

TRAÇANDO INVERDADES: PERCURSOS DA LINGUAGEM E TRAJETÓRIAS DO EU EM *O LAGO SAGRADO* (1972) E *MADAME ORÁCULO* (1976), DE MARGARET ATWOOD

THIAGO MARCEL MOYANO*

Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Letras Modernas, Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (DLM/PPGELLI), São Paulo, SP, Brasil.

Recebido em: 10 set. 2019. Aprovado em: 24 set. 2019.

Como citar este artigo: MOYANO, T. M. Traçando inverdades: percursos da linguagem e trajetórias do eu em *O lago sagrado* (1972) e *Madame Oráculo* (1976), de Margaret Atwood. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 19, n. 3, p. 45-60, set./dez. 2019. doi: 10.5935/cadernosletras.v19n3p45-60

Resumo

Este trabalho visa empreender uma análise dos romances *O lago sagrado* (1972) e *Madame Oráculo* (1976), de Margaret Atwood, focalizando a constituição de subjetividades de suas protagonistas-narradoras. Acreditamos que, utilizando-se cabalmente de estratégias feministas e pós-estruturalistas, a autora exponha o caráter de ficcionalidade no cerne da formação do sujeito, este sempre reelaborando sua identidade a partir da linguagem. Trabalhos de Chris Weedon, Coral Ann Howells, Andrea Saad Hossne, entre outros, servirão de aporte teórico para essa investigação.

* E-mail: thiago.moyano@usp.br
 <https://orcid.org/0000-0001-6810-8606>

Palavras-chave

Linguagem. Subjetividade. Gênero.

“O passado é feito de papel”
(ATWOOD, 1997, p. 31).

O presente trabalho tem por objetivo analisar os romances *O lago sagrado* (1972) e *Madame Oráculo* (1976), da escritora canadense Margaret Atwood, focalizando o caráter de construção e manipulação da linguagem na elaboração de suas protagonistas-narradoras. Apropriando-se da estrutura canônica da cultura romanesca ocidental, acreditamos que essas obras reescrevam e subvertam a tradição em que se inserem a partir de estratégias alinhadas ao pensamento feminista e pós-estruturalista. Assim, compreendemos que as trajetórias dessas protagonistas são produtivas ao desnudarem uma autoconsciência em torno da linguagem que se concretizará nesses textos a partir do emprego sistemático (e estratégico) de inverdades, ou fabricações, no processo de constituição de suas subjetividades via o ato de narrar.

Em sua obra, *Margaret Atwood: an introduction to critical views of her fiction*, Gina Wisker (2012) apropria-se de uma provocação lançada por Carol Ann Howells que se mostra sobremaneira instigante para o mundo da crítica literária. Diz ela: “seja qual for a razão, se você quiser analisar a produção literária no Canadá, não poderá simplesmente limitar as mulheres a simples notas de rodapé”¹ (HOWELLS *apud* WISKER, 2012, p. 7, tradução nossa).

De fato, se olharmos através dos séculos XX e XXI, veremos como algumas escritoras têm atraído cada vez mais a atenção do público e ganhado notoriedade dentro e fora de suas fronteiras nacionais. Entre estas, alinham-se tanto autoras anglo-canadenses, como Margaret Laurence ou Carol Shields, incluindo a única laureada pelo Nobel de Literatura no país, Alice Munro, quanto outras, de origem caribenha, como Dionne Brand, Marlene NourbeSe Philips e Shani Mootoo, constituindo-se como nomes recorrentes nos mais relevantes círculos de discussão. Nesse contexto, destaca-se a figura ímpar, tanto no campo das letras quanto no campo das artes, de Margaret Atwood, a qual tem, segundo Wisker (2012, p. 5, tradução nossa), “contribuído mais para a escrita canadense do que qualquer outro escritor, morto ou vivo”.

¹ “[...] whatever the reason, if you’re looking at writing in Canada, you can’t just footnote the women.”

