O conto da aia* possui relação com as discussões sobre literatura de autoria feminina, pensando o gênero da autora em questão; examinar como a tese proposta em *Survival*, de Margaret Atwood, a respeito de uma literatura canadense “sobrevivente”, se aplica aos impasses das narradoras dos romances enquanto mulheres em atmosferas hostis. Convém salientar, ainda, que a seleção das obras justifica-se em razão da relevância de Atwood no cenário canadense. Consta no *site* oficial da autora o total de 124 premiações, além de ter recebido a Ordem do Canadá, a mais alta condecoração civil dentro do sistema de honras de seu país.

Além do especial interesse nas obras de Atwood, esta dissertação surge do desejo, um tanto narcisista, de escrever sobre algo que mora em mim desde o nascimento: ser mulher. Portanto, desde o início de minha vida acadêmica na

⁴ A decisão pelos estudos narrativos de Genette, em meio a tantos outros teóricos existentes, vem a partir de meu contato inicial com o tema, na graduação, através da obra de Carlos Reis (2013), *O Conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Falecido no dia 11 de maio de 2018, no ano do desenvolvimento deste trabalho, também procuro prestar-lhe tributo e demonstrar a relevância de suas teorias no campo literário até hoje.

literatura, optei por estar em contato com autoras, a fim de conferir em suas obras traços que falassem sobre a minha condição de mulher, bem como Atwood faz. Seguindo esse raciocínio, de que esses sujeitos possuem produções que se encaixam nos gêneros literários, dotados de elementos que os diferem dos demais, escolho o romance como foco e, em especial, o aspecto narrativo. Para Fernandes (1996), o narrador não é apenas mais um recurso, mas um objeto de crítica social que o autor cria, mesmo que essa crítica não apareça explícita. O sujeito que escreve, ainda, está envolvido com um contexto geográfico; no caso de Atwood, a atmosfera canadense, bem como a autora defende em *Survival*: “Literature has something to do with the people who create it, and that the people who create it have something to do with where they live.”⁵ (ATWOOD, 2012, p.1)

Esta jornada, entre mim e o texto que escrevo, tão marcado pelas influências que tive no período da graduação e da pós, está dividida em capítulos distintos. A introdução é meu convite ao leitor, destinando-a à apresentação de Margaret Atwood enquanto nome importante da literatura canadense, bem como a definição dos pontos que serão analisados em *A mulher comestível*, *O lago sagrado* e *O conto da aia*. A seguir, no primeiro capítulo há inicialmente reflexões sobre a literatura de autoria feminina, não havendo o desejo de buscar definições estáticas sobre o assunto, mas sim, estabelecer diálogos que ajudam a pensar na escolha e predominância de narradoras mulheres nos três romances analisados. Branco (1985, p.30) afirma que “não há como manter o ‘distanciamento crítico’ quando o objeto da análise corre o risco de se misturar o sujeito, quando o *corpus* de pesquisa é um corpo flutuante em que é preciso tocar sem reter, interferir sem ferir”. Após refletir a respeito das mulheres que escrevem e sobre o que escrevem, parto para a teoria da narrativa, em que elejo os estudos de Genette como guia principal, no subcapítulo intitulado “*Vozes narrativas que pintam mundos escritos*”. No mesmo capítulo, ainda, há a tese de que a literatura canadense “sobrevive”, elaborada por Margaret Atwood no guia temático *Survival*. Nele, a autora também escolhe temas recorrentes nas obras ficcionais de seu país, procurando entender o porquê da exclusão dos textos literários canadenses do cânone. O segundo capítulo, em que faço a análise dos romances, é dividido em três instâncias principais, cada uma

⁵ Tradução livre: Literatura tem algo a ver com as pessoas que a criam, e as pessoas que a criam têm algo a ver com onde moram.

sendo dedicada a uma obra. Nelas, elaboro inicialmente um resumo de elementos essenciais das narrativas para o entendimento do leitor e, então, separo a investigação dos mesmos na seguinte ordem: o estudo do papel da mulher, as personagens femininas e tipos de opressão que sofrem; como ocorre a configuração das narradoras, focando no tipo de narrador, de acordo com seu papel na história; elementos em comum com *Survival* e se as protagonistas, assim como a literatura canadense, estão sobrevivendo a alguma circunstância. Por fim, as considerações finais são apresentadas.

Junto com elas, sobreviveremos?

1 O MAPA

“What a lost person needs is a map of the territory, with his own position marked on it so he can see where he is in relation to everything else. Literature is not only a mirror; it is also a map, a geography of the mind.” (ATWOOD, 2012, p.12)⁶

Se estivéssemos com um mapa em mãos, poderíamos ver que estamos no lugar em que apanhamos os equipamentos necessários para a jornada que em breve partiremos. Os suplementos essenciais aqui, no lugar de roupas, água e gasolina, serão os elementos teóricos que sustentam a minha pesquisa. Na primeira parte, encontram-se considerações a respeito do papel da mulher na sociedade enquanto escritora, da literatura de autoria feminina, tendo em vista o gênero de Margaret Atwood, criadora das obras em análise; no segundo subcapítulo, há o aspecto da teoria da narrativa, em que busco em Genette e em outros estudiosos, como Todorov, as definições que ajudarão a categorizar os tipos de narradores em *A mulher comestível*, *O lago sagrado* e *O conto da aia*; na última sessão, estão as ideias que Atwood expõe em *Survival* para estabelecer aspectos que dão subjetividade e validade à literatura canadense de língua inglesa, assim como questionamentos sobre o recorrente apagamento desta no cenário mundial.

1.1 O ESPAÇO DA LITERATURA (DE AUTORIA) FEMININA

Quando decidi que gostaria de falar sobre mulheres em minha dissertação e, mais especificamente, de mulheres que escrevem, enfrentei os mesmos dilemas que Virginia Woolf relata em *Um teto todo seu*, publicado originalmente em 1929. Como Woolf, vi que a tarefa de escrever sobre mulheres e ficção não se mostra tão simples quando analisada minuciosamente. Segundo a autora (1985), inicialmente pode-se pensar em uma descrição envolvendo as mulheres, depois sobre a ficção que elas escrevem ou, ainda, a ficção que é escrita sobre esses sujeitos. Porém, também acredita que uma mistura dos três aspectos possa ser a chave para o início de seu ensaio que, segundo ela, não ganhará uma conclusão. Assim como o meu.

O que posso dizer de antemão sobre a escrita produzida por mulheres é que essa é reflexo de um grande caminho percorrido até então, marcado pela luta por um lugar próprio, pelo direito de não estar vinculada a uma “literatura de segunda

⁶ Tradução livre: O que uma pessoa perdida precisa é de um mapa do território, com sua posição marcada para que veja onde está em relação ao todo. A literatura não é apenas um espelho; ela também é um mapa, uma geografia da mente.

mão”. Woolf (1985) salienta que, por volta da década de 1920, havia ensaios a respeito do tema “mulher”, porém os autores dos trabalhos eram sempre homens, que nem sempre escreviam de maneira respeitosa sobre o assunto. Por parte do outro sexo, entretanto, não havia textos que tratassem do masculino. “Por que são as mulheres, a julgar por esse catálogo, tão mais interessantes para os homens que os homens para as mulheres?” (WOOLF, 1985, p.38). A autora indaga, mas a resposta aparece recorrentemente em *Um teto todo seu*, quando discute a ausência de livros de autoria feminina considerando um todo.

Observando a história, é com imenso prazer que escrevo sobre nós. Ao sermos as autoras, tanto de objetos teóricos ou literários, nossos dedos estão marcados pelo legado recebido pelas que vieram antes de nós, tal qual Offred, a narradora de *O conto da aia*, possui ligação com a aia que a antecedeu na casa dos Waterfords. A expressão “*nolite te bastardes carborundorum*” carrega o suicídio da mulher que não aguentou a atmosfera assustadora a qual estavam sujeitas e, sobretudo, carrega a cumplicidade entre aquelas que sofrem através das mesmas mãos opressoras.

Moreira (2002) evidencia a relação de poder desigual entre homens e mulheres, também aplicada no âmbito da literatura:

Nós, mulheres, sempre estivemos na margem e à margem da sociedade, nunca no centro, isso desde os tempos remotos. Prova disso é que precisamos transvestir nossa linguagem e nossos corpos para conhecermos o mundo, para termos reconhecimento de uma escrita e de uma autoria feminina, para sairmos do enclausuramento, do confinamento ao qual nos submeteram. Nosso sexo, o segundo, já nos colocava no sótão, já nos relegava a um lugar marginal, já nos fazia crer que nascíamos para sermos fantasmas, nunca seres humanos pensantes, envoltos numa alteridade que nos distingue do outro, marcando a diferença. (MOREIRA, 2002, p.144)

Ainda é preciso exigir um espaço dentro da literatura; neste caso, sem a adjetivação ao lado, pois o termo em seu sentido essencial já diz implicitamente que há a voz masculina inclusa. Colling e Tedeschi (2015, p.207) asseguram que a literatura, em sentido geral, “tornou-se a referência: descrita, historiografada, (re)produzida e institucionalizada por homens, embora ninguém a denomine ‘literatura masculina’. Ela é literatura, e ela se projetou, como ‘a Literatura’”. Zolin (2009, p.327) assinala que o questionamento das práticas de exclusão até então consideradas “normais”, confrontadas pela crítica feminista por volta de 1970 com o *boom* do movimento, apontam para a “territorialização desse sujeito num espaço tradicionalmente entendido como sendo da alçada masculina”.

Woolf (1985) entende que os estudos sobre a mulher, quando feitos sob vozes e olhares masculinos, não acrescentam da forma esperada. Conforme a autora:

Parecia pura perda de tempo consultar todos aqueles cavalheiros que se especializam na mulher e no efeito dela sobre o que quer que possa ser – política, filhos, salários, moral -, por mais numerosos e doutos que sejam. Mais valeria deixar seus livros fechados. (WOOLF, 1985, p.42)

Dallery (1997) afirma que duas correntes essenciais foram responsáveis pelos primeiros estudos – agora, com seus sujeitos tomando o papel principal - acerca da mulher e as ciências humanas. O feminismo acadêmico americano, chamado de *Women's Studies*, teve seu início após ser percebida a ausência de mulheres nas disciplinas do conhecimento e da arte ocidentais. Conforme essa linha de pensamento, em que as diferenças de gênero são evidenciadas, as feministas acadêmicas assinalaram como as teorias sobre o desenvolvimento humano, estéticas ou literárias eram tendenciosas no sentido masculino ou androcêntricas.

Em contrapartida, o feminismo francês acreditava na diferença existente na linguagem feminina, denominada *écriture féminine* ou escrita do corpo. As teóricas, como Hélène Cixous e Luce Irigaray, defendiam uma nova interpretação do discurso da mulher, uma vez que este sofria repressão do inconsciente. Dessa maneira, percebe-se também a influência da psicanálise, além da linguística e da filosofia, nessa corrente. (DALLERY, 1997)

Essas duas tendências concordam no que Campello (2003) refere quanto a como o acréscimo das palavras “de autoria feminina” a um texto revelava no passado uma exclusão do cânone existente, uma vez que determinados gêneros eram considerados próprios aos escritores do sexo masculino. Dessa forma,

Percebendo o gênero enquanto um conjunto de estratégias aplicadas ao texto, e o valor do gênero o seu valor de uso, ou seja, o resultado do interesse que o texto desperta em historiadores/as e críticos/as da literatura, sobreleva-se um meio de interferência no campo cultural. A adição desse novo elemento – a autoria feminina – não causa a descontinuidade do gênero, pois alguns de seus fundamentos permanecem inalterados. O influxo dessa particularidade assegura a renovação e a elasticidade do gênero, uma vez que esse é um conceito historicamente determinado, não um conceito universalmente válido apenas porque possui regras fixas. O gênero literário aparece, assim, incondicionalmente preso à ideologia. É uma forma de ideologia. (CAMPELLO, 2003, p.65)

Zolin (2009) cita os estudos da ensaísta norte-americana Elaine Showalter (1985), autora de *A literature of their own: British women novelists from Brontë to*

Lessing, para apontar as recorrências de temas, problemas e imagens existentes de geração em geração na tradição literária de autoria feminina:

No entender da ensaísta [Showalter], todas as subculturas literárias, como a negra, a judia, a **canadense**, a angloindiana, a americana, etc., percorrem três grandes fases: a de imitação e de internalização dos padrões dominantes; a fase do protesto contra tais padrões e valores; e a fase de autodescoberta, marcada pela busca da identidade própria. Adaptando essas fases às especificidades da literatura de autoria feminina, temos a fase feminina, a feminista e a fêmea (ou mulher), respectivamente. (ZOLIN, 2009, p.330. Grifo meu)

Para esquematizar as fases com as respectivas características, juntamente com obras literárias que correspondem às mesmas, segundo a visão de Showalter (1985), Zolin (2009) propõe o seguinte quadro:

Fase feminina (<i>feminine</i>)	Imitação e internalização dos valores e padrões vigentes	<i>La princesse de Clève</i> (1678), de Madame de Lafayette; <i>Jane Eyre</i> (1847) e <i>Shirley</i> , de Charlotte Brontë; <i>The Mill on the Floss</i> (1860) e <i>Middlemarch</i> (1871), de George Eliot; <i>Valentine</i> (1832) e <i>Lélia</i> (1833), de George Sand.
Fase feminista (<i>feminist</i>)	Protesto contra os valores e os padrões vigentes: defesa dos direitos e dos valores das minorias.	<i>Mrs. Dalloway</i> (1925) e <i>To The Lighthouse</i> (1927); <i>Pilgrimage</i> (1915, em folhetim; 1967, como romance), de Dorothy Richardson; <i>The hotel</i> (1927), de Elizabeth Bowen; <i>L'invité</i> (1943), de Simone de Beauvoir
Fase fêmea (ou mulher) (<i>female</i>)	Autodescoberta: busca de identidade própria.	<i>The blood chamber</i> (1979) e <i>Wise children</i> (1991), de Angela Carter; <i>Strange meeting</i> (1971), de Susan Hill; <i>The color purple</i> (1982), de Alice Walker; <i>The sweetest dream</i> (2001), de Doris Lessing; <i>The pickup</i> (2001), de Nadine Gordimer; <i>Les Armoires Vides</i> (1984), <i>Ce qu'ils disent ou rien</i> (1977), <i>La femme geleé</i> (1981), de Annie Ernaux.

Quadro 1. Fonte: Zolin (2009), segundo Showalter (1985)

Zolin (2009) informa que as categorias acima não são estáveis, sendo capazes de misturarem seus conceitos entre si, sendo possível encontrá-las em uma única obra de mesma autoria. A autora explica que *female*, na última fase, condiz ao oposto de *male*, se deslocando do masculino e do feminino do gênero para se centrar no sentido biológico.

Mathieu (2009) clarifica a diferença entre sexo e gênero, dois termos frequentemente confundidos, mas que são fundamentais dentro do feminismo.

Dessa forma, a biologia define o sexo de um indivíduo contabilizando as células que diferem as mulheres dos homens, bem como a reprodução sexuada, componente essencial para a continuidade de nossa espécie. Através dessa oposição é que são refletidas as desigualdades sociais, localizadas no âmbito do gênero:

As sociedades humanas, com uma notável monotonia, sobrevalorizam a diferenciação biológica, atribuindo aos dois sexos funções diferentes (divididas, separadas e geralmente hierarquizadas) no corpo social como um todo. Eles lhe aplicam uma “gramática”: um gênero (um tipo) “feminino” é culturalmente imposto à fêmea para que se torne uma mulher social, e um gênero “masculino” ao macho, para que se torne um homem social. O gênero se manifesta materialmente em duas áreas fundamentais: 1) na divisão sociosexual do trabalho e dos meios de produção, 2) na organização social do trabalho de procriação, em que as capacidades reprodutivas das mulheres são transformadas e mais frequentemente exacerbadas por diversas intervenções sociais. (MATHIEU, 2009, p.223)

Branco (1991) afirma que é incômodo utilizar *feminina* ao lado de questões que envolvam a literatura, pois encaramos o dilema de existir um sexo na escrita que, para a autora, é um terreno repleto de ambiguidades. Restringir o termo de forma sexualizante reduz as múltiplas possibilidades de se fazer literatura, uma vez que para Branco (1991) o termo não pode ser separado da noção de *relativo* às mulheres, apesar de não denotar o mesmo que *produção* de mulheres quando estamos nos referindo ao âmbito literário.

Segundo Butler (2003), há um equívoco no que se refere à universalidade do termo *feminino*, observando que esse não é capaz de englobar as diferentes realidades de mulheres. Nesse sentido, sua crítica se funda na ideia de que a opressão atinge os sujeitos em diferentes níveis, não havendo um “patriarcado universal”. Butler (2003) acentua:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades **raciais**, **classistas**, **étnicas**, **sexuais** e **regionais** de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2003, p.20. Grifo meu)

A partir da afirmação da teórica, posso eleger um ponto importante do estudo que proponho: se não há uma uniformidade no termo referente às mulheres, também não haverá uma única noção para a literatura de autoria feminina, não podendo, dessa forma, desvencilhar-me do contexto daquelas que escrevem. Nossas escritas refletem aquilo que percorremos até então e, assim, não acredito

que seja justo afirmar que todas, enquanto mulheres – brancas, negras, indígenas, heterossexuais, LGBTs, ricas ou pobres - tenhamos as mesmas identidades e oportunidades. Herman e Vervaeck (2005) argumentam que narratologias não podem ser vistas como universais ou neutras, sendo os fatores citados acima decisivos para definição do contexto em que escritores produzem seus textos. Por isso, trilho um panorama que se encaixa melhor com as características dos três romances de Margaret Atwood que analiso no próximo capítulo, sendo ela uma escritora anglo-americana, branca e heterossexual.

Mais aparente ainda é a diferença entre as vivências femininas e masculinas. Por isso, Silva (2010) apresenta em *Ainda sobre a escrita feminina: em que consiste a diferença?* que a literatura elaborada por mulheres foi colocada em segundo plano devido aos temas tratados pelas escritoras⁷. Assim, suas experiências de vida eram o tema central das tramas, constituindo seus trabalhos em torno delas mesmas, em um mundo íntimo e interior, em oposição às dos homens, cujas obras aludiam ao espaço público, onde dominam até hoje. Branco (1991) expõe que através de uma pesquisa⁸ realizada na Faculdade de Letras em Belo Horizonte, cujo foco se restringia a publicações de poetas brasileiras até 1930, a sociologia é capaz de explicar o porquê de tal prática:

É claro que os temas também eram, em geral, diferentes: as autoras falavam muito da maternidade, do próprio corpo, da casa e da infância e quase nada ou (nunca) dos negócios, da vida urbana, das guerras, do mundo exterior ao eu. Mas essas preferências são facilmente explicáveis por uma leitura de cunho sociológico: com um olhar histórico, não é difícil afirmar que as mulheres não escreviam textos épicos porque não iam às guerras, que sua preferência pelo gênero memorialístico ou autobiográfico se deve ao seu profundo conhecimento dos universos do lar e do eu, próprios à criação de uma escrita intimista etc. etc. (BRANCO, 1991, p.14)

Para Doval (2012), quando homens acrescentam seus valores em um meio, impõem estes de maneira desigual, uma vez que “as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão (...)” (DOVAL, 2012, p.45). A divisão que a autora menciona se refere ao “campo feminino” em que as mulheres

⁷ Branco (1991) diz que a questão feminina sempre envolve um grau polêmico, até mesmo entre as próprias mulheres. “O que é curioso é que o feminino, de uma forma ou de outra, acaba por incomodar, por se fazer questão, por produzir polêmica. Ou por calar, por se fazer silêncio, por insistir, como num diálogo de surdos, a nada dizer que faça sentido. Ou, simplesmente: a nada dizer. E, ainda aí (ou especialmente aí), ele incomoda” (BRANCO, 1991, p.17)

⁸ O nome do estudo, assim como o grupo a realizá-lo, não foram revelados pela autora.

foram enclausuradas: responsáveis pelas tarefas domésticas, não teriam tempo nem experiências além dos filhos e da casa para contar.

Entretanto, os temas não são os únicos que denotam uma especificidade da escrita feminina. Branco (1991, p.12) alega que há uma particularidade também em “um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios”. As características mencionadas não fariam parte apenas do universo das mulheres, em outras palavras, a autora diz que homens como Marcel Proust, Guimarães Rosa e James Joyce também apresentavam seus trabalhos “na inflexão da voz, na respiração em geral simultaneamente lenta e precipitada, no tom oralizante de sua escrita” (BRANCO, 1991, p.14).

A justificativa encontrada pela autora para a diferenciação entre escrita feminina e escrita feita por mulheres se dá no âmbito da psicanálise. Recorrendo aos estudos de Freud, Branco (1991, p.19) salienta que o psicanalista via “tanto o feminino como o masculino não como categorias sexuais, fisiológicas, mas como configurações psíquicas, que variam de indivíduo a indivíduo, independentemente de seu sexo biológico”. Portanto, o que é visto como feminino trata de possuir relação com mulher, um olhar único, mas não necessariamente produzido por uma. Em contrapartida, Herman e Vervaeck (2005) alegam que a tradição literária masculina, quando resolve “emprestar” a voz para uma experiência feminina, possui a tendência a reforçar estereótipos já estabelecidos.

Não há dúvidas quanto a como a mulher está retratada na ficção, uma vez que grande número de poemas foram dedicados a elas durante o decorrer da história, sendo as “musas inspiradoras” dos homens. No entanto, Woolf (1985, p.58) alega que a diferença entre as criações e a realidade era evidente em seu tempo:

Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Ela atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Ela domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradoras palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade do marido.