A obra de Atwood tem sido alvo de vasta fortuna crítica. Ilustrativa de uma produção alinhada a várias tendências da ficção de meados do século XX até os dias de hoje, ela suscita reflexões no âmbito da constituição do sujeito, das relações de gênero e de seu pertencimento às demais categorias identitárias. Coral Ann Howells (2006, p. 1, tradução nossa), em *The Cambridge companion to Margaret Atwood*, afirma que, além de ser uma autora de *best-sellers*, mundialmente reconhecida, seus textos

[...] são também ensinados em escolas e faculdades por todo o mundo em uma ampla variedade de disciplinas: Literatura Inglesa, Literatura Pós-colonial e Canadense, Literatura Americana (nos Estados Unidos, onde Atwood é uma “norte-americana” ou, por vezes, uma escritora “americana”), bem como em estudos sobre mulheres, gênero e ficção científica.²

Essa inserção tão significativa da escritora em círculos acadêmicos se reflete, também, na diversidade de sua produção: poeta e ficcionista, do verso à crônica, do conto ao romance, Atwood tem sido constantemente premiada, desde o começo de sua carreira, pela alta qualidade de sua escrita nos vários gêneros literários com os quais tem trabalhado desde os anos 1960. Críticos e mais críticos, ao longo das últimas décadas, têm abordado aspectos distintos, ou até inusitados, do conjunto de sua obra; configurando-se, assim, várias Atwoods, que Howells (2006, p. 1, tradução nossa) identifica como “a celebridade literária, a estrela da mídia, a *performer*, a crítica cultural, a historiadora social, a ativista do meio ambiente, a porta-voz dos direitos humanos e a satirista política”.³

Nessa multiplicidade de representações e temas, diferentes estudiosos têm percebido, em especial, um engajamento da escritora com o pensamento feminista, a partir de suas recorrentes protagonistas-narradoras, as quais parecem, por meio de vários jogos no discurso, desafiar o gênero, contudo sem fazer referência explícita a uma única linha teórico-crítica, o que impede, portanto, que sua obra se fixe em um grupo restrito de interlocutores. Wisker (2012, p. 9, tradução nossa) acrescenta:

2 “[...] are also taught in schools and colleges all over the world on a wide range of courses: English literature, Canadian and postcolonial literature, American literature (in the United States, where Atwood is a ‘North American’ or sometimes an ‘American’ writer), as well as women’s studies, gender studies, and science fiction courses.”

3 “[...] the literary celebrity, media star, and public performer, the cultural critic, social historian, environmentalist, human rights spokeswoman, and Atwood the political satirist.”

[...] nós construímos e projetamos uma versão do eu e da identidade por meio da linguagem [...] as narradoras de primeira pessoa de Atwood estão nos apresentando construções em vez de articularem diretamente as visões otimistas ou pessimistas da própria autora.⁴

Desse modo, essas personagens, sempre imbuídas de uma autoconsciência que lhes permite questionar, refletir e até mesmo alterar seu passado por meio da linguagem, o que atribui aos romances atwoodianos caráter metaficcional, são projetadas em um conflito identitário a partir da maneira pela qual se veem percebidas pelo mundo ao seu redor. A imersão nesse imaginário em que habitam as protagonistas da autora demonstra, assim, o quão rico tais textos mostrar-se-ão para as mais diversas discussões no que tange à constituição de subjetividades, bem como à apropriação de estruturas convencionalmente estudadas ao longo da história da literatura. Na esteira dessa tendência, Howells (2006) ainda identifica um elemento presente em toda a obra da autora como sendo um de seus questionamentos mais afinados com as reflexões de nosso tempo. De acordo com Howells (2006, p. 7, tradução nossa), “existem sinais de um novo interesse crítico nos artifícios da ficção de Atwood, em que a ‘verdade’ em seus romances é vista como um constructo inconstante ou uma série de truques com espelhos”.⁵

Voltando-nos então para o presente objeto de análise, o romance *O lago sagrado* (ATWOOD, 1989), originalmente publicado sob o título *Surfacing*, apresenta a história de uma protagonista-mulher, da qual o leitor não sabe o nome, que se vê obrigada a voltar para a cidade franco-canadense onde havia sido criada em decorrência do desaparecimento de seu pai. Nessa jornada, encontramos com ela, desde as primeiras páginas do romance, seu namorado, Joe, e um casal de amigos, David e Anna, os quais se oferecem para levá-la de carro até lá. Ao longo desse percurso, deparamo-nos com uma série de reflexões que ela – supostamente divorciada e mãe de um filho que vive sob a tutela do pai – estabelece em torno de temas como família, identidade nacional, natureza, o ideal do amor romântico, entre outros. Em *Brutal choreographies: oppositional strategies and narrative design in the novels of Margaret Atwood*,

4 “[...] we construct and project a version of self and identity through the language we use and, Stael notes, Atwood’s first-person narrators are presenting constructions to us rather than directly articulating the author’s own pessimistic or optimistic views.”