Assim, Colling e Tedeschi (2015) alegam que a literatura recebe um valor diferente quando acompanhada dos adjetivos feminista e feminina. Os autores defendem a ideia de que o feminismo corresponde a uma prática social, não

podendo ser confundido com um estilo; sob outra perspectiva, a escrita feminina equivale ao exercício enunciativo, sendo assim, ela é

feita, desfeita e refeita por mulheres, sobre mulheres ou através das literaturas, artes e lutas sociais que elas criam ou recriam, como atos de escrita, como formas de combate social, com tinta e papel, com corpo e voz: em casa, na rua, na escola, na sociedade, na imprensa, na cidade e no campo (COLLING; TEDESCHI, 2015, p.207)

O corpo é uma das instâncias citadas por Branco (1991) quando elenca características dessa escrita feminina, embora declare que essa tendência também possa aparecer em qualquer tipo de escrita. Para Dallery (1997, p.64), “o corpo da mulher é sempre mediado pela linguagem; o corpo humano é um texto, um signo, e não apenas um pedaço de matéria carnal.” Colling e Tedeschi (2015, p.207) reforçam a ideia do corpo, exprimindo que “as grafias femininas estampam o rosto, exploram o corpo e ultrapassam a pele do papel. As escrituras femininas ao longo dos séculos mostram o quanto as mulheres desenvolveram o próprio corpo como um recurso de linguagem”. Assim, ele é privilegiado sob um ponto de vista “por trás”, focando em sua presença, como Branco (1991, p.23) explica:

Quando fazem isso, de uma maneira ou de outra, elas se corporificam (ou se feminizam), priorizando mais a voz, o som, que o sentido; mais o como se diz que o que se diz; mais a coisa que o signo. É especialmente aí que o feminino e a mulher se interseccionam, uma vez que, na mulher – e na escrita feminina – o corpo ocupa lugar privilegiado.

A memória também é recorrente na escrita feminina, bem como dados autobiográficos, já citados aqui. Branco (1991, p.31) elucida a nostalgia encontrada, “ao retorno ao passado que ambas buscam efetuar, à tentativa de resgatar o vivido, a experiência original (ou a própria origem)”. Então, em narrativas com tais direcionamentos, a base pode estar no esquecimento, recebendo o nome de “desmemória”, ou pela integridade dos fatos, a “memória tradicional”.

Além do corpo e da memória, o gozo se aproxima da escrita feminina. Ao se apropriar dos dizeres de Roland Barthes em *O prazer do texto*, Branco (1991, p.46) explica a relação existente, já que “o texto de gozo, ao contrário do texto de prazer, não obedece a uma dinâmica de preenchimento, da satisfação, mas aponta para algo que se situa sempre adiante, sempre mais além, e que, portanto, nunca é atingido, nunca se completa, nunca se satisfaz.”. Por conseguinte, de acordo com a autora, nos textos que se encaixam na categoria de femininos, há a falta da explicação óbvia, entremeada pela possibilidade de ir sempre mais além.

A condição das mulheres enquanto escritoras pode ser observada em *Um teto todo seu*, em que Woolf (1985) considera que a falta de independência financeira é um dos motivos pelos quais mulheres ficaram afastadas da ficção. Assim, o título da obra faz jus ao argumento que a inglesa dispõe: para que uma mulher possa escrever ficção, ela deverá ter um lugar propício a isso.

Norma Telles (2006) encontra na prática de escrita das mulheres, principalmente em tempos passados, uma série de dificuldades enfrentadas:

A ansiedade de autoria que perpassa os textos, e a vida, de escritoras dos séculos XVIII e XIX é, em face das representações culturais, um grande temor de não conseguir criar e de se isolar por meio do ato de escrever. Duas consequências dessa ansiedade de autoria foram detectadas: a insistência na defesa de educação igual para as mulheres e os homens e a busca de uma história própria pelas escritoras. O lado sombrio dessa ansiedade foi o potencial debilitante e causador de enfermidades, distúrbios e desconfiças que aparecem em seus textos ou estilos. (TELLES, 2006, p.177)

Em geral, artistas são considerados *outsiders*, pois através de seus trabalhos exprimem um outro olhar sob o mundo, às vezes incompreendido por aqueles que não sentem a arte de forma tão intensa. Somando esse estereótipo do artista revolucionário com a ideia de artistas mulheres, em especial, as escritoras, é possível ver alguns padrões refletidos em suas obras, como Telles (2006) afirma na parte final da citação acima. Woolf (1985) expõe que, se Shakespeare tivesse uma irmã que seguisse os mesmos passos do famoso autor inglês, ela teria um final trágico, cometendo suicídio.

Herman e Vervaeck (2005) sustentam a noção de que esta “ansiedade de autoria” é tipicamente sentida por mulheres no exercício de escrita, ao mesmo tempo em que a “angústia da influência”, termo cunhado por Harold Bloom em *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, ocorre nos trabalhos dos homens. Bloom (2002) define esse tipo de angústia como o desejo inerente a jovens escritores de inovarem em suas obras, desafiando as fórmulas já estabelecidas, embora saibam que os clássicos ainda serão suas fontes iniciais. Para as mulheres, porém, Herman e Vervaeck (2005) explicitam que a autoria em si já é um obstáculo, pois as escritoras devem lidar com os dizeres da tradição literária, que as julga como irrelevantes.

Branco e Brandão (2004), utilizando as perspectivas de Shoshanna Felman (1978) articulam que a feminilidade se sustenta como o oposto negativo do masculino, dito como o modelo ideal: a razão, a normalidade. Portanto, Branco e

Brandão (2004, p.56) acreditam que cabe à mulher “ou refletir a imagem masculina, metonímia e metáfora de uma ideologia opressora, ou perder-se no vazio da loucura e da marginalização. O discurso feminino é, então, ou pura repetição, ou uma falha, produtora da desordem e da desrazão.”

Uma mulher, quando escreve, não está sozinha. As suas letras fazem parte de uma ampla caminhada repleta de silenciamento, afazeres domésticos, objetificação sexual e termos pejorativos. Ao lado desses fatores, há a carga de sua nacionalidade, as características que fazem parte de sua formação como ser humano pertencente a um grupo específico. Schmidt (1995) concorda com o elemento subversivo existente quando nós, mulheres, nos propomos a escrever. Conforme a autora,

Falar sobre a instituição ‘literatura’ e a presença da mulher no espaço dos discursos e saberes é, pois, **um ato político**, pois remete às **relações de poder** inscritos nas práticas sociais e discursivas de uma cultura que se imaginou e se construiu a partir do **ponto de vista normativo masculino**, projetando o seu outro na imagem negativa do feminino. Se o masculino está para a norma, o transcendente, o universal, o feminino está para o desvio, o imanente, o particular, ou então, o inessencial (...) (SCHMIDT, 1995, p.185. Grifo meu)

Uma mulher, quando escreve, sobrevive em sua história e através dela muitas outras se fazem ouvidas. Schmidt (1995, p.187) indaga: “O que acontece quando o objeto começa a falar?” Margaret Atwood, ao colocar outras mulheres como narradoras e protagonistas de *A mulher comestível*, *O lago sagrado* e *O conto da aia* transcende as normas universais que restringem o papel da mulher a mera procriadora, nunca como criadora do texto literário e detentora de conhecimento, ou como a musa inspiradora. Parafrazeando Rita Schmidt (1995), me pergunto, então, o que as mulheres dos romances em questão têm a dizer?

1.2 VOZES NARRATIVAS QUE PINTAM MUNDOS ESCRITOS

Genette (1995) define que há três noções distintas sobre a caracterização da narrativa, devendo ser analisadas de forma minuciosa para se evitar ambiguidades. O primeiro sentido e mais empregado pelo uso comum que o crítico francês propõe é de que a narrativa “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos (...)” (GENETTE, 1995, p.23). Para exemplificar o que é exposto nessa caracterização, o autor recorre aos cantos IX a XII da *Odisseia*, de Homero, alegando que há uma

narrativa existente, embora esteja na forma característica da epopeia: o verso. Em um segundo sentido, a narrativa se refere a uma sucessão de acontecimentos ligados ao discurso proposto e às relações possíveis dentro dele, como encadeamento, oposição ou repetição. Por fim, o terceiro postulado de Genette trata da designação de narrativa como acontecimento. Segundo o autor, “já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo.” (GENETTE, 1995, p.24)

No que concerne à forma da narrativa da qual Genette (1995) refere, Carlos Reis (2013) elucida que, assim como na poesia lírica, a configuração externa não deve ser tida como parâmetro de definição de um texto literário. Portanto, a epopeia, construída em versos, como é o caso da *Odisseia*, possui um caráter narrativo equivalente ao de um texto enunciado em prosa. No capítulo *Fronteiras da narrativa*, escrito por Genette (1972), o autor discorre a respeito de limites da narrativa, utilizando oposições que diferenciam o narrativo do não-narrativo, sendo elas: *diegesis* X *mimesis*, narração X descrição, narrativa X discurso. Para estabelecer tais ponderações, ele faz uso do que é dito em textos precursores da análise literária, como *Poética*, de Aristóteles, e o terceiro livro da *República*, de Platão. Baseando-se nas passagens que concernem a narrativa em *Poética*, Genette (1972) afirma que, conforme Aristóteles:

A narrativa (*diegesis*) é um dos dois modos da imitação poética (*mimesis*), o outro sendo a representação direta dos acontecimentos por atores falando e agindo diante do público. Aqui instaura-se a distinção clássica entre poesia narrativa e poesia dramática (GENETTE, 1972, p.256).

Tal diferenciação já constava no terceiro volume de *República*, de Platão, onde o filósofo trata da imitação propriamente dita como *mimesis*, enquanto a *diegesis* é classificada como uma simples narrativa, tendo em vista o poeta como o agente responsável por sua própria fala, sem que se passe por um terceiro. Ainda, Genette (1972) acredita que ambos os pensadores concordam na distinção entre o dramático e o narrativo – sendo o primeiro mais imitativo que o segundo -, mas divergem quando Platão condena os poetas enquanto imitadores, incluindo Homero nessa crítica, enquanto Aristóteles reconhece no mesmo uma superioridade em relação aos seus contemporâneos. Ao concluir, Genette (1972) diz:

A representação literária, a *mimesis* dos antigos, não é, portanto, a narrativa mais os discursos: é a narrativa, e somente a narrativa. Platão oporia *mimesis* e *diegesis* como uma imitação perfeita a uma imitação imperfeita; mas a imitação perfeita não é mais uma imitação, é a coisa mesmo, e

finalmente a única imitação é a imperfeita. *Mimesis* é *diegesis*. (GENETTE, 1972, p.262)

A respeito da oposição entre narração e descrição, Genette (1972) entende que o foco da narrativa seja a representação das ações e acontecimentos, ao mesmo tempo em que o da descrição se concentre na representação de objetos e personagens. Assim, o status de cada um difere, visto que “a descrição é mais indispensável que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever” (GENETTE, 1972, p.263). Entretanto, a narrativa possui uma importância além, em virtude de comportar vários gêneros que usufruem dela – como o romance, o conto e a epopeia -, enquanto que não há gênero literário puramente descritivo. A descrição, de acordo com Genette (1972), dispõe de uma ordem decorativa, fazendo parte do discurso, assim como exerce função explicativa e simbólica, manifestando a psicologia das personagens através de retratos físicos e de objetos.

Partindo das ideias genettianas, Carlos Reis (2013) salienta que a narrativa literária possui dois planos essenciais, não isolados, que interagem entre si através da enunciação: o da história relatada e o do discurso que a comporta. Lefebvre (1980) postula que o mundo apresentado ao leitor na obra só é acessível através do discurso e de quanto o autor resolve contar, diferenciando a narração da narrativa:

Há, pois, em simultâneo distinção e ligação estreita entre, de um lado, o discurso verbal que nos instrui sobre esse mundo, a narração (também se diz, por vezes, a enunciação) e esse próprio mundo: lugares, tempo, personagens, ações, que chamaremos a narrativa propriamente dita, ou a ficção, ou a diegese. (LEFEBVRE, 1980, p.171)

É nessa interdependência de domínios, narração e diegese, que Reis (2013) caracteriza as categorias narrativas, sendo elas:

A personagem, suscetível de ser elaborada em diversos aspectos da sua existência ficcional; o espaço e as suas diferentes modalidades de configuração; a ação e as suas variedades compositivas; o tempo e as suas múltiplas (e complexas) virtualidades de tratamento; a perspectiva narrativa, permitindo opções de representação com inevitáveis projeções subjetivas; a pessoa (isto é, o **narrador**) que enuncia a narrativa, implicando relações de vária ordem com a história contada. (REIS, 2013, p.246. Grifo meu)

Reis (2013), então, dá ênfase ao último elemento citado em sua lista: o ser de papel que relata a trama, ou seja, o narrador. Para ele, é importante diferenciar este do autor da obra, cuja existência é real e empírica. A diferença entre o narrador e o autor se localiza na existência puramente textual do primeiro, ao passo que o segundo utiliza elementos do tempo e do meio onde vive para compor sua criação.

O mesmo ocorre com o narratário, a entidade a quem o narrador destina a história, explícito ou implícito no texto, e o leitor real, o agente que caracteriza se o escrito é ou não literário, e também o responsável pelo caráter inesgotável de sentido da obra literária, pois acumula vivências, assim como o autor.

De acordo com Loureiro (1990), Genette delimita em *Figures III* (1972) a distinção entre voz e modo, entre “quem fala?” e “quem vê?”, para tratar dos problemas da narração. O modo alude à informação narrativa, fragmentado em dois elementos, a distância e a perspectiva. A respeito da distância, Loureiro (1990, p.73) explana:

La distancia se ocupa del grado de mimesis o diégesis de los hechos de una narración – el “showing” y el “telling” de la tradición norteamericana – y también de los tipos de discurso (estilo indirecto, directo libre, etc), es decir, de la mayor o menor difelidad de la transcripción de las palabras de los personajes.⁹

Loureiro (1990) situa que a perspectiva, por sua vez, remete à quantidade de informação sobre as personagens compreendida no narrador. É esse conhecimento que Genette (1995) denomina de focalizações, distribuídas em três instâncias principais: a focalização zero, a interna e a externa. A fim de caracterizar o que é uma focalização e suas funções em um texto narrativo, embora nem sempre apareçam uniformemente em uma obra, Reis e Lopes (1994) a definem como:

A representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização, para além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc) atinge sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. (REIS; LOPES, 1994, p.165)

Para Genette (1995), a focalização zero, também nomeada de narrativa não-focalizada, é frequente representada na narrativa clássica. De acordo com a terminologia proposta inicialmente por J.Pouillon, que mais tarde Todorov (1972) se apropria e modifica, a focalização zero pode ser comparada com a fórmula Narrador > Personagem, a visão por trás, em que

O narrador sabe mais que seu personagem. Não se preocupa em nos explicar como adquiriu este conhecimento: vê através dos muros da casa tanto quanto através do crânio de seu herói. Seus personagens não têm segredos para ele. Evidentemente, esta forma apresenta diferentes graus. A

⁹ Tradução livre: A distância lida com o grau de mímese ou diegese dos fatos de uma narrativa - o "exibir" e o "contar" da tradição norte-americana - e também dos tipos de discurso (estilo indireto, direto livre, etc), ou seja, da maior ou menor dificuldade da transcrição das palavras das personagens.

superioridade do narrador pode-se manifestar seja em um conhecimento dos desejos secretos de alguém (que este alguém ele próprio ignora), seja no conhecimento simultâneo dos pensamentos de muitos personagens (do que nenhum deles é capaz), seja simplesmente na narração dos acontecimentos que não estão percebidos por um único personagem. (TODOROV, 1972, p.236-237).

A focalização interna, de acordo com os princípios genettianos, pode ser dividida em fixa, variável ou múltipla. Genette (1995) caracteriza que “a personagem focal não seja nunca descrita, nem tampouco designada do exterior, e que seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisados objetivamente pelo narrador.” (GENETTE, 1995, p.190). No caso da focalização interna fixa, segundo Reis e Lopes (1994), a focalização se concentra em apenas uma personagem, geralmente o protagonista, embora intrusões e alterações sejam possíveis; a múltipla, então, “consiste no aproveitamento (quase sempre momentâneo e episódico) da capacidade de conhecimento de um grupo de personagens da história (...)” (REIS; LOPES, 1994, p.171); a variável, por sua vez, possibilita que núcleo focalizador passe pelo relato de várias personagens, característica comum em romances policiais, onde a construção do ponto de vista se dá através da construção de diversos relatos, como o das testemunhas de um crime, por exemplo. A fórmula de Todorov (1972) que corresponde à focalização interna de Genette (1995) é a Narrador = Personagem, a chamada *visão com*, pois o narrador compartilha o mesmo conhecimento que as demais personagens, fazendo com que saiba dos fatos depois que os outros agentes contem a ele.

A última categoria se refere à focalização externa que, de acordo com Reis e Lopes (1994), ocorre por meio da “estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações (...)” (REIS; LOPES, 1994, p.168), sob o intento de limitar determinadas informações ao narrador, que demonstra objetividade e falta de interesse aos eventos e personagens existentes na diegese. Em conformidade com as ideias de Todorov (1972), seu sistema é Narrador < Personagem, com a *visão de fora*, não possuindo acesso às consciências alheias, desse modo, relatando apenas o que está ao seu alcance.

Utilizando a nomenclatura de Genette (1995), pode-se perceber três tipos de narrador de acordo com a relação que o mesmo possui com a história que conta, ou seja, com o universo *diegético*, sendo ele um integrante desse ou não. O teórico não

se baseia nas formas gramaticais em sua definição de narrador, isto é, na utilização da primeira ou terceira pessoa, mas sim na maneira como o ser que transmite a história se posiciona nela. Dessa forma, o estudioso ilustra:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas personagens, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde, mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo (...) e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história. (GENETTE, 1995, p.243)

Genette (1995) classifica o narrador como extradiegético, intradiegético ou metadiegético conforme o seu papel no nível discursivo da diegese. Por outro lado, consoante sua relação com a história contada, o narrador se encaixa nas categorias de homodiegético, heterodiegético e autodiegético.

O primeiro nível narrativo que o teórico descreve em *Discurso da narrativa* (1995) é o extradiegético, caracterizando-se por uma voz que não participa do que relata, externa à diegese. Reis e Lopes (1994) promovem esse nível como primordial, já que a partir dele que os outros níveis podem se organizar.

Quanto ao nível intradiegético, ou diegético, Reis e Lopes (1994) afirmam que este virá sempre seguinte ao anterior, o nível extradiegético, pois “refere-se à localização das entidades (personagens, ações, espaços) que integram uma história e que, como tal, constituem um universo próprio.” (REIS; LOPES, 1994, p.295). Nas palavras de Herman e Vervaeck (2005), uma característica do narrador intradiegético é endereçar seu discurso a um narratário também intradiegético, logo, a outras personagens. O mesmo ocorre no nível extradiegético: “The extradiegetic narrator mostly speaks to an extradiegetic narratee. These so-called addresses to the reader do not involve the empirical reader at all but rather an agent who does not appear in the story and yet functions as the narratee.” (HERMAN;VERVAECK, 2005, p.81)¹⁰

Genette (1995) coloca o nível metadiegético como uma narrativa em segundo grau, bastante utilizada na narração épica. Reis e Lopes (1994) chamam este nível de hipodiegético, com base no argumento de M. Bal (1977), de que tal expressão pode ser confusa, visto que o prefixo “meta” remete a “sobre” ou “acerca de”. O

¹⁰ Tradução livre: O narrador extradiegético fala principalmente com um narratário extradiegético. Essas assim chamadas referências ao leitor não envolvem o leitor empírico, mas sim um agente que não aparece na história e ainda funciona como o narratário.

prefixo “hipo” representa “de forma mais nítida a situação de dependência e subordinação do nível hipodiegético ao nível intradiegético” (REIS; LOPES, 1994, p.292)¹¹. A interdependência entre os dois níveis se dá pela enunciação de um relato (no caso, o metadiegético) a partir de outro plano (entende-se, aqui, como o do intradiegético). Em outras palavras, uma personagem tem a tarefa de contar outra história, estando, assim, dentro de uma primeira já conhecida.

Segundo Bourneuf e Ouellet (1976), a maneira mais eficaz do narrador apresentar a si mesmo na história é através da narrativa de suas memórias ou escritos íntimos, como diários. O narrador homodiegético, assim, possui uma visão privilegiada, está ciente de tudo que constitui o seu material e é capaz de “transcender a oposição tradicional sujeito-objeto: o sujeito é o objeto da sua narração” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p.115). Dessa maneira, a sua própria experiência auxilia na construção da narrativa, já que faz parte do universo diegético como personagem. É fundamental ressaltar que o narrador homodiegético não é o protagonista da história e, conseqüentemente, possui uma posição secundária. Para Reis e Lopes (1994), a análise desse tipo de narrador implica na imagem que o mesmo possui do protagonista, a partir de seu testemunho e distanciamento.

Reuter (2011), ao analisar o narrador homodiegético em *A análise da narrativa* (2011), afirma que é possível fazer combinações entre perspectivas narrativas¹² e as instâncias criadas por Gérard Genette. No que concerne ao narrador homodiegético, Reuter (2011) acredita que há a possibilidade de perspectiva passando pelo narrador, sendo esta uma característica de autobiografias, em que a visão se dá pela retrospectiva dos anos de sua vida, bem como seu juízo sobre as pessoas que conheceu ao longo desta. Por sua vez, o narrador homodiegético e a perspectiva que passa pela personagem é baseada no momento em que acontecem as ações, narrando no presente, “o que dá uma impressão de simultaneidade entre o que ele percebe e o que diz.” (REUTER, 2011, p.83)

Diferente do narrador homodiegético, essa entidade que narra a partir de sua experiência como personagem da história, o narrador heterodiegético não se figura

¹¹ Aqui, o termo “metadiegético” será mantido, de modo que concorde com a terminologia de Genette.