5 “[...] there are also signs of a new critical interest in the artifice of Atwood’s fiction, where ‘truth’ in her novels is seen as a shifting construct, or a series of tricks with mirrors.”

J. Brooks Bouson (1993, p. 40, tradução nossa) afirma que “*O lago sagrado* reverte oposições hierárquicas binárias sustentadas pela ideologia patriarcal por valorizar a feminilidade, a natureza e o irracional, e desvalorizar a masculinidade, a cultura e a razão”.⁶

Em meio a esse processo, veremos que a protagonista precisará lidar com a tensão que paira sobre o confronto dos diferentes mundos que sempre mantivera separados: de um lado, sua infância em família e, do outro, o de sua vida adulta, já no lado britânico do Canadá. Para tal, ela se percebe forçada a avaliá-los, com cautela, cada um de seus passos perante aqueles com quem interage, cultivando uma aguçada consciência em torno do ato de contar histórias. Logo no primeiro capítulo, por exemplo, em um movimento antecipatório do padrão narrativo do texto, ela relata uma corriqueira cena de sua infância com o irmão, denunciando seu exercício da ficcionalidade:

Outra vez, nesse mesmo lugar, ficamos correndo descalços na neve porque nossos sapatos tinham-se gasto durante o verão. Sentados, no carro, embrulhamos os pés em cobertores, fingindo que éramos feridos de guerra. Meu irmão disse que os alemães tinham dado tiros em nossos pés (ATWOOD, 1989, p. 7).

Essa prática de criação a partir da linguagem, comum à vida de qualquer criança, adquirirá maiores proporções em sua vida adulta, manifestando-se em pelo menos três diferentes momentos: ao lidar com os habitantes de sua cidade, ao comparar natureza e urbe e, finalmente, na interlocução com seu namorado, Joe, em especial no que tange à concepção de ambos sobre o relacionamento deles.

Ao chegar à sua cidade, a narradora procura por um velho conhecido, amigo de seu pai, a fim de extrair dele qualquer informação que lhe seja útil para levar a cabo sua empreitada. Nessa ocasião, lemos no diálogo:

Seu marido também está aqui? – perguntou de repente. – Sim, está – respondi, deixando passar a mentira até mesmo em meu pensamento. O que ele queria dizer era que um homem deveria estar cuidando deste problema, e Joe vai funcionar como um substituto. Meu estado civil naturalmente é um problema, obviamente eles acham que sou casada. Mas estou a salvo: ainda uso minha aliança, nunca a joguei fora, é muito útil para lidar com proprietários. Depois do

6 “*Surfacing reverses the hierarchical binary oppositions undergirding patriarchal ideology by valorizing femininity, nature, and the irrational and by devaluing masculinity, culture, and the rational.*”

casamento mandei um postal a meus pais, que devem tê-lo mencionado a Paul. Mas não o divórcio: isso não faz parte do vocabulário local e não há razão para aborrecê-los com coisas assim (ATWOOD, 1989, p. 24-25).

Como se pode ver na passagem, Atwood configura uma voz na qual o leitor jamais poderá confiar, uma vez que esta não hesitaria, em momento algum, em omitir e, até mesmo mentir, para manter uma determinada imagem desejada. Percebemos um trabalho de edição dos fatos no qual a personagem revela apenas o que lhe convém, a princípio, para seus pais e, agora, para aqueles habitantes com quem se vê obrigada a lidar. A própria forma com que a personagem faz questão de demarcar a automatização de suas fabricações, “deixando passar a mentira até mesmo em seu pensamento”, implicaria, portanto, necessariamente, uma suspeição de todo e qualquer fato narrado. Na sequência, antes mesmo de ser questionada em relação a seu filho, ela já havia arquitetado um plano: “fico à espera de que Madame pergunte a respeito do bebê. Estou preparada. Direi que ficou na cidade, o que seria verdade, só que numa outra cidade, está melhor com meu marido, meu ex-marido” (ATWOOD, 1989, p. 25).