¹² “A questão das vozes narrativas concerne ao fato de contar. A das perspectivas (focalizações, visões ou pontos de vista) concerne ao fato do perceber. Com efeito, não existe nas narrativas relação mecânica entre contar e perceber: aquele que percebe não é necessariamente aquele que conta e vice-versa.” (REUTER, 2011, p.72)

no universo diegético, é um ser de fora. De acordo com Reis e Lopes (1994), a autoridade desse não é posta à prova, já que está inferido em sua existência a falta de relação direta com os acontecimentos relatados e, a partir disso, é necessário um exercício de alteridade quanto aos personagens. Da mesma forma que analisa as perspectivas possíveis aplicadas ao narrador homodiegético, Reuter (2011) evidencia as mesmas possibilidades de aplicação ao narrador heterodiegético. Inicialmente, há a perspectiva que passa pelo narrador, sendo este:

Como Deus no tocante à sua criação, ele sabe mais do que todas as personagens, conhece os comportamentos e também o que pensam e sentem os diferentes atores, podendo sem problema estar em todos os lugares e dominar o tempo: o passado, mas também – de certa forma – o futuro. (REUTER, 2011, p.76)

A segunda perspectiva referente ao narrador heterodiegético é a que passa pela personagem, ou seja, o que ocorre na mente dos outros é desconhecido, bem como seus passados, deixando as intervenções do narrador rarefeitas. Reuter (2011) acrescenta:

Essa combinação – que poderá se tornar poliscópica -, quando ocorre a alternância de perspectivas de várias personagens – é, de fato, muito ligada à precedente, na medida em que – além da permanência da atenção concedida a tal personagem – alternam-se os momentos em que o narrador diz o que sente ou percebe e os momentos em que se tem a sensação de se saber, sem mediação, o que se passa no próprio interior da personagem. Assim, trata-se antes de tudo de uma impressão dominante em função da centralização do texto em um ator. (REUTER, 2011, p.78)

A última proposta de Reuter (2011) referente ao narrador heterodiegético está conectada a perspectiva “neutra”, considerada rara segundo o autor. Nela, há a impressão de que o narrador sabe menos que as personagens e, assim, relatar parcialmente os fatos, pois dispõe de poucas informações. Portanto, não se sabe o que pensam e sentem as personagens, não sendo realizável voltas ao passado ou antecipações, do mesmo modo que intervenções explícitas do narrador. “A impressão criada é a de um mundo frio, absurdo e incerto.” (REUTER, 2011, p.80)

A terceira categoria apresentada por Genette (1995) se encarrega de definir o agente que conta suas próprias experiências na diegese, como protagonista: o narrador autodiegético. Reis e Lopes (1994) afirmam que esse tipo de narrador organiza o tempo e é capaz de influenciar os diversos tipos de distância.

Estabelecidos os tipos de narradores presentes em uma diegese e seus níveis no discurso, podemos ver as funções que estes podem exercer. Genette (1995) elenca o aspecto da história como a primeira função, já que, sem a mesma,

um narrador perde a sua qualidade principal: a de narrar. O texto, porém, se dá através da articulação do discurso, sendo esta a segunda função. A terceira, todavia, privilegia a comunicação entre os protagonistas da narrativa, ou seja, o narrador e seu narratário, para que ambos estabeleçam um diálogo. A quarta função, denominada emotiva,

é aquela que dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que conta, na relação que mantém com ela: relação afetiva, claro, mais igualmente moral e intelectual, que pode tomar a forma de um simples testemunho, como quando o narrador indica a fonte de onde tirou a sua informação, ou o grau de precisão das suas próprias memórias, ou os sentimentos que tal episódio desperta em si; há aí algo a que se poderia chamar função testemunhal ou de atestação (GENETTE, 1995, p. 255)

A última, a função ideológica do narrador, se refere às intervenções feitas pelo narrador de modo que possa exprimir suas opiniões, direta ou indiretamente. No entanto, as cinco funções, embora divididas em categorias específicas, trabalham em conjunto. Para Genette (1995, p. 255), “nenhuma dessas categorias é completamente pura e não conivente com outras, nenhuma, exceto a primeira, é completamente indispensável e, ao mesmo tempo, nenhuma, por mais cuidado que nisso se ponha, é completamente evitável.”

Levando em consideração as definições genettianas acerca do narrador, é relevante pensar nas escolhas necessárias para a caracterização destes “seres de papel”: existentes somente no plano do texto, mas, ao mesmo tempo, tão conectados com a realidade. Para Lefebvre (1980, p.170), a narrativa possui o desejo de ser realista em sua essência, “aspirando ao papel de espelho do mundo, restituindo-nos o seu tempo e o seu espaço, os seus problemas morais, sociais, políticos”. Porém, este mundo no papel é fictício e, Lefebvre (1980) assegura, neste aspecto que o poder literário e poético se manifesta. A partir destas afirmações, é necessário ver como a evidência das personagens femininas e suas relações, bem como a presença de uma voz feminina na maior parte das narrativas de *A mulher comestível*, *O lago sagrado* e *O conto da aia* são significativas quando produzidas por Margaret Atwood, uma mulher. É possível que suas palavras demonstrem ideologias, uma vez que suas criações surgem da mente de um ser humano com características próprias? É possível homens e mulheres de determinadas nacionalidades escreverem de formas diferentes?

1.3 A SOBREVIVÊNCIA DA LITERATURA CANADENSE

Embora o Canadá possua uma forte relação com o Brasil em termos de variedade de etnias e costumes, sua literatura ainda permanece razoavelmente distante do público leitor brasileiro ou ao menos, pode-se dizer, daqueles que não estão ligados à academia. A busca por um território literário próprio é um fator comum entre as duas nações, na medida que ambas foram colônias em épocas passadas: o Brasil, de Portugal; o Canadá, da França e da Inglaterra. Besner (2006) estabelece, contudo, que a história do colonialismo no Brasil possui uma esfera mais ampla e que os resquícios deixados pelo nosso colonizador diferem da herança francesa e inglesa, fazendo com que tanto a literatura quanto a história canadense devam ser discutidas sob um ponto de vista plural.

De acordo com Bernd, Mello e Santos (2015), a literatura produzida pelos imigrantes no país também recebe um espaço significativo agora: nela, as características de escrita estão “em uma espécie de entre-lugar entre os países de origem e o país de acolhida, o Canadá, dando origem a textos necessariamente híbridos, pois esses escritores buscam representações em dois (ou mais) horizontes culturais” (BERND; MELLO; SANTOS, 2015, p.162).

Naturalmente, a influência das metrópoles se refletiu no campo cultural do Canadá, podendo ser este um dos motivos para o apagamento da *Canlit*¹³, assim chamada por Margaret Atwood em *Survival* (2012). Acredito que seja fácil para um leitor dos clássicos citar muitas obras em língua francesa, como *Madame Bovary* (Gustave Flaubert), *As flores do mal* (Charles Baudelaire), *Os miseráveis* (Victor Hugo) e *A comédia humana* (Honoré de Balzac), assim como muitos nomes aparecem se pensarmos na literatura de língua inglesa, desde as produções de William Shakespeare na Inglaterra até as de Ernest Hemingway nos Estados Unidos.

Em *100 autores que você precisa ler* (2008) e *Guia de leitura: 100 poetas que você precisa ler* (2015), ambas organizadas por Léa Masina, professora aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, não aparecem canadenses no meio de numerosos ingleses, americanos, franceses, alemães e russos. Em *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*, lista de Harold Bloom (2003), o

¹³ *Canadian literature*: literatura canadense.

crítico mostra os cem autores mais destacáveis da história segundo a sua visão. Novamente, não há a presença de canadenses. Por outro lado, ele elege vinte e seis ingleses, dezenove americanos e onze franceses. A única menção a algum canadense é feita na página 35, quando explica que evitou falar dos gênios ainda vivos, apontando a poeta Anne Carson como uma expoente. Observando que apenas doze mulheres aparecem na “lista oficial” de gênios de Bloom, a poeta se localiza em duas categorias esquecidas. A respeito do cânone, Zolin explicita:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favoritos etc. (ZOLIN, 2009, p.327)

A invisibilidade das mulheres no cânone fora explicitada anteriormente, mas quanto ao canadense? Quais motivos colaboram com tal exclusão? Para Lecker (1995), os estudos sobre o cânone canadense não são muito explorados de fato. O autor, inclusive, se questiona se realmente existe um cânone na nação:

What about such writers as Atwood, Davies, Laurence, or Richer? Surely they have achieved canonical status – they are all popular writers who have a large following and are also taught in the schools. True, but popularity within a given historical time, and curricular adoption within that time, are not indicative of canonical status. A decade ago Hugh MacLennan was still considered to be a major writer worthy of study. I doubt that this is still the case. Such rapid transitions in curricular taste suggest that there really are very few Canadian texts that have stood long enough to gain canonical authority, and fewer still that have seemed important for more than a generation. There is no stable Canon we can look to as a point of reference, even if our most profound desire is to question and undermine that reference point. (LECKER, p.55, 1995)¹⁴

Um dos argumentos para a ausência de obras obrigatórias na literatura canadense é a juventude do país. Olhando pelo lado positivo, Lecker (1995) diz que os benefícios encontrados na falta do cânone é o empoderamento das minorias que sempre são excluídas, já que a maioria dos nomes importantes em qualquer país é de homens brancos.

¹⁴ Tradução livre: E quanto a escritores como Atwood, Davies, Laurence ou Richer? Certamente, eles alcançaram o status canônico - todos eles são escritores populares que têm muitos seguidores e também são ensinados nas escolas. É verdade, mas a popularidade dentro de um determinado período histórico e a adoção curricular dentro desse período não são indicativas de status canônico. Uma década atrás, Hugh MacLennan ainda era considerado um grande escritor digno de estudo. Eu duvido que este ainda seja o caso. Tais transições rápidas no gosto curricular sugerem que realmente há muito poucos textos canadenses que permaneceram tempo suficiente para obter autoridade canônica, e menos ainda que parecessem importantes por mais de uma geração. Não há um Cânone estável que possamos considerar como ponto de referência, mesmo que nosso desejo mais profundo seja questionar e minar esse ponto de referência.

Santos e Silva (1998) afirmam que a história da literatura canadense ainda nos é desconhecida, apesar de possuir uma trajetória similar a nossa, da América do Sul. As autoras argumentam que “no princípio descritiva, subjugada pelas vozes europeias que a representavam segundo seus paradigmas, a nação ficou conhecida como um enorme e gelado desafio à sobrevivência (...)” (1998, p.7).

Afinal, do que falam os habitantes tão cheios de particularidades desse território que luta contra temperaturas extremas? É nessa linha que Margaret Atwood defende a interdependência entre cultura canadense e sua respectiva literatura em *Survival*. Publicada em 1972, a obra se tornou um *best-seller* na época, fato inesperado até mesmo para a autora, que até então possuía sete livros publicados. No trabalho, que se aproxima mais de um guia temático, Atwood admite não buscar algo extenso e denso sobre teoria, pois se considera mais escritora que acadêmica. Em vista disso, não há avaliações de obras, dados biográficos dos autores citados nem afirmação de uma originalidade, já que os dados contidos em *Survival* foram reunidos a partir de outros materiais.

Campello (2003) define o trabalho como nacionalista, cujo objetivo está em mostrar como a literatura canadense se diferencia das demais, em especial, da inglesa e da americana. Ainda, segundo a autora (2003, p.122), “Atwood aponta meios de mapeá-lo [o território da literatura canadense] com um novo formato, com base na exploração de uma herança geográfico-cultural e de uma história literária ainda não totalmente conhecida no país”. Distribuídos em doze capítulos, os tópicos abordados vão desde a presença do inverno rigoroso na região até os padrões comportamentais das personagens mulheres nas narrativas.

Sobrevivência. “Ato ou efeito de manter-se vivo, de continuar existindo” ou “a continuidade da vida ou existência diante ou a despeito de condições adversas.”¹⁵ É essa a palavra que dá título ao trabalho, uma vez que a autora afirma que fatores climáticos e culturais interferem no modo de vida do país. A sobrevivência cultural diz respeito ao Quebec, por manter o idioma francês e costumes próprios através dos anos. Por não possuir o devido contato com a literatura quebequense, Atwood dedica apenas um capítulo para discorrer sobre esta, deixando o resto da análise para a parte inglesa.

¹⁵ Definições encontradas em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sobreviv%C3%Aancia/>> 27/03/2018. 23:54

O segundo capítulo de *Survival, Nature the monster*, aborda como a natureza se faz presente entre os temas tratados. É inegável, porém, a visão negativa que a mesma possui. Ao contrário de odes à beleza dos lagos, Atwood diz que a natureza aparece morta ou apática, causadora de mortes por afogamento – na poesia – e por congelamento – na prosa -. Nas palavras de Atwood:

Nature seen as dead, or alive but indifferent, or alive and actively hostile toward man is a common age in Canadian literature. The result of a dead or indifferent Nature is an isolate or “alienated” man; the result of an actively hostile Nature is usually a dead man, and certainly a threatened one. Death by Nature – not to be confused with “natural deaths” such as heart attacks – is an event of startling frequency in Canadian literature; in fact it seems to polish off far more people in literature than it does in real life. In Death by Nature, something in the natural environment murders the individual, though the author – who is of course the real guilty party, since it is he who has arranged the murder – often disguises the foul deed to make it look like an accident. (ATWOOD, 2012, p.51-52)¹⁶

Além disso, ligada ao feminino, a natureza também aparece como responsável pela falta de sanidade das personagens canadenses quando estão isoladas nela, expostas a perigos externos, como os animais. Estes também se manifestam como ameaças à sobrevivência. Apesar da população se sentir em dívida com eles, dado que a base de sua economia foi o comércio de peles durante muito tempo, a fauna possui uma imagem negativa na *Canlit*. A relação entre humanos e animais difere entre a literatura inglesa, americana e canadense. A primeira denota personagens com características humanas e acentua as relações sociais possíveis entre os dois grupos. Para explicar seu ponto, Atwood utiliza o coelho branco de *Alice in wonderland*, de Lewis Carroll, e Toad of Toad Hall em *The Wind in the willows*, de Kenneth Grahame, como exemplos que explicitam a tendência britânica. Sendo assim:

(...) Englishmen in furry zippered suits, often with a layer of human clothing added on top. They speak fluent English and are assigned places in hierarchical social order which is essentially British. (...) The ease with which these books can be – and have been – translated into plays, ballets and cartoon movies, complete with, song, dance, speech and costume, is an

¹⁶ Tradução livre: Natureza vista como morta, ou viva, mas indiferente, ou viva e ativamente hostil ao homem é ocorrência comum na literatura canadense. O resultado de uma natureza morta ou indiferente é um homem isolado ou "alienado"; O resultado de uma natureza ativamente hostil é geralmente um homem morto e, certamente, um homem ameaçado.

Morte por natureza - não deve ser confundida com “mortes naturais” como ataques cardíacos - é um evento de grande frequência na literatura canadense; na verdade, parece polir muito mais pessoas na literatura do que na vida real. Em Morte por Natureza, algo no ambiente natural mata o indivíduo, embora o autor - que é, naturalmente, o verdadeiro culpado, já que é ele quem organizou o assassinato - muitas vezes disfarça o ato sujo para fazer com que pareça um acidente.

indication of the essentially human nature of the protagonists. Of note also are the invariably happy endings. (ATWOOD, 2012, p.73-74)¹⁷

Na relação que Atwood (2012) estabelece entre animais e a literatura americana, a autora conclui que a violência é o fator que mais chama a atenção, tendo como parâmetro a baleia em *Moby Dick*, de Herman Melville e outras obras de autores americanos, como Faulkner e Hemingway:

Animals appear in American literature minus clothes and the ability to speak English, but seldom are they the centre of the action. Rather they are its goal, as these "animal stories" are in fact hunting stories, with the interest centred squarely on the hunter. (...) They are Nature, mystery, challenge, otherness, what lies beyond the Frontier: the Hunter wishes to match himself against them, conquer them by killing them and assimilate their magic qualities. Including their energy, violence and wildness, thus "winning" over Nature and enhancing his own stature. (ATWOOD, 2012, p.74)¹⁸

A literatura canadense também apresenta a morte de animais em suas temáticas, porém, ao contrário da literatura americana, os animais não são mortos necessariamente por humanos. Para ilustrar, Atwood (2012) traz as histórias de Ernest Thompson Seton e Sir Charles G.D Roberts como referência:

The animal stories of Seton and Roberts are far from being success stories. They are almost invariably failure stories, ending with the death of the animal; but this death, far from being the accomplishment of a quest, to be greeted with rejoicing, is seen as tragic or pathetic, because the stories are told from the point of view of the animal. (ATWOOD, 2012, p.74-75)¹⁹

Quanto aos outros capítulos da obra²⁰, em que Atwood continua com a linha de argumento de que a literatura canadense é uma forma de resistência contra a ameaça do outro lado do oceano e do poderoso vizinho ao sul, ela traça os tipos

¹⁷ Tradução livre: Ingleses em ternos de zíper peludo, muitas vezes com uma camada de roupa humana em cima. Eles falam fluentemente inglês e possuem lugares designados na ordem social hierárquica que é essencialmente britânica. (...) A facilidade com que esses livros podem ser - e foram - traduzidos em peças de teatro, balés e filmes de desenho animado, completos, com música, dança, fala e fantasia, é uma indicação da natureza essencialmente humana dos protagonistas. Importante, também, são os finais invariavelmente felizes.

¹⁸ Tradução livre: Os animais aparecem na literatura americana com menos roupas e a capacidade de falar inglês, mas raramente são o centro da ação. Pelo contrário, eles são o seu objetivo, como essas "histórias de animais" são na verdade histórias de caça, com o interesse centrado diretamente no caçador. (...) Eles são a Natureza, o mistério, o desafio, a alteridade, o que está além da Fronteira: o Caçador deseja se igualar a eles, conquistá-los matando-os e assimilando suas qualidades mágicas. Incluindo sua energia, violência e selvageria, assim "ganhando" sobre a natureza e aumentando seu própria status.

¹⁹ Tradução livre: As histórias de animais de Seton e Roberts estão longe de serem histórias de sucesso. São quase invariavelmente histórias de fracasso, terminando com a morte do animal; mas essa morte, longe de ser a realização de uma busca, de ser saudada com júbilo, é vista como trágica ou patética, porque as histórias são contadas do ponto de vista do animal.

²⁰ Em ordem, seguem os títulos dos capítulos de *Survival* (2012): "*First People*"; "*Ancestral Totems*"; "*Family Portrait: Masks of the bear*"; "*Failed Sacrifices*"; "*The casual incident of death: futile heroes, unconvincing martyrs and other bad ends*"; "*The paralyzed artist*"; "*Ice women VS earth mothers*"; "*Quebec: burning mansions*"; "*Jail-breaks and re-creations*".

humanos que aparecem na prosa e na poesia da *Canlit*. Desses, fazem parte personagens que são indígenas e esquimós – as primeiras pessoas a habitarem o espaço; os exploradores e colonizadores; a família tradicional; os imigrantes; os heróis históricos e os artistas que se encontram “paralisados” por só conseguirem destaque se forem publicados por editoras estrangeiras, sendo obrigados a tratarem de temas que não lhes pertencem.

Traçando uma relação entre o que consta em narrativas e a realidade vivida por aqueles que as escrevem, Civita (1973) aponta que, apesar do desenvolvimento econômico do país a partir da década de 50, a busca de uma cultura própria se viu dificultosa pelo descrédito recebido da Inglaterra, França e Estados Unidos. O autor salienta que Québec está mais próxima de Paris que do Canadá em inglês no âmbito cultural, pois suas livrarias oferecem um material predominantemente vindo da França. Do outro lado, a Grã-Bretanha não abre espaço para os artistas canadenses em seus círculos, enquanto nos Estados Unidos participam de antologias de escritores americanos, sem que haja uma distinção.

Por causa desses fatores, Atwood trabalha a questão de a literatura canadense pertencer ou não a uma segunda categoria. Para Civita (1973, p.1437), “a maior barreira para o desenvolvimento artístico do Canadá está no fato de seus habitantes acreditarem que sua cultura é inferior por natureza.” Mesmo quarenta anos após a publicação dessa frase e o espaço que a nação conquistou, a dita *colonial mentality* interfere na imagem do país, já que esse ainda não recebe o devido valor. A resposta encontrada em *Survival* a respeito dessa indagação é que possuir uma literatura diferente daquelas que aparecem no cânone não a diminui.

Arrisco comparar esse esquecimento com o mesmo que as mulheres encontram em qualquer área, justamente por não serem homens, tratando de determinadas temáticas de uma maneira única. Campello (2003) explicita a relação de sobrevivência entre a *Canlit* e as mulheres:

Ser canadense é um estado mental. Na obra de Atwood, esse estado vem associado a falhas psicológicas e à vitimização. Em decorrência de o tema constante na literatura dos Estados Unidos da América ser a expansão da fronteira, a imagem dominante na ficção canadense passa a ser a da sobrevivência. Esse entendimento intensifica a condição feminina do Canadá, em um mundo poderosamente masculino, na medida em que tal simbolismo equaciona a invasão e a opressão sofridas pelo país, devido à potente ação do seu vizinho sulista. Da mesma forma que as heroínas dos romances canadenses devem refutar a ilusão de inocência e confrontar a realidade, mesmo que esquizofrênica, o Canadá, enquanto nação, deve enfrentar sua própria identidade histórica. (CAMPELLO, 2003, p.122)

Apesar disso, é possível dizer que há um lugar bem definido para as escritoras, contistas e poetas na literatura canadense. De acordo com Birbalsingh (1995), assim como Atwood, Margaret Laurence, Marian Engel, Alice Munro e Adele Wiseman quebraram as barreiras impostas pela literatura inteiramente de autoria masculina, produzindo grande variedade de trabalhos nos anos 60 e 70.²¹ Tomando os estudos de Rigney (1987) em *Women writers* como guia, Campello (2003, p.121) afirma que gênero e nacionalidade são assuntos conectados no que concerne a ficção de mulheres canadenses, uma vez que “a identidade feminina e canadense apresentam pontos em comum na consciência da instabilidade.”

O décimo capítulo de *Survival* (2012), *Ice women VS Earth mothers*, discorre sobre as personagens mulheres e é nesse assunto que me detenho neste momento e em boa parte no capítulo de análise, considerando os objetivos principais do presente trabalho: a voz feminina nas narrativas de três romances de Margaret Atwood. Sobre esse tópico, a autora reconhece:

If you trusted Canadian fiction you would have to believe that most of the women in the country with any real presence at all are over fifty, and a tough, sterile, suppressed and granite-jawed lot they are. They live their lives with intensity, but through gritted teeth, and they are often seen as malevolent, sinister or life-denying, either by themselves or by other characters in their books. (ATWOOD, 2012, p.223)²²

Aproveitando as definições de Robert Graves, baseadas em mitos gregos, Atwood analisa como cada “tipo” de mulher se apresenta nas narrativas. As jovens são descritas pela figura da donzela, chamadas de Dianas, são doces e gentis, mas geralmente morrem cedo quando aparecem em uma história. A figura de Vênus corresponde ao amor, fertilidade e sexo e, todavia, essas são as que menos encontramos nas obras. Uma possível razão para isso é que existem poucos elementos realmente sexuais na *Canlit*, segundo Atwood (2012). Dessa maneira, a autora acredita que muitas vezes a vinda dos bebês é pouco explicada, nascendo, assim, “bebês ex machina”. Por fim, as mais lembradas são as Hécates, relacionadas à deusa do submundo. Juntas, as três figuras simbolizam a natureza,

²¹ Apesar de não ser mencionada por Birbalsingh, Dionne Brand também possui um posto significativo ao lado das autoras referidas, ainda mais por pertencer a um grupo ainda mais esquecido: o das escritoras negras.

²² Tradução livre: Se você confiasse na ficção canadense, teria que acreditar que a maioria das mulheres do país com alguma presença real é de mais de cinquenta anos, e são muito duras, estereis, reprimidas e de queixo rígido. Elas vivem suas vidas com intensidade, mas com os dentes cerrados, e muitas vezes são vistas como malévolas, sinistras ou negadoras da vida, seja por si mesmas ou por outros personagens em seus livros.

apesar de sabermos que isso não é um ponto positivo, pois essa é monstruosa no imaginário canadense e, na maioria das vezes, fatal.

Outro tópico tratado em *Survival* (2012) é a chamada *Síndrome de Rapunzel* que, apesar de não ser própria das letras canadenses, também aparece em ficções realistas e atinge protagonistas “normais”, simbolizando a figura de Rapunzel. A bruxa má que a aprisiona, o segundo elemento, geralmente corresponde a algum familiar, como a mãe, o pai, o avô ou o marido. A torre onde está trancafiada corresponde às atitudes da sociedade e os valores que a comunidade diz que ela não pode abandonar, como a casa e os filhos. O resgate disso tudo viria, então, por intermédio de um príncipe que a proporcionaria uma fuga momentânea, sendo assim, de pouca ajuda. Aproximando a Síndrome de Rapunzel com a percepção de Graves, Atwood (2012) acredita que as protagonistas gostariam de pertencer às primeiras “categorias” – Dianas e Venuses -, mas a atmosfera opressora faz com que fiquem presas em uma figura de Hécate.

Como dito antes, as narradoras de *A mulher comestível*, *O lago sagrado* e *O conto da avó* são personagens que encaram desigualdades de gênero em diferentes níveis. Suas histórias sobrevivem através da palavra e da maneira como relatam suas lutas e sentimentos.

2 SEGUINDO OS ECOS DO CAMINHO

Neste capítulo, examinarei os três romances que fazem parte de meu *corpus* literário. Para cada um, há um resumo de pontos principais, seguido de aspectos ligados ao papel do feminino na obra em questão; a aplicação da teoria do narrador nos termos genettianos e, por fim, elementos de *Survival* que aparecem nas narrativas. Apesar de fazer algumas comparações entre as obras, saliento que não há a intenção nem o comprometimento em fazer a análise à luz da literatura comparada.

2.1 A MULHER COMESTÍVEL

Publicado em 1969, *A mulher comestível* foi o segundo romance de Atwood.²³ A obra possui trinta e um capítulos distribuídos em três partes separadas, que apresentam estruturas narrativas diferentes. Suas trezentas páginas são precedidas de uma epígrafe referente ao preparo de uma receita de massa folhada e, na edição brasileira da Globo, de 1987, um prefácio, elaborado pela autora dez anos após sua publicação inicial, de forma que repense o contexto histórico de sua produção, nos anos 60. É neste âmbito que os conflitos de Marian, a protagonista, se desenrolam. Recém-formada, ela enfrenta a dúvida entre se casar com o namorado, Peter, ou consolidar uma carreira. A consequência desse impasse se apresenta fisicamente na personagem principal, fazendo com que ela tenha problemas com a comida e deixe de se alimentar por completo.

2.1.1 MARIAN, AINSLEY, CLARA

The edible woman, traduzido como *A mulher comestível* no Brasil, já evidencia a importância do feminino no título. O leitor é capaz de identificar em seu texto os valores do *American way of life*, que fez com que as mulheres norte-americanas de classe média restringissem suas vidas aos afazeres domésticos, como é o caso das personagens do romance.

²³ *A mulher comestível* é, por vezes, considerado o primeiro romance de Atwood. Contudo, consta no prefácio da edição brasileira da obra, pela Editora Globo, de 1987, que a autora admite que tenha escrito outro romance antes, em 1963, recusado por três editores do Canadá. Segundo ela, o trabalho “terminava com a heroína decidindo se empurrava ou não de um telhado o protagonista masculino” (ATWOOD, 1987, p.9)

A primeira parte da obra se encarrega de apresentar suas personagens principais. Além de focar na relação de Marian e Peter, considerações sobre Ainsley, que divide o apartamento com a protagonista da obra, também são feitas. A personagem em questão expõe suas opiniões sem medo, procura um estilo de vida mais livre e flerta com uma grande quantidade de homens. Tanto ela quanto Marian lidam com uma vizinha conservadora, que condena o consumo de álcool e a presença masculina no local. Quando decidem alugar o imóvel, é com Marian que a proprietária negocia, já que a postura de Ainsley poderia interferir no acordo. Seu comportamento, ainda, incomoda as colegas de trabalho de Marian, Millie, Lucy e Emmy, apelidadas de “as três virgens do escritório”.

As ideias de Ainsley são modificadas ainda na primeira parte da obra, após visitar a casa de Clara e Joe, amigos de Marian. O casal está à espera de seu terceiro filho e suas declarações sempre envolvem maternidade e paternidade. Ainsley, então, chega em seu apartamento e decide que engravidará de forma independente, sem a interferência de um homem na criação de seu filho, embora nesse momento da narrativa não esteja certa sobre quem escolherá para a tarefa.

Os conflitos encarados por Marian, Ainsley, Clara e as demais mulheres podem ser encontrados em *The feminine mystique* (1965), de Betty Friedan. A obra, constituída por entrevistas com donas-de-casa dos anos 60, contém um discurso feminista que se localiza nas seguintes questões: seriam essas mulheres alguma coisa além de mães e esposas de terceiros? Teriam uma voz própria que falasse sobre elas mesmas ao invés de receitas de bolo e costura? Tais indagações circundam os conflitos das jovens norte-americanas da década de 60 que não se sentiam confortáveis em seguir este caminho, preferindo trabalhar e estudar.

A formação universitária de Marian é subestimada e encarada com maus olhos pela família, que se viu aliviada com a notícia do casamento entre ela e Peter, pois significava a obediência à mística feminina. Entre os medos, estavam o de que “se tornasse uma professora secundária, uma tia solteirona, uma viciada em drogas ou uma executiva, ou que sofresse alguma chocante transformação física, como desenvolver músculos e voz grossa ou criar musgo.” (ATWOOD, 1987, p.189)

A personagem Clara é um exemplo de como o aprisionamento aos domínios domésticos afeta sua maneira de ver o mundo. Até mesmo Joe, seu marido, defende a ideia de que “a solução fosse proibir as mulheres de frequentarem a universidade; assim, mais tarde, não ficariam eternamente pensando que fracassaram no campo

intelectual” (ATWOOD, 1987, p.254). Marian, com pesar, reflete sobre a condição da amiga no seguinte excerto:

Lembrei-me das resoluções da pobre Clara após o primeiro filho: achava que seria apenas uma ausência temporária. Depois do segundo, lamentou-se: “Não sei o que a gente está fazendo de errado. Sempre procuro ser tão cuidadosa!” Ela sempre fora contra a pílula – achava que podia mudar sua personalidade -, mas pouco a pouco tornou-se menos inflexível. Havia lido um romance francês (traduzido) e um livro sobre expedições arqueológicas ao Peru e falara em estudar à noite. Ultimamente vinha fazendo comentários amargos sobre ser “apenas uma dona de casa”. (ATWOOD, 1987, p.43)

A partir da descrição de Marian sobre Clara, é possível lembrar dos impasses que uma mulher enfrentaria caso tivesse interesse nas letras, como escritora. De fato, Friedan (1965) informa que o conteúdo escrito passado às donas-de-casa da época se dava através de revistas femininas, as ditas *women’s magazines*, cujos assuntos envolviam apenas cozinha, bebês e sexo. Esses eram os temas absorvidos pelas leitoras, enquanto as pessoas criadoras desses conteúdos eram apenas homens. De acordo com Friedan (1965), em uma reunião promovida por ela com editores dessas revistas, um deles explica o motivo:

Our readers are housewives, full time. They’re not interested in the broad public issues of the day. They are not interested in national or international affairs. They are only interested in the family and the home. They aren’t interested in politics, unless it’s related to an immediate need in the home, like the price of coffee. Humour? Has to be gentle, they don’t get satire. Travel? We have almost completely dopped it. Education? That’s a problem. (...) (FRIEDAN, 1965, p.33)²⁴

As declarações do editor, tão cheias de certeza, nos leva a questionar como ele pode ter conhecimento de tais interesses femininos, uma vez que ele não faz parte disso. O primeiro capítulo de *The feminine mystique* denuncia a falsa felicidade sentida pelas mulheres suburbanas de classe média. Chamado *The problem that has no name*, ou seja, “o problema que não tem nome”, elas não sabiam o motivo das angústias sentidas, uma vez que tinham estrutura familiar e suporte financeiro, diferente da maioria das mulheres negras da época, que eram obrigadas a trabalhar. Apesar de ter excluído grupos e universalizado a experiência de gênero, como

²⁴ Tradução livre: Nossas leitoras são donas de casa, em tempo integral. Elas não estão interessadas nos grandes problemas públicos do dia. Elas não estão interessadas em assuntos nacionais ou internacionais. Elas só estão interessadas na família e no lar. Elas não estão interessadas em política, a menos que esteja relacionado a uma necessidade imediata em casa, como o preço do café. Humor? Tem que ser gentil, elas não recebem sátiras. Viagem? Cortamos isso quase completamente. Educação? Isso é um problema.

Gerda Lerner aponta em cartas enviadas à Friedan²⁵, a obra teve grande importância no feminismo.

No prefácio que antecede *A mulher comestível*, também elaborado por Atwood, em 1979, a autora trata do aspecto feminista que seu romance suscita, citando a própria Friedan como influência:

O romance saiu finalmente em 1969, quatro anos depois de escrito e bem no momento em que o feminismo despontava na América do Norte. Alguns imediatamente o identificariam como um produto do movimento. Eu mesma o considero mais protofeminista que feminista: na época em que o elaborei, as mulheres não estavam organizando nenhum movimento, e eu não tenho poderes de vidente, embora, como muitos outros na época, tivesse lido Betty Friedan e Simone de Beauvoir a portas fechadas. É notável que, no fim do livro, as escolhas de minha heroína permaneçam bastante iguais ao que eram no começo: uma carreira que não leva a nada, ou um casamento como saída. Mas essas eram as opções para uma jovem, mesmo para uma jovem formada, no Canadá no início dos anos 60. Seria um erro pensar que tudo mudou. Na verdade, o tom do livro parece mais contemporâneo agora do que, digamos, em 1971, quando se acreditava que a sociedade poderia transformar-se bem mais depressa do que hoje parece provável. Os objetivos do movimento feminista não foram alcançados e aqueles que afirmam que vivemos numa era pós-feminista estão ou tristemente enganados ou cansados de pensar no assunto como um todo. (ATWOOD, 1987, p.10)

Ainda na primeira parte, Peter pede Marian em casamento, que aceita. Entretanto, há uma traição logo em seguida, com Duncan. Ele é um estudante de pós-graduação que Marian havia entrevistado para uma pesquisa de seu trabalho e, logo de cara, achou-o intrigante por seu aspecto físico, já que parecia mais novo do que de fato era e muito pálido. Por coincidência, ambos se encontram tempo depois em uma lavanderia e começam a conversar, beijando-se após saírem do local. O *affair* entre os dois continua na segunda parte do romance, apesar de Duncan estar ciente do noivado de Marian. Não há demonstrações de afeto entre eles, sendo descartado um possível relacionamento amoroso, mas seus diálogos são profundos e desafiam as ideias da protagonista, diferente de seu futuro marido.

Os preparativos para o casamento começam na segunda parte do romance e um dos primeiros acordos é de que ela deixe o escritório onde trabalha após um tempo. Embora Marian não tenha um grande cargo em sua empresa, o emprego é fruto de seu grau de escolaridade e, quando solteira, sustentava a si mesma com o próprio dinheiro:

²⁵ Informações disponíveis no artigo "*Feminine Mystique*" at 50, de Colleen Walsh. A autora salienta as mudanças ocorridas no aniversário de 50 anos da obra, bem como as mudanças ocorridas de 1963 até 2013. <<https://www.radcliffe.harvard.edu/news/in-news/feminine-mystique-50>> Acesso em 16/08/2018.

(...) Desde que ficara noiva e soubera que não ficaria ali para sempre (ela e Peter já haviam falado sobre isso, e ele dissera que, claro, ela podia continuar trabalhando após o casamento, se quisesse, por mais um tempo, mas não por necessidade financeira – ele achava injusto casar, disse, se não podia sustentar a própria esposa, porém ela se mostrara contrária). (...) (ATWOOD, 1987, p. 118)

O combinado, como visto, não agrada Marian por completo. Assim, é cabível pensar no discurso de Woolf (1985) em *Um teto todo seu* e o papel dos recursos financeiros na vida de uma mulher, apesar da heroína não demonstrar interesse pela escrita. Tal perda da independência faz com que Marian involuntariamente pare de se alimentar.

O primeiro episódio que evidencia sua mudança ocorre em um jantar com o noivo em um restaurante, quando se dá conta de que ao comer carne, está se alimentando de um animal sacrificado. “Olhou para seu bife, pela metade, e de repente viu-o como um pedaço de músculo. Vermelho-sangue.” (ATWOOD, 1987, p. 164). Essa aversão está ligada ao fato de ela também ser “um pedaço de carne” aos olhos da sociedade, tendo seu corpo e vontades “comidos” pelos homens e suas respectivas imposições. A mulher, então, é sempre aquele ser que “dá”, que perde uma parte, seja no parto ou no ato sexual, visto que popularmente diz-se que ela não é mais virgem por causa da ausência do hímen. Ela é “incompleta”, ideia reforçada pelos estudos freudianos, devido a inexistência de um pênis em sua anatomia.

Após esse evento relacionado à alimentação, muitos outros se seguem, de modo que ela não seja capaz de comer qualquer alimento que tenha estado vivo antes. A personagem avalia a ideia de se tornar vegetariana forçosamente em primeira instância, mas percebe que até mesmo a ingestão de legumes logo fica impossível. De acordo com Parker (1995), há discrepância na representação de homens e mulheres comendo no campo literário. A autora afirma que Atwood está consciente dessa forma diferente de tratar o mesmo assunto e por isso procura expor o relacionamento feminino com a comida em várias de suas obras. O leitor pode ver o passo-a-passo de uma receita de massa folhada, retirada do livro *The Joy of Cooking*, de I.S. Rombauter e M.R Becker, logo na epígrafe de *A mulher comestível*. Qual o significado que o título do romance traz, além de evidenciar o protagonismo feminino? Segundo Campello (2003), a polissemia da palavra *edible* (comestível, comível) agrega valores na situação de Marian, que se vê “devorável” pelos valores da sociedade.

Assim, Parker (1995) defende a ideia de que o consumo possui peso político, refletido pela caracterização imagética dos “poderosos” se alimentando, enquanto os outros sofrem privação de comida. Em outras palavras, os homens demonstram ávido apetite, algo considerado normal, mas o oposto não se aplica ao outro sexo. Tal contraste é percebido nas falas de Peter e Marian, quando o homem diz, sem ressalvas: “Nossa, que fome eu tinha! – disse. – Estou contente de ter mandado aquele bife para dentro. Uma boa refeição sempre faz a gente se sentir um pouco mais humano.” (ATWOOD, 1987, p.165). Sua noiva, então, procura desculpas para não revelar que não é mais capaz de comer normalmente. Em contrapartida, pelo menos na segunda parte do romance, Marian não percebe o valor simbólico que a comida possui em sua vida, pois adquire um “perverso prazer em ver os outros comerem.” (ATWOOD, 1987, p.169). Seu quadro piora no decorrer da narrativa, de modo que até os músculos de sua garganta criem vida e impedem-na de comer ovos, sob o pretexto de terem se transformado em olhos que a julgam, ou seja, a sociedade. Parker (1995) salienta que a garganta simboliza uma vulnerabilidade feminina, já que está ligada ao vampirismo. Aqui, a autora claramente faz alusão aos homens que aparecem nas obras de Atwood, pois assim como vampiros, sugam a energia e força de suas parceiras.

Ademais, buscando em Branco (1991) novamente o paralelo entre o corpo e a literatura feminina, comprova-se a ideia de que este pode ser um veículo plurissignificativo em uma narrativa. Quando a protagonista chega ao extremo de não conseguir comer ou beber absolutamente coisa alguma, é dito: “Então finalmente aconteceu. Seu corpo separara-se. O círculo alimentar reduzira-se a um ponto, um pontinho negro, deixando tudo de fora...” (ATWOOD, 1987, p.276).

Este desligamento entre corpo e espaço interno também é identificado quando Clara, a amiga de Marian, está no hospital em trabalho de parto. Em virtude da dor sentida ao ter o bebê, é dito que “cada vez mais a vida de Clara parecia desprender-se dela, separar-se, como algo que ela apenas podia relancear através da janela.” (ATWOOD, 1987, p.141). Tal acontecimento, conforme Parker (1995), significa uma forma de privação de poder sofrida pelas mulheres:

The body politic is superimposed on the physical body. Because the body becomes a site of subjection for women, Atwoodian heroines experience a strong sense of unease about the body. This is reflected in the astonishing number of images of incomplete and mutilated bodies. In addition, because the female protagonists feel corporeally oppressed, they attempt to dissociate themselves from their bodies. They try to distance the experience

of victimization and protect some of their selfhood by psychally removing themselves from their bodies. Subsequently, all Atwood's heroines feel alienated from their physical selves and are unable to represent their own bodies. (PARKER, 1995, p.366)²⁶

À procura de um modo de se fazer sólida e visível novamente, Marian prepara um bolo à figura da “mulher ideal” para a sociedade: bonita e vazia. Ela convida Peter para visitá-la, com intenção de que ele faça ingestão da figura de glacê. Horrorizado, ele sai e o relacionamento acaba. Ainsley, já grávida de Len, um amigo de Marian que não sabe do plano, também reage mal ao bolo, considerando-a louca.²⁷

Se antes a protagonista fugia da confirmação de que algo estava errado com ela e se recusava a contar os acontecimentos a Peter, assombrada pelo medo de que ele pudesse “achar que ela era algum tipo de monstro, ou neurótica” (ATWOOD, 1987, p.220), agora ela tem consciência de seu estado e acusa Peter de ser o responsável pela privação de alimento:

Você andou tentando me destruir, não andou? – disse. – Andou tentando me assimilar. Mas eu fiz uma substituta para você, uma coisa que você vai gostar muito mais. Era isso que você queria o tempo todo, não era? Vou buscar um garfo – acrescentou, algo prosaica. (ATWOOD, 1987, p.292)

A destruição da qual Marian fala e a metáfora da mulher no bolo dialogam com a ideia de um canibalismo simbólico, de ser consumida por uma figura opressora. No prefácio de *A mulher comestível*, Atwood (1987, p.9) admite que a inspiração veio enquanto observava confeitarias, estando particularmente interessada em bolos de noiva com casais de açúcar e que “andava especulando a respeito de canibalismo simbólico.” Para Parker (1995), a natureza antropofágica entre homens e mulheres nas obras de Atwood se assemelha aos estudos sobre canibalismo, embora a autora reconheça quão controverso o assunto é, já que tem dúvidas se rituais canibais realmente existiram ou se não passam de um mito

²⁶ Tradução livre: O corpo político é sobreposto ao corpo físico. Como o corpo se torna um local de submissão para as mulheres, as heroínas atwoodianas experimentam um forte sentimento de desconforto em relação ao corpo. Isso se reflete no surpreendente número de imagens de corpos incompletos e mutilados. Além disso, como as protagonistas femininas sentem-se oprimidas, tentam dissociar-se de seus corpos. Elas tentam distanciar a experiência de vitimização e proteger um pouco de sua individualidade, removendo-se psicologicamente de seus corpos. Posteriormente, todas as heroínas de Atwood se sentem alienadas de seu eu físico e são incapazes de representar seus próprios corpos.

²⁷ A personagem muda de ideia quanto ao papel que o pai de seu filho desempenhará, desejando que ele participe da educação do bebê e se case com ela, o que não ocorre. É exposto no final da segunda parte do romance que Ainsley se casa com Fisher Smythe, um amigo de Duncan que ela conhece em uma festa promovida por Peter.

racista. Ainda, Parker (1995) faz considerações sobre os estudos de Peggy Reeves Sanday, que vê o canibalismo simbólico como uma maneira de controle social e psicológico em uma sociedade. Sendo assim, do poder do “sujeito” sob o “objeto”, bem como do “narrador” sob aquele que “é narrado”.

2.1.2 “NOVAMENTE NA PRIMEIRA PESSOA DO SINGULAR”

Além de ser a protagonista da história, Marian é a narradora que conta os acontecimentos na primeira parte do romance. Portanto, posso colocar Marian na categoria do narrador autodiegético, de acordo com seu envolvimento com a diegese, ou seja, seu protagonismo. A partir da análise das focalizações definidas por Genette (1995), na primeira parte há a predominância da focalização interna, mais precisamente, na focalização interna fixa. Os sentimentos de uma única personagem, Marian, são o foco desta parte da narrativa. Para melhor analisar esta questão, segue um trecho em que a narradora expõe o que ocorre na mente da protagonista:

Meu subconsciente estava à frente de meu consciente, e o subconsciente tem sua própria lógica. A maneira como me comportei pode ter sido um pouco incoerente com minha verdadeira personalidade, mas será que os resultados foram tão incoerentes? A decisão era um pouco repentina, mas agora tive tempo para pensar compreendo que é realmente um bom passo a ser dado. (...) Como diz Peter, não se pode ficar zanzando por aí indefinidamente; gente que não casou fica esquisita quando chega à meia-idade, fica amargurada, confusa, sei lá. Há exemplos suficientes no escritório para confirmar isso. Mas, embora eu tenha certeza de que isso estava lá no fundo da minha cabeça, conscientemente não esperava que acontecesse tão já, nem da maneira como aconteceu. Por certo eu estava mais envolvida com Peter do que gostaria de admitir. (ATWOOD, 1987, p.112)

É possível perceber, todavia, que há outro tipo de focalização no mesmo trecho. Quando fala sobre Peter, ela leva em consideração os dizeres de seu noivo, mas não tem acesso ao seu interior. Sendo assim, somente o que é exposto diretamente através da fala ou atitudes das outras personagens conta como informação a ser utilizada pela narradora, originando uma focalização externa. Para ilustrar como este tipo de focalização ocorre em outros momentos da história, cito:

Quando ele desligou, pensei nas consequências. A mais evidente era que Peter precisaria de cuidados na noite seguinte. Trigger era um de seus amigos mais antigos; na verdade, era o último dos velhos amigos que ainda não se casara. Tinha sido como uma epidemia. (ATWOOD, 1987, p.31)

Como exposto, Marian considera os elementos externos, no caso, a notícia via telefone de que o melhor amigo de Peter irá casar, e então deduz que “se tratava de um desastre nacional” (ATWOOD, 1987, p.31). Novamente, a narradora combina os dados que recebe e formula conclusões sobre o estado de espírito de outras personagens, sem que o leitor saiba exatamente se tais sentimentos se efetivam.

Na segunda parte do romance, muitos elementos associados à narrativa mudam. O leitor percebe que a partir do momento em que anuncia seu noivado com Peter, no final da primeira parte, Marian deixa de ser a narradora. Sua voz e opiniões não são mais ouvidas durante esse período, bem quando seus problemas alimentares começam a aparecer. Marian não tem mais controle sob seu próprio corpo e, assim, é interessante pensar no motivo da troca de narrador na segunda parte de *A mulher comestível*. Segundo Loureiro (1990), a escolha do narrador é de extrema importância, pois é a sua perspectiva e forma determinada que levamos em conta. Retomando Herman e Vervaeck (2005), os autores mencionam a definição de narrativa de E. M. Forster, quando este diferencia *story*, a sequência cronológica de eventos, de *plot*, a conexão causal entre os eventos. Assim, através das pistas deixadas na narrativa analisada, como o término da primeira parte justamente provável perda da voz de Marian enquanto sujeito dentro do casamento. Dessa forma, corpo e personalidade, voz narrativa e voz crítica estão atrelados.

A situação de Marian é apresentada através de alguém que não participa da diegese como personagem. Fora de tudo que ocorre, esta voz se encaixa na categoria de narrador heterodiegético, proposta por Genette. Conforme Reis e Lopes (1994), o frequente anonimato do narrador heterodiegético, como ocorre aqui, favorece a confusão entre autor e narrador. Contudo, com a observação dos fatos que se verificam na segunda parte do romance, tal confusão parece ser prontamente descartada, uma vez que Atwood, enquanto mulher, não seria a “ladra” da voz narrativa de Marian, mas um homem.

Este narrador heterodiegético não exprime julgamentos nem faz intervenções que demonstrem sua opinião. Seu relato é mais descritivo, sendo ele utilizado para contar as transformações que ocorrem no exterior e interior da protagonista no período em que para de comer. Além da relação com o casamento que está para chegar e o possível apagamento de sua personalidade e desejos que este lhe trará, a mudança na voz narrativa também sugere que teríamos mais informações sobre

sua incomum circunstância, já que tais dados seriam expostos diretamente pela protagonista, sem que houvesse um mediador.

Na medida do possível, o narrador heterodiegético possui acesso ao interior de Marian, expondo seus pensamentos de forma explícita:

(...) desde que ficara noiva e soubera que não ficaria ali para sempre (ela e Peter já haviam falado sobre isso, e ele dissera que, claro, ela podia continuar trabalhando após o casamento, se quisesse, por mais um tempo, mas não por necessidade financeira – ele achava injusto casar, disse, se não podia sustentar a própria esposa, porém ela se mostrara contrária), tornara-se capaz de virar as costas e encarar tudo com indiferença. Na verdade, descobrira que não conseguia envolver-se mesmo quando queria. (ATWOOD, 1987, p.118-119)

A focalização na segunda parte do romance continua sendo a focalização interna fixa, pois as angústias de Marian seguem como foco principal e o narrador sabe o que ela pensa, ao passo que de outras personagens o narrador tem conhecimento apenas do que é expresso, ocasionando uma focalização externa. Um exemplo da última é a conversa final de Marian e Peter, quando o relacionamento termina. É indicado que ele está irritado, mas são suas feições que levam o narrador a concluir isso: “A expressão de seu rosto, uma sobancelha franzida, combinada com um queixo saliente, indicava que ele ainda estava com raiva.” (ATWOOD, 1987, p.291).

Na terceira parte, Marian volta a contar a própria história, decidindo não se casar e ir à procura de uma carreira. Decorrente de suas decisões, a protagonista retoma o papel de sujeito de sua própria vida, perdido na segunda parte da obra. Marian volta a comer normalmente, incluindo carne em sua dieta, e sua aparência saudável logo é percebida por aqueles que a rodeiam. Com uma vida nova, a própria narradora tem consciência de sua mudança, uma vez que ela também é refletida na narrativa de *A mulher comestível*. “Agora que pensava em mim novamente na primeira pessoa do singular, achava minha situação muito mais interessante que a dele.” (ATWOOD, 1987, p.298). A partir disso, Marian parece ter noção do que acontecera na segunda parte da obra, um narrador heterodiegético tomara partido dos acontecimentos, mas, fugindo do destino predefinido a todas as mulheres, ela retoma a voz que conta os eventos, voltando a ser um narrador autodiegético.

Assim como nas duas primeiras partes do romance, a última também faz uso da focalização interna fixa. Embora mais curta que as demais, com seis páginas, trechos demonstram o que é intrínseco na protagonista, como: “Tinha pensamentos

de mantê-lo em suspense, mas ele começava a parecer magoado.” (ATWOOD, 1987, p.299), assim como quando confessa a si mesma que limpar a casa a aborrecia.

2.1.3 “VOCÊ ANDOU TENTANDO ME DESTRUIR, NÃO ANDOU?”

No que se refere a *Survival*, há alguns traços que dialogam com o discurso apresentado em *A mulher comestível*. O lugar, por exemplo, é marcado com menções a Quebec e como a diferença no idioma influencia o estilo de vida dos habitantes. Em tom de ironia, os funcionários da empresa de Marian discutem sobre o sistema digestivo dos quebequenses, alegando que possuem prisão de ventre devido à ingestão de batatas. No entanto, Ainsley constata que o temperamento está ligado ao francês: “Não pode ser só por causa das batatas – sentenciou Ainsley. Deve ser um complexo de culpa coletivo. Ou talvez a tensão do problema da linguagem; eles devem ser terrivelmente reprimidos.” (ATWOOD, 1987, p.27). Assim, corrobora com a ideia de que Quebec enfrenta a sobrevivência natural do país ao qual pertence e também a do idioma e costumes, influenciados pela colonização francesa. Porém, dois fatores que Atwood (2012) evidencia em *Survival* - a natureza e os animais - não são evidenciados na narrativa, salvo algumas menções rápidas à neve, pois o romance se situa totalmente no espaço urbano.

A ameaça dos Estados Unidos é presente, com críticas severas aos americanos que parecem ir ao Canadá para perturbar. Peter e Marian discutem a respeito da educação de crianças, quando o homem defende uma disciplina mais severa. Ele salienta que ela não deveria procurar compreensão quanto a “um daqueles vagabundos; os motoqueiros, os viciados em drogas e os desertores do serviço militar que vêm lá dos Estados Unidos.” (ATWOOD, 1987, p.160)

Comentários sobre os imigrantes também marcam o ambiente, já que estão presentes na nação desde a década de 60. A dona do apartamento que Marian e Ainsley alugam deprecia o bairro em que vivem já havia sido “melhor”, pois o preço das casas maiores aumentou e alguns proprietários deram lugar aos imigrantes. A reação da senhora após mencioná-los é descrita da seguinte forma pela narradora: “os cantos da boca voltaram-se ligeiramente para baixo” (ATWOOD, 1987, p.18)

A partir do que é apresentado no capítulo *Ice Women Vs Earth Mothers – The Stone Angel and the Absent Venus*, sobre as mulheres canadenses, há a presença

de apenas uma Hécate, a vizinha de Marian e Ainsley, vez que preza os valores tradicionais. Clara, por sua ingenuidade e obediência às regras da Mística Feminina, pode ser definida como uma Diana, além de ser a principal personagem ligada à maternidade. Ainsley se encaixa na descrição de uma Venus devido à evidente sensualidade, desagradando todas as personagens conservadoras da obra, tais como Peter, a vizinha e as “virgens do escritório”. Todavia, Marian não parece se encaixar em nenhuma das categorias, já que não é totalmente inocente para uma Diana nem sedutora como uma Venus, assim como não é dura e fechada como uma Hécate.

Não obstante, a protagonista apresenta as quatro características da Síndrome de Rapunzel²⁸ que Atwood discorre a respeito em *Survival*, quando trata das “mulheres normais” da literatura canadense. Retomando:

In the Rapunzel Syndrome there are four elements: Rapunzel, the main character; the wicked witch who has imprisoned her, usually her mother or her husband, sometimes her father or grandfather; the tower she's imprisoned in – the attitudes of society, symbolized usually by her house and children which society says she must abandon; and the Rescuer, a handsome Prince of little substantiality who provides momentary escape. (ATWOOD, 2012, p.235)²⁹

Marian corresponde à personagem Rapunzel; a “bruxa”, por outro lado, se manifesta através da figura de Peter, seu noivo, como a narradora se dá conta no final da obra, pois acredita que ele tenha sido o porquê das transformações alimentares sofridas; a “torre”, então, é a mística feminina de Friedan (1965), o futuro resumido a casar, ter filhos e abdicar de sua identidade como sujeito com opiniões e vontades; seu “salvador”, no entanto, é incerto, já que não fica explícito o grau de importância de Duncan em sua vida, além de o mesmo se comportar como a “bruxa” em certos momentos. Porém, é inegável que essa personagem serve como fuga momentânea para a “Rapunzel”. Cabe afirmar que Marian toma a iniciativa de salvar a si mesma, indo do confinamento em seu próprio corpo desprovido de vida à liberdade em trilhar seu próprio caminho sozinha.

Marian sobrevive.

²⁸ Não foram encontradas mais informações sobre a Síndrome de Rapunzel em narrativas literárias. No entanto, este é o nome dado a uma doença psicológica que faz com que pessoas arranquem e ingeriam os próprios cabelos. Disponível em: <<https://www.tuasaude.com/sindrome-da-rapunzel/>> Acessado em: 21/05/2018.

²⁹ Tradução livre: “Na Síndrome de Rapunzel, existem quatro elementos: Rapunzel, o personagem principal; a bruxa má que a aprisionou, geralmente sua mãe ou seu marido, às vezes seu pai ou avô; a torre em que ela está aprisionada - as atitudes da sociedade, simbolizadas geralmente por sua casa e filhos que a sociedade diz que ela deve abandonar; e o salvador, um belo príncipe de pouca substancialidade que fornece fuga momentânea”

2.2. O LAGO SAGRADO

Assim como *A mulher comestível*, *O lago sagrado* também é dividido em três partes, com vinte e sete capítulos que apresentam a saga de uma narradora – sem nome –, acompanhada do namorado Joe e de um casal de amigos, Anna e David, que volta ao lugar onde cresceu, no Canadá, em busca do pai desaparecido. O romance, de 1972, lida com as lembranças da infância e comparações feitas pela protagonista a respeito do local, rodeado por árvores, animais e um lago. A narradora começa a expor sua história desde o início, mostrando os motivos por não se relacionar mais com o pai. Aparentemente, ele a julga por ter se divorciado e deixado o filho, porém a protagonista confessa que isso é uma invenção que criou para disfarçar o verdadeiro luto que carrega: um aborto que cometeu.

2.2.1 A “ÓRFÃ” E ANNA

À primeira vista, *O lago sagrado* trata de uma protagonista em busca de seu pai, desaparecido nas florestas do norte do Quebec. Todavia, a viagem ao lugar onde passou a infância se mostra como uma procura de si mesma, com eventos que vêm à superfície sem que haja pretensão de que isso aconteça.

O título original, *Surfacing*, faz alusão a esse estado de “vir à tona”, para isso, é preciso analisar a plurissignificação da palavra. Silva (2008) aponta que *surface*, enquanto substantivo, remete à superfície do lago em volta da cabana, que dá nome à tradução de Cacilda Ferrante e adaptação de Caio Fernando Abreu: *O lago sagrado*. O adjetivo, *surface*, passa a ideia de superficialidade, bem como são as relações da protagonista do romance, principalmente no que se refere ao seu namoro com Joe. Ainda, Silva (2008) acredita que o verbo *surface* é a palavra que melhor define o vínculo entre título e obra. Entre seus significados, encontra-se “*rise to the surface*” e “*become apparent*” (“vir à superfície” e “se tornar aparente”, respectivamente). As duas definições dialogam com os fatos que surgem quando a protagonista mergulha no lago, a fim de descobrir o que era aquilo que vira na água:

Estava lá, mas não era uma pintura e não estava na rocha. Estava abaixo de mim, boiando em minha direção, vindo do nível mais profundo onde não havia vida, uma forma oval escura que arrastava os membros. Estava

confuso, mas tinha olhos e eles estavam abertos. Era algo que eu conhecia, uma coisa morta, ele estava morto. (ATWOOD, 1989, p.159)

Considerando o que a narrativa apresenta até este momento, pode-se pensar que ela vê o pai na imagem distorcida. No entanto, aos poucos, a protagonista começa a dar pistas sobre o trauma passado que se materializou novamente: um aborto, apesar dessa palavra não ser usada na narrativa. Hinz e Teunissen (1979) explicam que a personagem evoca a raiz de seu significado, sendo assim, uma alusão ao título original, *Surfacing*:

Describing her consummation with Joe, she observes, "He trembles and then I feel my lost child **surfacing** within me, forgiving me, rising from the lake where it has been prisoned for so long" (p.191). If the passage incidentally explains the source of the novel's title, it also invertedly reflects the origin of the term abortion; for abortion derives from the Latin *ab* (from) and *oriri* (arising). (HINZ; TEUNISSEN, 1979, p.227. Grifo meu)³⁰

Dessa forma, a protagonista desmente a história apresentada até então, em que ela havia abandonado o marido e o filho. Para fins de comparação, seguem dois excertos de *O lago sagrado* em que, no primeiro, dá detalhes sobre os problemas que encontrava em sua família e, no segundo, confessa a farsa que estava sustentando. A narradora diz:

Mas eu não poderia ter trazido a criança aqui, nunca a considerei minha, nem escolhi seu nome antes que nascesse, como as pessoas costumam fazer. Era de meu marido, ele a impôs a mim, durante todo o tempo em que crescia em meu ventre, fazendo com que me sentisse uma incubadora. Ele escolhia tudo o que queria que eu comesse, fazia com que eu a alimentasse, queria uma cópia de si mesmo e, depois que nasceu, eu não tinha mais nenhuma utilidade. Só que não demonstrava isso, ele era esperto: continuou dizendo que me amava. (ATWOOD, 1989, p.38)

Ela continua com a mentira até o momento em que tudo vem à tona no passeio de canoa que faz no lago. Assustada com a imagem que vira no reflexo da água, ela admite:

Não conseguia aceitar aquela mutilação, a ruína que tinha provocado, precisava de uma versão diferente. Juntei os pedaços como pude, alisando-os como num álbum de figurinhas, colagens, cobrindo as partes erradas. Um álbum falso, no passaporte das memórias fraudulentas, mas uma casa de papel era melhor que nenhuma e eu quase pude viver nela, tinha vivido nela até agora. (ATWOOD, 1989, p.161)

³⁰ Tradução livre: Descrevendo sua consumação com Joe, ela observa: "Ele estremece e então sinto meu filho perdido emergindo dentro de mim, me perdendo, levantando-se do lago onde esteve preso por tanto tempo" (p.191). Se a passagem explica incidentalmente a fonte do título do romance, também reflete invertida a origem do termo aborto; para o aborto deriva do latim *ab* (de) e *oriri* (surgir).

A partir disso, pode-se pensar que ela inventa uma personagem para si mesma, visto que é uma artista. Como ilustradora, as palavras não são o ponto principal de seu trabalho, porém a capacidade de criação faz parte de sua vida. Ao ouvir o canto de pássaros, diz que costumava identificar as espécies e que deveria ter estudado linguística em vez de arte. Segundo seu relato, a carreira tomou caminhos diferentes dos quais ela havia imaginado, pois se transformou em uma artista vinculada à propaganda.

Durante certo período ia ser uma artista de verdade. Ele achava atraente, mas mal encaminhado. Dizia que eu deveria estudar algo que fosse capaz de usar, pois nunca existiria uma artista mulher importante. Isso foi antes de casarmos, quando ainda dava ouvidos ao que dizia, então resolvi estudar desenho e fiz um curso de estamperia de tecidos. Mas ele tinha razão, nunca ouve nenhuma artista importante. (ATWOOD, 1989, p.58)

Nesse sentido, as imagens possuem papel de destaque no relato, evidenciando que a narradora conta a história à sua maneira, com traços próprios de seu trabalho. Buscando novamente em Branco (1991) considerações sobre a escrita feminina, há a presença do dito “gozo” neste texto de Atwood. Uma vez que em boa parte do romance não há uma explicação óbvia sobre os acontecimentos, o leitor é impulsionado a buscar explicações a partir das indicações providas pelo texto. Clark (1983) propõe que em *O lago sagrado*, assim como em muitos outros textos “atwoodianos”, há uma descrença de que a linguagem seja o principal meio de comunicação entre as pessoas, julgando os diálogos não-verbais ou metalinguísticos como superiores:

So we learn about her not from the so-called facts she places before us, but from her choice of words: from indirections we have to find directions out. In order to find out the truth of the protagonist's past history we have to treat it as fiction in which language is not merely representative, words are not merely signs, they are symbols. And like symbols, her words point to literal facts as well as concealed truths. (CLARK, 1983, p.4)³¹

As colocações de Clark (1983) vem ao encontro do que Branco (1985, p.31) pensa acerca da escrita feminina, que não se sistematiza nos moldes da masculina:

A tentativa de dizer o indizível parece ser, de fato, um traço recorrente da escrita feminina. Simbólica, enquanto linguagem verbal, essa escrita resiste, entretanto, à mediação linguística, buscando “encostar” a palavra à coisa e

³¹ Tradução livre: Assim, aprendemos sobre ela não a partir dos chamados fatos que ela coloca diante de nós, mas de sua escolha de palavras: a partir de não-direções, temos que encontrar direções. A fim de descobrir a verdade da história passada do protagonista, temos que tratá-la como uma ficção em que a linguagem não é apenas representativa, as palavras não são meramente sinais, são símbolos. E como símbolos, suas palavras apontam para fatos literais, bem como para verdades ocultas.

atingir o além do signo. (...) Nesse sentido, a escrita feminina percorre uma trajetória suicida, desembocando fatalmente em sua destruição, enquanto discurso: ao se autodevorar, o que resta do signo senão seu próprio vazio?

De acordo com Clark (1983), a protagonista se sente desconfortável com as palavras. Levando em conta a infância isolada nas florestas, o número de pessoas com quem ela poderia conversar era reduzido. Somado o afastamento da civilização com o idioma que ela falava por causa de seus pais, o inglês, e o do vilarejo onde vivia no norte do Quebec, o francês, este número se torna ainda menor.

“Os animais não necessitam da fala: para que falar você é uma palavra?” (ATWOOD, 1989, p.205), a narradora diz. Clark (1983) aponta como o desejo de “substituir” o feto morto faz com que a protagonista leve Joe para a natureza para que tenham relações sexuais e, assim, ela tenha um bebê vivo, semelhante a um animal, a um deus. “O bebê vai escorregar para fora facilmente, como um ovo, um gatinho. Vou lambê-lo, morder o cordão umbilical, o sangue voltando à terra a qual pertence. (...) Jamais lhe ensinarei palavra alguma.” (ATWOOD, 1989, p.183). A imagem de um gato já havia aparecido antes na narrativa, quando relembra o estado do feto quando interrompeu sua gravidez: “(...) encolhido num vidro, fitando-o como um gato em conserva. Tinha enormes olhos gelatinosos, nadadeiras em vez de mãos e guelras de peixe.” (ATWOOD, 1989, p.160)

A (não) maternidade também aparece entre os pensamentos da protagonista, assombrada pela culpa do aborto forçado e pelas lembranças que o lugar traz, principalmente no que se refere a sua própria mãe. Por causa de uma doença grave - não identificada pela narradora, mas as características indicam um câncer -, o contato entre as duas se tornou ainda mais difícil, pois sua sanidade também foi afetada. Alheia a todos e sem conseguir caminhar, a mãe da personagem principal foi mandada ao hospital, onde passou seus últimos dias. Em uma visita, a narradora a descreve como “(...) muito magra, muito mais velha do que eu jamais poderia imaginar, a pele esticada sobre o nariz adunco, as mãos crispadas sobre o lençol como as garras de uma ave num poleiro. (ATWOOD, 1989, p.23). A comparação com um animal se assemelha àquelas, já mencionadas aqui, em que faz ao pensar no afeto abortado e no bebê que pretende ter com Joe. O aspecto “natural” também surge quando ela admite o descaso que a família teve com a enfermidade: “Acabamos confiando em sua capacidade de recuperação; deixamos de levar sua

doença a sério, como se – igual aos casulos – ela tivesse fases em sua natureza.” (ATWOOD, 1989, p.39)

Seguindo os temas que Branco (1991) elege como “típicos” da escrita feminina, além do gozo e da memória, o corpo também rompe na construção da obra, pois as personagens femininas são objetificadas na maioria das vezes. Nas primeiras páginas, o leitor passa a ter conhecimento das inseguranças que Anna possui quanto ao seu aspecto, vendo-se obrigada a usar roupas desconfortáveis na viagem, já que evita o jeans porque “ela acha que a deixa gorda” (ATWOOD, 1989, p.11), a narradora explica. Seu relacionamento com David, o marido, contribui para uma visão distorcida que a personagem tem sobre ela mesma, como é explicitado na passagem a seguir, quando fala sobre maquiagem:

Ele não gosta de me ver sem pintura. – Em seguida se contradiz: - Não sabe que me pinto. – Percebo o subterfúgio envolvido, ou, talvez, seja devoção: será que ela sai de mansinho da cama antes que ele acorde, todas as manhãs, e volta para lá com as luzes apagadas? Talvez David esteja contando mentiras generosas, mas ela disfarça tão bem que talvez ele nem perceba nada. (ATWOOD, 1989, p.50)

Métodos contraceptivos são citados nas conversas entre ela e Anna, quando concordam sobre os efeitos colaterais das pílulas anticoncepcionais. Assim, é visível que Margaret Atwood escolheu este momento, assim como em muitos desse romance e dos outros dois, para expor a cumplicidade entre mulheres. Uma vez que apenas elas vivem aquilo sobre o que conversam, a autora coloca nas falas de Anna: “David quer que eu volte a tomá-las, diz que não pode ser pior que uma aspirina.” (ATWOOD, 1989, p.89).

O movimento feminista é citado por David, como forma de ofensa a Anna. “Não me venha com essa história de feminismo (...) Não vou ter em casa uma dessas feministas que andam pregando castração a esmo, vagando pelas ruas em bandos selvagens armados com tesouras de jardineiro.” (ATWOOD, 1989, p.125), ele diz, gerando opiniões contraditórias da parte da protagonista. Apesar de ser veemente em suas crenças e possuir comportamentos mal vistos pela sociedade, a mesma acredita que os homens devam ser superiores. Sem perceber, todavia, a personagem principal age de forma diferente, pois exerce o poder de contar a sua própria história.

2.2.2 UMA NARRATIVA DE PAPEL

(...) Uma casa de papel era melhor que nenhuma e eu quase pude viver nela (...) (ATWOOD, 1989, p.161)

A protagonista do romance também é a narradora, sendo assim, definida como autodiegética, de acordo com Genette (1995). Uma vez que seu relato vem ligado ao seu ponto de vista, assim como só apresenta fatos de seu interesse e na ordem que lhe convém, o leitor começa a perceber ambiguidades em sua narrativa.

Inicialmente, ela discorre a respeito da morte do irmão por afogamento no lago, narrando seu estado quando foi encontrado. “Meu irmão estava embaixo d’água, inconsciente, voltado para cima, olhos abertos, afundando devagarinho. Saía ar de sua boca” (ATWOOD, 1989, p.34). O leitor, então, logo percebe que a narradora desmente o que foi exposto, admitindo que tal episódio ocorreu antes de seu nascimento, não sendo possível que ela tivesse visto a cena.

O divórcio e o filho abandonado também são evidenciados pela protagonista no início da narrativa, servindo como motivo para o mau relacionamento entre ela e o pai:

Não há motivo para mudar de ideia, ele nunca me perdoou, eles não entendiam o divórcio, acho mesmo que nunca entenderam sequer o casamento, o que não seria de admirar, já que nem eu mesma entendi. O que os aborreceu foi a maneira como agi, tão de repente e, depois, fugindo e deixando meu marido, a criança, minhas lindas ilustrações coloridas para revistas, tão boas que podiam ser emolduradas. Abandonar meu filho, foi esse o pecado sem perdão. (ATWOOD, 1989, p.31)

Mas, novamente, essa é uma invenção da narradora. Ela prefere criar um casamento e filho fictício a ter que aceitar o envolvimento com um homem casado que a forçou a interromper a gravidez. “Juntei os pedaços como pude, alisando-os como num álbum de figurinhas, colagens, cobrindo as partes erradas. Um álbum falso, no passaporte e nas memórias fraudulentas (...) (ATWOOD, 1989, p.161). A partir disso, o leitor tem certeza de que não se pode confiar na memória da narradora, como Clark (1983, p.5) reforça:

So we begin to realize that her memory is not a storehouse of past events, but of visual images which to her are events. Her description of her brother’s slowly-sinking body is not a literal presentation of a fact, but a graphic image, like a painting or a drawing. And like an image, the truth of her memory transcends time because it does not belong either to the past or to the future, but to the eternal present.³²

³² Tradução livre: Então começamos a perceber que a memória dela não é um depósito de eventos passados, mas de imagens visuais que para ela são eventos. Sua descrição do corpo de seu irmão

Fernandes (1996, p.31) exprime que, para Victor Hugo, “nada causa mais interesse do que uma história que se desenrole atrás de um muro”, por haver recursos narrativos que captem a atenção do leitor, tais como cortes, depoimentos dúbios e descrições imprecisas. Tomando essa ideia como ponto de partida para pensar a forma como a narradora de Atwood conta sua história, é aceitável ver *O lago sagrado* como uma narrativa que não está “atrás de um muro”, mas que flutua nas palavras, assemelhando-se às águas.

Apesar de não utilizar a narratologia de Genette como base e, fazendo uso do termo “narrador em primeira pessoa”, Fernandes (1996) define bem o caso da narradora em questão. A recuperação do tempo perdido, a voz alterada pela necessidade de confessar alguma coisa e a linguagem comprometida com o passado são características que o autor elenca para definir o narrador que fala por si mesmo.

A culpa que a heroína carrega devido ao aborto se encaixa no que Fernandes (1996, p.117) diz a respeito do narrador em primeira pessoa: “O narrador em primeira pessoa parece sempre falar para si mesmo, como num ajuste de contas. (...) Quer compreender, justificar, julgar e inocentar-se.” Nesse sentido, a narradora do romance se vê obrigada a mascarar eventos de sua vida, uma vez que um casamento arruinado seria mais aceitável do que a realidade, tanto para sua própria consciência quanto para a sociedade.

O movimentar das memórias da protagonista, que se mostram ora límpidas e calmas, ora obscuras e pesadas feito as pedras, atribui valor estético ao romance e demarca o tipo de focalização predominante. O ponto de vista que se destaca na narrativa é de apenas uma personagem, no caso, a protagonista. Sendo assim, em *O lago sagrado*, há uma recorrência da focalização interna fixa. A quantidade de informação provida ao leitor depende de como e quanto esta decide apresentar, causando dúvidas quanto aos fatos, como foi visto anteriormente. Reis e Lopes (1994, p.159), com base nos estudos genettianos, acentuam:

A focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência (...); conseqüentemente, a focalização, para além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens,

que afunda lentamente não é uma apresentação literal de um fato, mas uma imagem gráfica, como uma pintura ou um desenho. E como uma imagem, a verdade de sua memória transcende o tempo porque não pertence nem ao passado nem ao futuro, mas ao eterno presente.

espaços, etc), atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação.

Apoiando-me no texto do romance, posso eleger exemplos que ilustram o campo informativo pertencente à protagonista. Um deles ocorre quando, em busca de pistas sobre o destino de seu pai, o campo de consciência focalizador encontra uma pilha de papéis que concernia a ele. Admitindo a surpresa em não encontrar relatórios sobre árvores, visto que seu genitor era um botânico, ela acha desenhos de mãos e de uma figura infantil tesa, anotações com números e um nome, mas nada destes elementos diz algo a ela. Assim, duvida que o pai tenha enlouquecido enquanto fazia desenhos ininteligíveis, porém não comenta o que encontrou com os companheiros de viagem: “Lá de fora vem o ruído de madeira arranhando madeira e a canoa bate no embarcadouro. Trouxeram-na rápido demais. Eles riem. Coloco a pilha de papéis de volta na prateleira, não quero que a vejam”. (ATWOOD, 1989, p.66)

2.2.3 “NÃO PRECISAM ME MATAR”

Hinz e Teunissen (1979) argumentam que *O lago sagrado* é visto como um trabalho artístico nacionalista, além de feminista, especialmente no Canadá. Sua primeira publicação, em 1972, ocorre no mesmo ano que a de *Survival*, podendo ser esta uma das causas das similaridades entre as duas obras de Margaret Atwood.

Há uma forte crítica aos estadunidenses na obra de Atwood, principalmente a respeito da destruição da flora e da fauna. Em um episódio, a protagonista se choca com uma garça morta cruelmente, pendurada de cabeça para baixo por uma corda em uma árvore. A imagem forte leva a protagonista a pensar que apenas turistas seriam capazes de cometer tal ato, bem como Atwood propõe em *Survival* sobre a relação entre animais e humanos na literatura americana, em que o primeiro grupo sempre é morto pelo segundo, tendo suas forças extraídas:

Por que a tinham pendurado assim, como uma vítima de linchamento? Por que não a jogaram fora como lixo? Para provar que podiam fazer isso, que tinham o poder de matar. Caso contrário, era totalmente sem valor: bonita a distância, mas não podia ser domesticada, cozida ou treinada para falar. A única relação possível com ela era destruí-la. Alimento, escravo ou cadáver: a escolha era limitada. (...) Deviam ter sido os americanos. Estavam ali e nós iríamos encontrá-los. (ATWOOD, 1989, p.131-132)

No entanto, Atwood (2012) admite a culpa canadense em relação aos animais, pois a nação usufruiu por muito tempo do mercado de peles. Em *O lago*

sagrado, as falas de David concordam com este pensamento, além de denunciar o racismo americano: “Já percebeu que este país foi construído sobre os cadáveres de animais mortos? Peixes mortos, focas mortas e, historicamente, castores mortos. Neste país o castor é como o negro dos Estados Unidos” (ATWOOD, 1989, p.44)

Atwood (2012) aponta a ocorrência do nome David nas obras de literatura canadense, sendo esta uma das personagens de *O lago sagrado*. Tendo em vista o poema *David*, de Earle Birney, como referência, a autora define que onde há um David, usualmente há um Golias, um gigante maléfico que vem simbolizado como a natureza.

A protagonista, ao criticar os métodos contraceptivos hormonais, também faz alusão a como as mulheres são ligadas à natureza pelo ciclo menstrual, embora exista uma cultura inteira contra este lado “selvagem” feminino:

Sexo costumava ter um cheiro de luvas de borracha e atualmente tem esse cheiro de coisa nova, não há mais pacotinhos plásticos verdes à mão em forma de lua, de modo que a mulher ainda pode fingir que é natural, cíclica, em vez de um caça-níqueis químico. Mas logo teremos o útero artificial, não sei o que vou achar disso. (ATWOOD, 1989, p.89)

Ainda, segundo Hinz e Teunissen (1979), o aborto em si, feito pela protagonista, não é o principal tormento enfrentado, mas sim, o fato de ir contra a natureza. A morte em geral é um elemento aceito pela personagem como um ciclo natural; contudo, o feto em seu ventre foi tirado de forma artificial.

Outro paralelo entre *Survival* e *O lago sagrado* pode ser visto no grau que o isolamento na natureza atinge as personagens do romance. Segundo Atwood (2012), há diferenças nos termos *death by nature* (morte pela natureza, em tradução literal) e *natural death* (morte natural). A primeira remete às mortes que ocorrem nas obras canadenses por afogamento, mais frequente em poemas, e por congelamento, na prosa. No entanto, nenhuma destas características se aplicam às personagens principais de *O lago sagrado*³³, mas uma outra em especial. Atwood (2012, p.53) a define como “death by bushing, in which a character isolated in Nature goes crazy³⁴”. Apesar de não ser explícita a morte em seu sentido literal no romance, há considerações sobre como o isolamento do pai da protagonista do espaço urbano e o estilo de vida como eremita na floresta teve consequências para sua sanidade:

³³ As mortes que constam na narrativa são: a do feto que a narradora carregava em seu ventre; a de sua mãe, pela doença que a acompanhou por anos e a do irmão que, segundo seu relato ambíguo, se afogou no lago.

³⁴ Tradução livre: Morte pela natureza, em que um personagem isolado na natureza enlouquece.

Então era isso que ficou fazendo aqui o inverno todo, fechado no chalé fazendo esses desenhos ininteligíveis. Sento na mesa, o coração disparado como se tivesse aberto um armário supostamente vazio e tivesse encontrado algo que não devia estar ali, como uma garra ou um osso. Esta é a hipótese esquecida: poderia ter **enlouquecido**. Maluco, lunático. “Desnortado”, dizem os caçadores, **quando alguém fica tempo demais no mato**. E, se louco, talvez vivo: os critérios não seriam mais os mesmos. (ATWOOD, 1989, p.66. Grifo meu)

O pai da protagonista também admirava os antepassados, denominados de “primeiros homens”, assim como existe um capítulo destinado a essas pessoas em *Survival*. Justificando o motivo do afastamento da civilização, a narradora explica:

Quando meu irmão nasceu, ainda não existia estrada para lá. Até mesmo o vilarejo tinha gente demais para ele, precisava de uma ilha, um lugar onde pudesse recriar não a vida de um fazendeiro, como a de seu pai, mas a daqueles primeiros homens, que chegaram quando não havia nada, a não ser a floresta e a ausência de ideologias, com exceção daquelas que traziam. Quando dizem liberdade, não usam a palavra em seu sentido real, mas querem dizer “ausência de interferência”. (ATWOOD, 1989, p.65)

O excerto acima é muito rico quando observado pelas lentes de *Survival*. O primeiro ponto a ser ressaltado é sobre a família tradicional canadense, vez que esta possui características recorrentes quanto às três gerações: os avós, os pais e os filhos. Atwood (2012) declara que os mais velhos têm características impositoras, com apreço ao trabalho e religião, mesmo que não fossem colonizadores. A segunda geração, no caso, a dos pais, sente o desejo de fugir de tudo isso, como ocorre com o pai da protagonista de *O lago sagrado*. Seus filhos, então, querem ser contrários às gerações passadas, bem como a narradora faz, morando na cidade e sendo artista.

Ainda, é necessário fazer observações quanto a quem o pai da personagem principal admirava. Em *Survival*, a autora (2012) explicita a diferença entre aqueles que já estavam no Canadá (“*First people – Indians and Eskimos as symbols*”, no quarto capítulo da obra) e aqueles que encontraram o lugar (“*Ancestral totems – Explorers and Settlers*”, no quinto capítulo). Assim, é no segundo grupo que o pai da protagonista se espelhava, nos estrangeiros que “chegaram quando não havia nada” (ATWOOD, 1989, p.65). Divididos entre exploradores e colonizadores, Atwood (2012) os diferencia de acordo com o interesse que tinham no Canadá.

Atwood (2012) explica que os exploradores estavam em busca do desconhecido e da aventura, a fim de descobrir o que havia na terra em questão, mas sem a intenção de se estabelecerem no lugar. Para a autora, um padrão na literatura canadense no que concerne essa categoria é a de não encontrar o que se

procura ou morrer durante a exploração. Por outro lado, os colonizadores buscavam impor uma ordem humana na natureza, criando casas, igrejas, escolas e outros lugares que ultrapassavam a simples “sobrevivência”. Ainda, existe um olhar negativo sobre esses indivíduos na literatura canadense, pois suas ações causam danos. Em *O lago sagrado*, o fim do pai da protagonista é incerto, já que o leitor não possui a confirmação de sua morte, porém ele se encaixa na primeira categoria, como explorador, visto que seguia uma vida sem a “interferência” dos colonizadores.

Na narrativa, as personagens declaram a aversão aos “colonizadores” vindos dos Estados Unidos, que são uma ameaça para a ordem do lugar. Em *Survival*, Atwood (2012) afirma que cada nação tem um símbolo que representa um sistema de crenças. No Canadá, a sobrevivência; na Inglaterra, a ilha independente; por fim, nos Estados Unidos, a fronteira que deseja se alastrar:

America is the Frontier, a flexible idea that contains many elements dear to the American heart: it suggests a place is new, where the old order can be discarded (as it was when America was instituted by a crop of disaffected Protestants, and later at the time of the Revolution); **a line that is always expanding, taking in and “conquering” ever-fresh virgin territory** (be it the West, the rest of the world, outer space, Poverty or The Regions of the Mind); it holds out a hope, never fulfilled but Always promised, of Utopia, the perfect human society. (ATWOOD, 2012, p.26. Grifo meu)

Nas obras literárias de Atwood, também há um tom de ressentimento quanto aos americanos³⁵. A raiva sentida pela morte da garça, já citada aqui, é acentuada quando a protagonista e Joe são confundidos com americanos devido à língua inglesa. Ela declara:

Mas tinham matado a garça. Não importa de que país sejam, minha cabeça disse, ainda continuam a ser americanos, são o que nos espera, no que estamos nos transformando. Espalham-se como um vírus, entram no cérebro, dominam as células: elas mudam por dentro e os que têm a doença não podem perceber a diferença. Como nos filmes de ficção científica sobre as criaturas do espaço, invasores de corpos que se injetam nas pessoas, tomando-lhes os cérebros, seus olhos tornando-se cascas brancas de ovos por trás dos óculos escuros. Se você se parece com eles, fala como eles, pensa como eles – então é um deles. Se fala a linguagem deles, a linguagem é tudo que você tem. (ATWOOD, 1989, p.145)

As duas personagens femininas do romance são se encaixam por completo nas categorias que Atwood mostra em *Ice Women Vs Earth Mothers*. Anna se aproxima um pouco da figura de Diana pela extrema submissão a David, porém não é inocente e pura como uma, aproximando-se, dessa forma, a uma Venus. A

³⁵ Visível também em *O conto da aia*, visto que a República de Gilead está nos Estados Unidos, enquanto a “salvação” se encontra no Canadá, onde os valores gileadianos não foram aplicados.

protagonista também transita entre as categorias de Robert Graves. O aborto forçado remete à ausência de autonomia de sua parte, tal qual uma Diana, porém muitos aspectos demonstram que ela não é uma. Ela não cede às vontades de Joe nem de David, ao contrário de Anna, e isso faz com que seja julgada como uma “mulher detestável”. Enfurecido por não a ter convencido a ir para a cama com ele, David diz que não irá insistir e implorar “por um rabo frígido de terceira classe” (ATWOOD, 1989, p.170), fazendo com que se encaixe na descrição de uma Hecate. Não obstante ela seja jovem, sua apatia pelos seres humanos em geral e, em especial, pelos homens, lhe dá um ar sinistro e malevolente.

Por último, a Síndrome de Rapunzel aparece novamente. A “bruxa” que aprisiona Rapunzel, no caso, a narradora de *O lago sagrado*, pode ser representada por seus companheiros de viagem, em virtude de não deixarem a protagonista seguir com sua jornada interna de autoconhecimento e de acerto de contas com o passado. A torre, então, seria as lembranças que ressurgem quando volta ao lugar onde viva. Sabe-se, todavia, que ela consegue escapar e aceitar os atos que cometeu no passado. O “príncipe” que a resgata, em sentido literal, é Joe, por voltar ao lago de barco quando sua namorada é abandonada por David e Anna. A dúvida surge se ela deve seguir com ele ou não: “O que importa é que está aqui, um mediador, um embaixador que me oferece algo: escravidão, em qualquer uma de suas formas, uma nova liberdade?” (ATWOOD, 1989, p.218). Por saber que ele não esperará por muito tempo enquanto lhe chama, ela termina sua narrativa expressando admiração pela calmaria do lago e das árvores, elementos que não lhe exigem nada, ao contrário do homem que aguarda.

A Narradora sobrevive.

2.3 O CONTO DA AIA

O conto da aia é um dos maiores sucessos de Margaret Atwood devido à adaptação para a série de televisão³⁶. Publicado em 1985, o romance possui quarenta e seis capítulos separados entre quinze partes distintas³⁷, com nomes que predizem o que haverá logo em seguida, como “Um cochilo”, ou períodos do dia,

³⁶ Entre os motivos para tal afirmação, está a falta de atenção que jornais americanos importantes, como The New Yorker e The New York Times, deram para a obra na época de sua publicação. Informações disponíveis em: <https://www.huffpostbrasil.com/entry/handmaids-tale-original-reviews_us_58e7de23e4b058f0a02f0adb> Acesso em 14/12/2018.

³⁷ Devido ao grande número de partes em que *O conto da aia* está dividido, optei por apresentar os grupos principais da República de Gilead, de forma que este subcapítulo não ficasse muito extenso.

como “Noite”, quando a personagem principal se dedica a relembrar o passado. Ainda, entre suas quase quatrocentas páginas, há um capítulo a parte, denominado “Notas históricas”, constituído por um simpósio sobre a República de Gilead, lugar onde o romance se ambienta. Dessa forma, os palestrantes procuram indícios da veracidade dos fatos narrados pela protagonista Offred anteriormente em *O conto da aia*, que seria uma transcrição de fitas feitas por ela.

A obra retrata um futuro distópico, em que a maioria das mulheres se torna estéril por causa da poluição e da radioatividade. Graças a esse fator, a natalidade cai consideravelmente com os anos e crianças nascidas saudáveis são consideradas raridades. Com um golpe de estado, grupos conseguem derrubar o governo e implementam um regime totalitário, baseado em valores que aparecem na Bíblia. Assim, as mulheres ainda férteis denominam-se Aias e seu propósito é o de dar filhos aos Comandantes, homens que ocupam cargos superiores na sociedade cujas Esposas não podem mais engravidar.

2.3.1 ALMA, JANINE, DOLORES, MOIRA, JUNE

Gulick (1991) considera que *O conto da aia* pode ser comparado a *1984*, de George Orwell, devido ao aspecto distópico que a obra suscita. Porém, a autora acredita que o que difere ambos os romances é o foco principal de cada um. Enquanto *1984* enfatiza a divisão de classes e a ameaça à liberdade de expressão e pensamento, *O conto da aia* explora questões feministas. Por isso, o papel das mulheres é tão importante no trabalho de Atwood.

Além de Aias e Esposas, as mulheres podem ser Marthas, destinadas ao trabalho doméstico nas casas nobres; Econoesposas, responsáveis por todo tipo de serviço que conseguirem fazer, já que vêm de uma classe social mais baixa; Tias, encarregadas do ensino das novas tradições às Aias, exercendo um papel respeitável na sociedade; por fim, as Não mulheres, obrigadas a trabalharem na limpeza de materiais extremamente tóxicos nas Colônias, fazendo com que morram em pouco tempo. Como punição, as mulheres que vão contra ao novo regime são mandadas para lá, constando nesse grupo as lésbicas, feministas, intelectuais, entre outros grupos. Quanto aos homens, eles podem ser Comandantes; Olhos, pertencendo à polícia secreta, incumbida de estabelecer as leis e a ordem, vigiando todos os cidadãos; Anjos, os soldados, abaixo apenas dos Comandantes na

hierarquia social; Guardiões, possuidores de uma posição inferior à dos Anjos, são guardas e servos dos Comandantes.

Entre devaneios nostálgicos e indignações quanto a sua situação trágica, a narradora conta seu cotidiano e convívio com as demais personagens. Entre elas, destacam-se Moira, sua melhor amiga; Tia Lydia, a mulher com quem aprende os valores da República de Gilead; Serena Joy e Fred, a esposa e o comandante respectivamente; Rita, a Martha da casa; Nick, o motorista da casa, por quem ela se apaixona e mantém um relacionamento escondido.

Na República de Gilead, as Aias não possuem nome próprio. Portanto, são chamadas de acordo com os Comandantes aos quais pertencem, sendo assim, Offred significa *of Fred* (“de Fred”, no português), estando como uma posse de Fred Waterford. Ela confessa que isso a incomoda na seguinte passagem:

Meu nome não é Offred, tenho outro nome que ninguém usa porque é proibido. Digo a mim mesma que isso não tem importância, seu nome é como o número de seu telefone, útil apenas para os outros; mas o que digo a mim mesma está errado, tem importância sim. Mantenho o conhecimento desse nome como algo escondido, algum tesouro que voltarei para escavar e buscar, algum dia. Penso nesse nome como enterrado. Esse nome tem uma aura ao seu redor, como um amuleto, um encantamento qualquer que sobreviveu de um passado inimaginavelmente distante. (ATWOOD, 2017, p.103)

O verdadeiro nome da protagonista não está explicitado em *O conto da aia*, porém a sequência de nomes que encerra o primeiro capítulo do romance sugere um específico. “Alma. Janine. Dolores. Moira. June.” (ATWOOD, 2017, p.12) Todas as mulheres citadas aparecem no romance como personagens, exceto a última. Portanto, é possível pensar que June seja o nome que a narradora esconde por ser impedida de escrever. Woolf (1985), a partir de sua análise sobre mulheres e ficção, declara que o anonimato está muito ligado à escrita de autoria feminina, pois a assinatura como homem fazia com que os trabalhos fossem considerados mais sérios, bem como fez Mary Ann Evans sob o pseudônimo de George Eliot.

As Aias, ainda, são proibidas de ler. Offred diz que, nas ruas, os nomes das lojas foram substituídos por figuras, uma vez que a leitura dos mesmos eram “tentação demais” para as Aias. A escrita, aqui, se apresenta como uma impossibilidade para as mulheres, possuindo relação com a descrença que elas tivessem algum talento para tal função:

(...) Um gênio como o de Shakespeare não nasce entre pessoas trabalhadoras, sem instrução e humildes. (...) Não nasce hoje nas classes

operárias. Como poderia então ter nascido entre mulheres, cujo trabalho começava, de acordo com o Professor Trevelyan, quase antes de largarem as bonecas, que eram forçadas a ele por seus pais e presas a ele por todo o poder da lei e dos costumes. Não obstante, alguma espécie de talento deve ter existido entre as mulheres, como deve ter existido entre as classes operárias. Vez por outra, uma Emily Brontë, ou um Robert Burns, explode numa chama e prova sua presença. Mas **certamente esse talento nunca chegou ao papel.** (WOOLF, 1985, p.64. Grifo meu)

Dessa maneira, o dom da escrita, a inteligência, os princípios que seriam valorizados também não partiriam das mulheres ou das “categorias inferiores” de homens na República de Gilead. Eles pertenceriam exclusivamente d’Os Comandantes, como o de Offred, Fred, cujo escritório é repleto de livros, dicionários e canetas.

Na narrativa, ele a convida para visitá-lo, procurando uma forma de preencher os dias da Aia com atividades que, na visão dele, deixariam sua vida mais alegre. A partir desses encontros, em que jogam e conversam, ela se sente à vontade para questioná-lo a respeito da frase *Nolite te bastardes carborundorum*, escrita em seu guarda-roupas pela Aia que a antecedeu, vítima de suicídio. Quando escreve as palavras em latim para o Comandante ler, é tomada de emoção:

Escrevo a frase cuidadosamente. *Nolite te bastardes carborundorum*. Aqui, neste contexto, não é nem uma prece nem uma ordem, mas um triste grafite, rabiscado, abandonado. Pegar a caneta entre meus dedos é sensual, parece quase viva, posso sentir seu poder, o poder que as palavras contém. Inveja da Pena, diria Tia Lydia, citando mais um dos lemas do Centro, advertindo-nos a nos manter longe de tais objetos. E elas estavam certas, é inveja. Só tê-la na mão é inveja. Eu invejo a pena do Comandante. É mais uma coisa que gostaria de roubar. (ATWOOD, 2017, p.222-223)

Através dos *flashbacks* de Offred, o leitor vê que a educação era importante para ela, tendo frequentado a pós-graduação. Tanto ela quanto Moira tinham dissertações a serem entregues e livros abertos em seus quartos, por isso está ciente do poder que a escrita exerce. Retomando a ideia de que a irmã fictícia de Shakesperare, criada por Wolf (1985, p.65), teria “enlouquecido, ter-se-ia matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada”, uma Aia teria um final parecido, pois seria mandada para as Colônias.

A “inveja da pena” mencionada aqui, faz parte de um jogo de palavras em inglês que se perde na tradução para o português, como expõe a tradutora Ana Deiró em nota de rodapé. *Pen is envy* (“caneta/pena é inveja”) brinca com *Penis envy*, ou seja, a inveja que as mulheres têm do pênis, segundo a teoria freudiana.

Esta é a primeira frase encontrada em *The madwoman in the attic*, de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (2000, p.3): *Is a pen a metaphorical penis?*³⁸ Ao citar as cartas trocadas por Gerard Manley Hopkins e Richard Watson Dixon, ambos poetas ingleses, as autoras (2000) analisam como a criatividade estava ligada a um dom apenas masculino.

Gilbert e Gubar (2000) afirmam que a ideia patriarcal de que escritores “geram” seus textos, cabendo aqui o verbo *to father* utilizado por elas, bem como Deus gerou o mundo, pode vir da palavra *author*. Tanto em inglês quanto em português³⁹, os resultados encontrados para a definição da mesma incluem “escritor”, “criador” e “pai”. Dessa forma, a protagonista de *O conto da aia* se vê incluída entre aqueles que criam conhecimento ao segurar a pena, embora sua categoria tenha um poder primordial: o de gerar vida.

Todavia, a crença de que as Aias possuam coisa alguma é falha. Offred descreve o quarto que acredita que seja seu, ainda que tudo dentro dele pertença ao seu Comandante, incluindo ela. Tudo é *of Fred*. “Uma cadeira, uma cama, um abajur. (...) Uma janela, duas cortinas brancas.” (ATWOOD, 2017, p.15). Tendo em vista Woolf (1985), pode-se dizer que a personagem possui o “teto”, mas ele não é “todo seu”.

O corpo define o destino das mulheres, uma vez que seu uso define a qual classe elas pertencerão. Gulick (1991) entende que a jornada da personagem principal em busca de se conectar com o mundo a sua volta passa inicialmente pelo reconhecimento de seu físico enquanto fêmea e sua capacidade de gerar filhos. Encaradas como “úteros com pernas”, as Aias estão confinadas na biologia. O primeiro capítulo do aclamado *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, ilustra o que ocorre quando mulheres são aprisionadas no termo “fêmea”:

A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto fêmea soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha da sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dizem dele: É um macho! O termo fêmea é pejorativo, não porque enraíza a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. (BEAUVOIR, 2008, p.31)

³⁸ Tradução literal: A caneta é um pênis metafórico?

³⁹ Definições vistas em <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/autor/>> Acesso em 22/08/2018.

A maneira como Offred vê a si mesma varia, passando por momentos em que percebe como sua sexualidade representa poder, mas também vergonha em virtude de ser tão abusada.

Minha nudez já é estranha para mim. Meu corpo parece fora de época. Será que realmente usei trajes de banho, na praia? Usei, sem pensar, entre homens, sem me importar que minhas pernas, meus braços, minhas coxas e costas estivessem à mostra, pudessem ser vistas. Vergonhoso, impudico. Evito olhar para baixo, para meu corpo, não tanto porque seja vergonhoso ou impudico mas porque não quero vê-lo. Não quero olhar para alguma coisa que me define tão completamente. (ATWOOD, 2017, p.78)

O constrangimento por ser uma Aia é reforçado, também, pelas outras mulheres, como as Marthas, Econoesposas e as Esposas, embora tal posição seja exaltada pelas Tias. Ao ouvir uma conversa entre Rita e Cora, as Marthas da casa onde vive, ela relata: “Mas o cenho franzido não é nada pessoal contra mim: é o vestido vermelho que ela desaprova, e o que ele representa. Ela acha que pode ser contagioso, como uma doença ou algum tipo de má sorte.” (ATWOOD, 2017, p.18)

Offred tem consciência de que pode obter coisas utilizando sua sexualidade e de como afeta os homens pelo o que as Aias representam para eles: seres, acima de tudo, sexuais. Não é certo, porém, se isso é uma qualidade, já que são atraídos por elas, ou um defeito, visto que tais mulheres não são “puras”. Ao passar por um grupo masculino, a narradora expressa o prazer em mexer com eles de alguma forma: “Aprecio o poder; o poder de um osso de cachorro, passivo mas presente. E espero que fiquem de pau duro ao nos verem e que tenham que se esfregar contra as barreiras pintadas, às escondidas.” (ATWOOD, 2017, p.33)

As ideias de Beauvoir (2008) vem ao encontro deste pensamento ambíguo que as Aias trazem aos Comandantes, Olhos, Anjos e Guardiões:

A palavra fêmea sugere-lhe uma infinidade de imagens: um enorme óvulo redondo abocanha e castra o ágil espermatozoide; monstruosa e empanturrada, a rainha das térmitas reina sobre os machos escravizados; a fêmea do louva-a-deus e aranha, fartas de amor, matam o parceiro e devoram-no; a cadela no cio erra pelas vielas, deixando atrás uma esteira de odores perversos; a macaca exhibe-se impudentemente e recusa-se com farsas hipócritas; as mais soberbas feras, a leoa, a pantera, deitam-se servilmente para a imperial posse do macho. O homem projecta na mulher todas as fêmeas ao mesmo tempo: inerte, impaciente, matreira, insensível, lúbrica, feroz, humilhada. E o facto é que ela é uma fêmea. (BEAUVOIR, 2008, p.31)

As memórias são recorrentes em *O conto da aia*, traço que Branco (1991) elege como característico da escrita feminina. O machismo de “tempos passados” do romance distópico é o mesmo encarado pelas protagonistas de *A mulher comestível*, que se passa na década de 60, e *O lago sagrado*, localizado na mesma época.

Questiono, então, o possível encadeamento entre as três obras de Atwood, tendo uma linha do tempo de “como tudo começou”, demonstrado em *A mulher comestível*, e “como tudo terminou”, com a emergência de um regime ditatorial em *O conto da aia*.

Um exemplo disso é a maneira como as pessoas lidam com mulheres e conhecimento. Se em *A mulher comestível* a educação faz as mulheres se afastarem da feminilidade, em *O conto da aia* ela será um pecado a ser punido com penas severas.

Em “Notas Históricas”, o leitor descobre que o material lido fora a transcrição de fitas, vez que a escrita era proibida na República de Gilead. A narradora deixa pistas desse detalhe na seguinte afirmação: “Conto, em vez de escrever, porque não tenho nada com que escrever e, de todo modo, escrever é proibido.” (ATWOOD, 2017, p.52)

Quantas Offreds deixamos de conhecer por causa de um sistema que exclui mulheres?

2.3.2 O QUE CONTA A AIA?

O romance, assim como os outros dois, possui uma voz feminina como principal, a de Offred, a protagonista. Ao contar sua própria jornada, a personagem se encaixa na categoria de narrador autodiegético, podendo organizar a revelação dos fatos de acordo com sua vontade, controlando a perspectiva narrativa – ou seja, o tipo de focalização, segundo os princípios genettianos -, o tempo e a distância. O discurso é feito na primeira pessoa, aspecto não-obrigatório em romances cujo narrador é autodiegético.⁴⁰

Diferente de *A mulher comestível* e *O lago sagrado*⁴¹, Offred possui consciência de que está narrando algo sobre ela, mas não está certa de que é uma história:

Gostaria de acreditar que isso é uma história que estou contando. Preciso acreditar nisso. Tenho que acreditar nisso. Aquelas que conseguem acreditar que essas histórias são apenas histórias têm chances melhores. Se for uma história que estou contando, então tenho controle sobre o final. Então haverá um final, para a história, e a vida real virá depois dele. Poderei recomeçar onde interrompi.

⁴⁰ Reis e Lopes (1994) exemplificam tal afirmação com *La peste*, de Camus, em que o narrador autodiegético opta pelo uso da terceira pessoa.

⁴¹ De fato, já explicitada aqui, há uma passagem em *A mulher comestível* em que Marian percebe a si mesma como narradora de sua história: “Agora que pensava em mim novamente na primeira pessoa do singular (...)” (ATWOOD, 1987, p.298).

Isso não é uma história que estou contando. É também uma história que estou contando, em minha cabeça, à medida que avanço. (...) Mas se for uma história, mesmo em minha cabeça, devo estar contando-a para alguém. Você não conta uma história apenas para si mesma. Sempre existe outra pessoa. (ATWOOD, 2017, p.52)

Offred, então, conversa com alguém a quem chamamos de narratário, ou seja, um leitor cuja existência apenas ocorre no texto literário. Ela se refere a essa pessoa como “Você”, embora não necessariamente seja apenas uma pessoa:

Uma história é como uma carta. Caro Você, direi. Apenas você, sem nome. Acrescentar um nome acrescenta você ao mundo real, que é mais arriscado, mais perigoso: quem sabe quais serão as probabilidades lá fora de sobrevivência, da sua sobrevivência? Eu direi você, você, como uma velha canção de amor. Você pode ser mais de uma pessoa. Você pode significar milhares. (ATWOOD, 2017, p.52)

Assim como está eminente em *O lago sagrado*, a narrativa de *O conto da aia* também não passa credibilidade quanto à veracidade dos fatos. Como Reis e Lopes (1994) afirmam, a análise do discurso de um narrador autodiegético, como é o caso, deve ser elaborada de acordo com a configuração ideológica ou ética daquele que faz o papel de protagonista e de narrador. Por isso, Offred demonstra confusão ao contar o que sabe, consequência de ter elaborado seu relato através das fitas, como é apresentado ao leitor apenas no capítulo final.

Um truque narrativo utilizado pela narradora é expor a primeira versão dos acontecimentos, como ela faz ao falar sobre os encontros com Nick, e depois se desmentir. “Eu inventei isso. Não aconteceu assim. Aqui está o que aconteceu.” (ATWOOD, 2017, p.309). Após os detalhes do segundo esclarecimento, ela novamente admite que faltara com a verdade:

Também não aconteceu dessa maneira. Não tenho certeza de como aconteceu; não exatamente. Tudo o que posso ter esperança de conseguir é uma reconstrução: a maneira como se sente o amor é sempre apenas uma aproximação. (ATWOOD, 2017, p. 311)

Entretanto, ao contrário da protagonista sem nome do romance de 1972, que possui motivos para mascarar sua própria história, Offred parece se divertir ao falar que inventou uma parte da informação. Pondera-se que essa ação venha do desejo de criar uma ficção sua, possibilidade que não pode ser descartada, tendo em vista o contato que tinha com livros no período anterior a Gilead.

Outrossim, a perspectiva narrativa, ou seja, a focalização utilizada na obra é a interna. Sabendo que há três tipos na terminologia genettiana – fixa, múltipla e variável -, novamente encontra-se a focalização interna fixa, em que o campo de

consciência da protagonista é o focalizador. Seu interior é foco principal, porém ela também demonstra saber o que as outras personagens pensam. A fim de exemplificar, é possível observar tal ocorrência quando se aproxima de Rita, a Martha da casa de Fred e Serena Joy, Offred descreve os sentimentos da mulher em relação a ela:

Rita para de cortar as cenouras, se levanta, tira os embrulhos da cesta, quase que avidamente. Está impaciente para ver o que eu trouxe, embora sempre franza o cenho enquanto abre os embrulhos; nada que eu traga a agrada plenamente. Está pensando que ela poderia ter feito melhor. Preferiria fazer as compras, escolher exatamente o que quer; ela me inveja pela caminhada. Nesta casa todas nós invejamos umas às outras por alguma coisa. (ATWOOD, 2017, p.60)

Na primeira parte do excerto acima, é visível uma descrição pura dos fatos, mesmo que a narradora julgue Rita como “impaciente”, vez que tal juízo está conectado ao fato das compras finalmente terem chegado. Entretanto, Offred coloca a maneira como a Martha se sente - “está pensando”, ela diz - como se compreendesse também o particular da personagem. Logo após, continua: “(...) no sentido dela, acha que sou inferior.” (ATWOOD, 2017, p.61). Dessa forma, além de seu próprio espaço de percepção, a Aia também é responsável pela focalização das demais personagens.

No capítulo final, o narrador principal é o professor da Universidade de Cambridge James Darcy Pieixoto, que promove a sua comunicação em um evento acadêmico destinado aos Estudos Gileadianos, realizado em um futuro distante, em 2195. Através de sua fala, antes introduzida pela professora Maryann Crescent Moon, ele aponta os problemas de autenticação em relação ao *Conto da aia*. Pieixoto não participa da primeira parte, então não é possível dizer que ele seja um narrador homodiegético, pois a história é realmente contada por Offred. Porém, em *Notas Históricas*, ele relata o que houve com a protagonista, mesmo que não faça parte como testemunha direta do universo em que ela está inserida, sendo assim, descartada a hipótese de que ele seja um narrador homodiegético. Sobra, então, a posição de narrador heterodiegético, visto que narra uma história a qual é estranho e não se integra como personagem.

Ele não possui conhecimento sobre o espaço interno de Offred, como pensamentos, então dispõe apenas da informação externa provida por ela mesma através das fitas e da análise dos dados obtidos. Assim, com a observação da quantidade informativa apresentada, em que o material levado em consideração é

apenas aquele que é perceptível, a focalização é externa. Para Reis e Lopes (1994), esta focalização é característica de um narrador que tenta se referir de modo objetivo aos eventos e personagens que integram a história, como é o caso de uma conferência acadêmica. Os autores, além disso, afirmam que o lugar estratégico da focalização externa é o início da narrativa, quando as personagens ainda são desconhecidas. Porém, Atwood utiliza apenas no final, enganando o leitor que acredita estar lendo o texto em primeira mão, tal qual Offred faz quando corrige a si mesma após admitir ter inventado uma parte da história.

Conforme Reis e Lopes (1994), além da quantidade de informação que as focalizações trazem, também há a qualidade, pois traduzem uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética sobre esse conhecimento. As intrusões feitas pelo narrador demonstram o ponto de vista do mesmo sobre o testemunho de Offred. Até então, aguardam-se as respostas que o capítulo final trará, como o que ocorre quando Offred entra na van. Porém, o tom descontraído que o simpósio traz, juntamente com risos da plateia e piadas do apresentador, tira a seriedade das falas angustiantes da narradora, uma vez que agora ela é apenas mais um objeto de pesquisa. O final da comunicação, então, esclarece o papel que o passado desempenha no que se refere ao aprendizado com condutas opressoras:

Como todos os historiadores sabem, o passado é uma enorme escuridão, e repleto de ecos. Vozes podem nos alcançar a partir de lá; mas o que dizem é imbuído da obscuridade da matriz da qual elas vêm; e, por mais que tentemos, nem sempre podemos decifrá-las precisamente à luz mais clara de nosso próprio tempo. (ATWOOD, 2017, p.366)

O palestrante espera os aplausos acabarem e questiona se o público tem perguntas. A narrativa de *O conto da aia*, além de possuir grande valor estético, também evidencia a importância das narrativas em registrar valores de uma determinada sociedade em uma época específica. Fernandes (1996) pontua que, além do tom de testemunha que um narrador e protagonista de um romance possui, ele também presencia seu conhecimento interior no contexto em que se insere.

2.3.3 “QUEM SABE QUAIS SERÃO AS PROBABILIDADES LÁ FORA DE SOBREVIVÊNCIA?”

Existem dois tipos principais de sobrevivência em *O conto da aia*: a física, evidenciada pela luta em não ser mandada para as Colônias e a psicológica, em

uma sociedade marcada pelo apagamento das subjetividades. A República de Gilead é localizada nos Estados Unidos, país dito como a “ameça ao sul” para o Canadá. Ainda, há menções de que nem todo o mundo sucumbiu ao sistema gileadiano, visto que Offred é abordada por um grupo de mulheres japonesas que veem as Aias como objetos que despertam curiosidade de turistas.

O Canadá, além de ser o suposto refúgio de Offred após embarcar na van negra, é possivelmente o lugar em que o Simpósio sobre Estudos Gileadianos ocorre no capítulo Notas Históricas. A pista sobre a localização está no nome: Nunavit, similar a Nunavut, um território canadense. A fictícia Universidade de Denay completa o jogo de palavras que Atwood faz ao pontuar o evento: *deny none of it*, em português, não negue nada disso.

Elementos presentes em *Survival*, como a natureza, os animais, os imigrantes e os esquimós não aparecem no romance distópico de 1985, porém o capítulo dedicado às personagens femininas na literatura canadense se faz presente. Quanto aos “tipos de mulher” que Atwood (2012) elege como principais, Offred não se encaixa numa categoria fixa. Em outras palavras, ela se localiza entre uma Diana e uma Venus. Por ser, por vezes, assertiva quanto a sua sexualidade e poder de persuasão, como uma Venus; em outras, passiva, modesta e acomodada em seu lugar de serva, como uma Diana. Gulick (1991) coloca que, dessa maneira, a Aia está aprendendo as regras para a sobrevivência na República de Gilead. A autora ressalta:

Offred, the protagonist and the “handmaid” whose story we read, seems to represent the classic “Madonna-Whore” split that both patriarchal and feminist literature illustrate. The imagery that Atwood uses to describe the handmaids reveals that they are viewed as both pure and defiled. These women, who have uncertain and changing roles in the society of Gilead, are whatever their society labels them. (GULICK, 1991, p.46)⁴²

O papel das Hécates fica para todas as mulheres que não podem gerar filhos, tais como as Tias, as Esposas e as Marthas, as Econoesposas; estas, por serem pouco mencionadas na obra, não serão categorizadas aqui, porém sabe-se que elas têm posições conservadoras no que se refere às Aias.

⁴² Tradução livre: Offred, a protagonista e a aia cuja história lemos, parece representar a clássica divisão “Madonna-Prostituta” que tanto a literatura patriarcal quanto a feminista ilustram. As imagens que Atwood usa para descrever as servas revela que elas são vistas como puras e contaminadas. Essas mulheres, que têm papéis incertos e cambiantes na sociedade de Gilead, são o que a sociedade lhes atribui.

A Cerimônia, o ritual considerado “sagrado” que consiste no estupro da Aia, é um exemplo de como o sexo ocorre na *Canlit*, de acordo com Atwood (2012). A autora diz que há poucos elementos realmente sexuais nas obras canadenses e que a vinda dos bebês não é bem explicada, sendo recorrente a existência de “bebês ex machina”. Na descrição de Offred sobre a Cerimônia, a narradora destaca:

O que está acontecendo neste quarto, sob o dossel argênteo de Serena Joy, não é excitante. Não tem nada a ver com paixão ou amor, ou romance ou qualquer daquelas outras noções com as quais costumávamos nos empolgar. Não tem nada a ver com desejo sexual, pelo menos não para mim, e certamente não para Serena. (ATWOOD, 2017, p.115)

Como é sabido, as Aias são as mulheres que, de fato, engravidam. No entanto, as verdadeiras mães, sob a ótica da República de Gilead, são as Esposas, visto que, após o parto, as crianças pertencem apenas a elas e Aia deverá partir para outra casa, sob a supervisão de novos Comandantes e Esposas. É dessa forma que Atwood (2012) diz que ocorrem os nascimentos na literatura canadense. A figura de Venus – as Aias, no romance de 1985 – simbolizam o sexo, o mistério e a sedução, porém os filhos sempre são das Dianas ou Hécates, sendo o último grupo aquele em que enquadro as Esposas.

Todas as etapas da Síndrome de Rapunzel se encontram no romance. Usualmente, a protagonista é Rapunzel, identificada aqui como Offred. A figura da bruxa está dividida entre as categorias superiores a da Aia, como os Comandantes, as Esposas, as Tias, os Olhos e os Anjos, todos esses responsáveis por mantê-la obediente ao sistema. A torre que aprisiona a personagem principal é a República de Gilead e seus valores rígidos, em que coloca as mulheres em papéis servis. Por fim, o herói que salva a “Rapunzel” do romance é Nick, pois assegura a segurança de Offred com o envio da van, pertencente ao *Mayday*, o grupo secreto de resistência às ideias gileadianas. Sem o auxílio do capítulo final, essa informação estaria ambígua, vez que a narradora exprime, incerta de seu destino: “E assim eu entro, embarco na escuridão ali dentro; ou então na luz.”(ATWOOD, 2017, p.347). Porém, sabe-se que futuramente ela foi capaz de gravar as fitas que constituem *O conto da aia*.

A necessidade de relatar o que viveu, de forma que tal experiência sirva como exemplo, é um elemento comum entre as três narrativas protagonizadas por mulheres. Assim como Marian, de *A mulher comestível*, e a Narradora, de *O lago sagrado*, Offred sobrevive.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como a literatura canadense que Margaret Atwood defende, a literatura feita por mulheres também está em busca de suas origens e, principalmente, de sobrevivência. A proposta apresentada nos capítulos desta dissertação foi a de ler Atwood a partir de uma perspectiva propriamente canadense, apresentada pela autora em *Survival*, na contramão de uma leitura que não considere o contexto e as razões pelas quais tais obras foram escritas no Canadá. Nos romances analisados neste trabalho, foi possível ver que todas as protagonistas têm suas vidas ameaçadas, visto que enfrentam situações que afetam apenas as mulheres e, por isso, é denotada a importância da voz narrativa que relata como os eventos acontecem.

Marian, em *A mulher comestível*, entra inconscientemente em jejum após aceitar o pedido de casamento de Peter, mas sobrevive às reações de seu próprio corpo e à Mística Feminina, que enclausurou as mulheres nos domínios domésticos na década de 1960. A protagonista, porém, retoma a sua própria voz na narrativa ao terminar o relacionamento e volta a se alimentar, deixando claro os motivos que fizeram com que ela quase perdesse a vida. Em *O lago sagrado*, a protagonista também sofre com os julgamentos da sociedade e dela mesma, procurando mascarar a realidade e não admitir que fez um aborto. A busca por autoconhecimento por parte da narradora da obra faz com que as relações femininas não sejam o foco principal, assim como é nos outros dois romances, já que ela vive em uma atmosfera mais intimista, reforçada pelo tom metafórico do texto e a relevância dos elementos da natureza. Seus conflitos também estão envolvidos com os valores da sociedade em que está inserida, mas sobrevive a eles quando acerta as contas com seu passado e sugere, na passagem final, que ficará na ilha. Entre os três trabalhos de Atwood, *Offred*, em *O conto da aia*, é a protagonista que encara mais explicitamente desafios à sobrevivência. A pressão por ser fértil faz com que seja obrigada a seguir as normas da totalitária República de Gilead e engravidar rapidamente, pois o descumprimento da ordem traria consequências severas, como ser morta ou ir para as Colônias. *Offred*, aqui, sobrevive em dois sentidos: o primeiro, ao que a narrativa indica, por entrar na van mandada por Nick e, o segundo, por deixar registros de sua vivência através das fitas, fazendo com que outras pessoas soubessem o que passou com ela e, nesse

sentido, não ser esquecida. Esse aspecto está conectado à literatura feita por mulheres, visto que também pode ser visto como um documento que demonstre os princípios de uma época.

Por serem todas as narradoras e protagonistas, o tipo de narrador no qual se encaixam, de acordo com os estudos de Genette, é o autodiegético. Marian, a narradora de *O lago sagrado*, e Offred contam suas próprias histórias e é através de suas opiniões que nos baseamos para julgar as outras personagens. No entanto, é possível encontrar um narrador heterodiegético na segunda parte de *A mulher comestível* e um heterodiegético em “Notas Históricas” em *O conto da aia*. Observe-se, então, como a presença de outros narradores, embora não sejam os protagonistas, influencia nos romances. O primeiro, por representar a perda da voz de Marian devido ao casamento que está para chegar e o transtorno alimentar que o compromisso traz consigo. O segundo, o professor Pieixoto, por apresentar as condições em que Offred fez as fitas que constituem a narrativa que lemos antes do capítulo final. A focalização interna fixa também é predominante entre os romances, deixando com que tenhamos o máximo de informação possível sobre os pensamentos das personagens principais, como demonstrado no capítulo de análise. Apesar de conseguir definir facilmente as narradoras segundo os termos genettianos, uma vez que eram donas de suas próprias vozes, o narrador do capítulo final de *O conto da aia* escapa das definições rígidas e, talvez, conversadoras de Genette. Assim, apesar de ser uma personagem da obra como um todo, que o definiria como um narrador homodiegético, ele não está inserido no mesmo plano onde Offred conta os eventos, que acontecem em primeira instância. Devido a essa linha de raciocínio, ele é definido como heterodiegético, já que está fora do âmbito da narrativa principal.

A respeito da literatura de autoria feminina, o corpo (BRANCO, 1991) está presente nos romances atwoodianos em questão. É através dele que Marian vê que não consegue mais se alimentar, sendo assim, o veículo para que ela veja as consequências que o casamento lhe trará; em *O lago sagrado*, a interrupção da gravidez faz com que a narradora se sinta culpada e esconda a verdade, sendo assim, uma dupla violência, uma vez que é convencida a tirar um pedaço dela mesma, no caso, o feto; finalmente, o romance em que esse tema é mais

significativo é em *O conto da aia*, pois determina a qual classe ela pertencerá, não sendo dona de si e nem do corpo que ela irá gerar futuramente.

Um ponto em comum entre as narradoras foi a dificuldade de classificá-las nas “categorias” de Robert Graves que Atwood apresenta em *Survival*. Por isso, sempre há três possibilidades, de acordo com suas características, que correspondem às deusas Diana, Vênus ou Hécate. Marian compõe-se de um conjunto de traços que não se encaixam nas descrições de Graves, assim como a narradora de *O lago sagrado* e Offred transitam entre os tipos, sendo às vezes Dianas, Vênus e Hécates. Dessa forma, é significativo ver que elas possuem várias faces e não seguem um padrão estabelecido da literatura canadense, como Atwood (2012) diz ser comum. Nesse sentido, a autora vai além e desconstrói a tradição, embora esteja consciente de sua importância, e inova. Pode-se pensar, ainda, que tais indefinições vêm para problematizar os estereótipos femininos, uma vez que frequentemente em obras de autoria masculina as mulheres estão enquadradas em bonitas e estúpidas, inteligentes e feias, entre outros tantos padrões. Ao mostrar a pluralidade de comportamentos apresentados por cada protagonista, Atwood confirma que as mulheres não são objetos a serem enquadrados em categorias fixas, da mesma forma que a análise literária se difere dos estudos das ciências exatas.

Em busca de um caminho literário próprio, Atwood demonstra as qualidades necessárias que fazem com que se destaque enquanto autora, já que sabe lidar com o cânone canadense – se realmente houver um –, mas ao mesmo tempo, cria tendências para uma literatura nova. Por priorizar o aspecto feminino em suas obras, ela também encontra uma forma de sobreviver por meio de suas palavras e influenciar outras mulheres a fazer o mesmo. O tempo de sua vida, então, é relativo. Fisicamente, finito, porém seus questionamentos continuarão ecoando por narrativas futuras. Uma prova dessa atualidade, já mencionada nas considerações iniciais, é o paralelo entre o cenário político dos Estados Unidos e a história de *O conto da aia* especificamente, mas que também se aplica a *A mulher comestível* e *O lago sagrado* em determinados níveis, como a liberdade sexual e de escolha das mulheres. Tais semelhanças entre as narrativas atwoodianas e a realidade não se restringem apenas no que se refere aos Estados Unidos, sendo também presente no âmbito brasileiro, com o discurso de ódio proferido por políticos à frente da nação e

perseguição ideológica feita por parte de seus eleitores. Nas considerações iniciais deste trabalho, admito que ele venha a partir de meus anseios de estudar a literatura de autoria feminina justamente por querer estar em contato com histórias com traços em comum com a minha própria. No entanto, também escrevo como forma de relatar e, assim, documentar os acontecimentos do período em que redijo esta dissertação.

Escrever enquanto ainda posso?

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. **Survival: a thematic guide to Canadian literature**. Toronto: Anansi. 2012.
- _____. **A mulher comestível**. Tradução de Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. **O Lago sagrado**. Tradução de Cacilda Ferrante; adaptação de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BERND, Zilá; MELLO, Ana; SANTOS, Eloína Prati dos. Vertentes atuais da literatura canadense em língua inglesa e francesa e diálogos com a literatura canadense. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.50, n.2, p.157-248, abr-jun, 2015.
- BESNER, Neil. A Figura da mulher na literatura canadense contemporânea e algumas raízes do pós-colonialismo no Canadá. In: HANCIAU, Nubia (org). **Brasil / Canadá: visões, paisagens e perspectivas, do Ártico ao Atlântico**. Rio Grande: ABECAN / FURG, 2006.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: os factos e os mitos**. Tradução de Sérgio Millet. Lisboa: Bertrand Editora. 2008.
- BIRBALSINGH, Frank. **Novels and the nation: essays in Canadian literature**. Toronto: TSAR. 1995
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BLOOM, Harold. **Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina. 1976.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina?** São Paulo: Editora Brasiliense. 1991.
- BRANCO, Lúcia Castello. A (im)possibilidade da escrita feminina. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 4, p. 30-41, nov. 1985.. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4172/4032>. Acesso em: 23/08/2018.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silvano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina. 2004.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.
- CAMPELLO, Eliane T.A. **O künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela**. Rio Grande: Editora da FURG. 2003.

CIVITA, Victor. **Povos e Países**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

CLARK, Meera T. Margaret Atwood's "Surfacing": Language, Logic and the Art of Fiction. *Modern Language Studies*, v.13, n.3. 1983. P.3-15. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3194175>

COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. **Dicionário crítico de gênero**. Dourados: Editora UFGD, 2015.

DALLERY, Arleen B. A política da escrita do corpo: écriture féminine. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. **Gênero, corpo, conhecimento**. Tradução de Britta Lemos. Rio de Janeiro: Record. 1997.

DOVAL, Camila Canali. *Escritura feminina e desgarrada*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**: e outras considerações sobre o romance. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FRIEDAN, Betty. **The feminine mystique**. London: Penguin Books. 1965.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega; 1995.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa In: BARTHES, Roland (Org.) **Análise estrutural de narrativa**: pesquisas semiológicas. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes. 1972. p. 255-274

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic** : the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press. 2000.

GREENE, Gayle. Feminist Fiction and the uses of memory. *Signs*, v.16, n.2. 1991. P.290-321. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3174512>

GULICK, Angela Michelle, "The Handmaid's Tale by Margaret Atwood: examining its utopian, dystopian, feminist and postmodernist traditions" Retrospective Theses and Dissertations, v. 5. (1991). Disponível em: <https://lib.dr.iastate.edu/rtd/57>

HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. **Handbook of narrative analysis**. Lincoln: Nebraska University. 2005.

HINZ, Evelyn J.; TEUNISSEN, John J. "Surfacing": Margaret Atwood's "Nymph Complaining". *Contemporary Literature*, Vol. 20, n.2. 1979. P.221-236. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1207967>

LECKER, Robert. **Making it real**: the canonization of English-Canadian literature. Ontario: House of Anansi Press. 1995

LEFEBVRE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina. 1980.

LOUREIRO, Angel G. **Mentira y seducción**: La trilogia fantástica de Torrente Ballester. Madrid: Editorial Castalia. 1990.

MASINA, Léa. **Guia de leitura**: 100 autores que você precisa ler. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MASINA, Léa; BARBERENA, Ricardo; CARNEIRO, Vinícius. **Guia de leitura**: 100 poetas que você precisa ler. Porto Alegre: L&PM, 2015.

MATHIEU, Nicole Claude. Sexo e gênero. In: **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora da UNESP. 2009

MOREIRA, Nadilza M. B. Da margem para o centro: a autoria feminina e o discurso feminista do século XIX. In: **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. DUARTE, C.L; ASSIS, E.; BEZERRA, K.C (org.) Belo Horizonte: UFMG, 2002.

PARKER, Emma. You are what you eat: the politics of eating in the novels of Margaret Atwood. *Twentieth Century Literature*, Durham, v.41, n.3, p.349-368, 1995. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/441857>. Acesso em 12/06/2018.

PRINCE, Gerald. **A dictionary of narratology**. Lincoln: University of Nebraska. 1987.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina. 1994.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL. 2011.

RÜSCHE, Ana. Utopia, feminismo e resignação em *The left hand of darkness* e *The handmaid's tale*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.8.2015.tde-09092015-164853. Acesso em: 2018-11-01

SANTOS, Eloína Prati; SILVA, Denise Almeida. **Ficções do Canadá contemporâneo: contos escolhidos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

SCHNEIDER, Liane. Programas de pós-graduação em Letras: onde andará a 'mulher', o 'feminismo', o 'gênero'? In: **Mulher e literatura – 25 anos: raízes e rumos** / Cristina Stevens (org). – Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. p.63-78.

SILVA, Antônio P.D da. Ainda sobre a escrita feminina: em que consiste a diferença? *Interdisciplinas*, ano 5, v.10, jan-jun de 2010, p.29-43. Disponível em:

<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1252>> Acesso em: 17/05/2018.

SILVA, SUÊNIO S.T da. As tensões entre os aspectos utópicos e distópicos em Surfacing de Margaret Atwood e As parceiras de Lya Luft. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Campina Grande. Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

SCHMIDT, Rita. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe. (org) **Rompendo o silêncio**: Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 1995. p.182-189

TELLES, Norma. Gaia auctoritas. In: **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. CAVALCANTI, I; LIMA, A.C; SCHENEIDER, L (org.) Maceió: EDUFAL, 2006. p.176-182

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland (Org) **Análise estrutural de narrativa**: pesquisas semiológicas. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes. 1972. P.209-254

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1985.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria feminina. In: BONNIC, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.) **Teoria literária**: abordagens histórias e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM. 2009. P.327-336.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br