As dificuldades da personagem em lidar com o ideal da família se refletem também em seu relacionamento com Joe, o qual a pressiona incessantemente para oficializar sua união por meio do casamento. Fazendo referência à sua experiência com seu primeiro marido e filho, ela não é capaz de dar as respostas que seu companheiro almeja, estabelecendo também reflexões acerca da ficcionalidade inerente a seu discurso:

– Escute – eu disse –, já fui casada antes e não deu certo. Também tive uma criança. – Meu ás na manga era a voz paciente. – Não quero passar por isso outra vez. – Era verdade, mas as palavras saíam de mim mecanicamente, como uma daquelas bonecas falantes com uma gravação nas costas. O discurso saía ordenado como uma bobina (ATWOOD, 1989, p. 97).

Sua resposta em palavras “mecânicas”, comparadas às de uma boneca, parecem ser a única opção que a personagem vê como possível saída para aquele diálogo. De acordo com Bouson (1993, p. 45, tradução nossa), por causa da primeira experiência fracassada, a narradora, ao ter sido “traída por seu amante, e por uma ingênua crença no amor romântico, aprendeu a não dar crédito ao ‘amor, a palavra ritualística’, e ver a linguagem como uma ferra-

menta masculina, um instrumento de traição e coerção”.⁷ O leitor, contudo, é mais uma vez surpreendido ao descobrir, no final da trama, que aquilo que era a todo momento assumido como “verdade” da narrativa – seu primeiro marido e a criança que havia gerado – também seria fruto de uma construção da personagem, a qual jamais teria se casado, mas, após um caso com alguém por quem havia se apaixonado e uma gravidez, passara por um aborto. Bouson (1993, p. 41, tradução nossa) acrescenta:

Para pegar de surpresa o leitor negligente, *O lago sagrado* se utiliza de uma trama enganosa para desestabilizar a noção de movimento linear e função totalizadora da narrativa. Quando a aparentemente “realista” e inicialmente convincente história do casamento e maternidade da protagonista – a qual ela compulsivamente conta e reconta – é revelada como fabricação pura, o que parecia ter sido a “verdade” da narrativa é exposto como um elaborado constructo ficcional.⁸

Após a notícia da morte do pai, encontrado no lago perto de onde vivia, a personagem entra em um processo de autoisolamento, retornando à natureza em busca de consolo e um despertar da consciência. Um aspecto frequentemente comentado em relação a esse romance de Atwood reside na oposição entre natureza e cidade, a primeira sendo comumente associada tanto com a esfera do feminino quanto com um senso de pertencimento e constituição da identidade nacional canadense. A protagonista, que havia deixado a vida no interior para inserir-se em um grande centro, vê-se em conflito com suas escolhas ao retornar para aquele lugar. No entanto, percebemos que tais ansiedades não parecem se resolver, uma vez que ela detecta a necessidade de colocar em xeque tais questionamentos. Ela diz:

É melhor aqui que na cidade, com as chaminés e o calor úmido, o cheiro de borracha queimada do metrô, a fuligem castanha que congela na pele quando a gente caminha pelas ruas. Sempre me senti a salvo aqui, mesmo à noite. Isso

7 “[...] betrayed by her lover and by naïve belief in the romantic ideal, she has learned to distrust ‘love, the ritual word’ (192) and to view language as a masculine tool, an instrument of betrayal and coercion.”

8 “To catch unawares the unwary reader, *Surfacing* uses deceptive plotting to destabilize the very notion of the linear movement and totalizing function of narrative. For when the seemingly ‘realistic’ and initially convincing story of the *Surfacer’s* marriage and motherhood – which she compulsively tells and retells – is revealed as pure fabrication, what has appeared to be narrative ‘truth’ is exposed as an elaborate fictional construct.”

é *mentira* – minha própria voz soa alto. Fico pensando sobre isso, examinando a questão e concluo que é *mentira* (ATWOOD, 1989, p. 80, grifo da autora).

Essas reflexões estabelecidas pela personagem, as quais nunca se fecham, são exploradas sistematicamente na poética atwoodiana. As estratégias implementadas pela protagonista, não coincidentemente, desafiam uma série de assunções e normas ligadas à sua experiência como mulher, mãe e esposa, sedimentadas por uma cultura patriarcal da qual a personagem é bastante consciente. No que tange a esse desnudamento de verdades em torno do gênero, Bouson (1993, p. 58, tradução nossa) comenta que, após passar dias na cabana que pertencera à sua família,

[...] quando mais tarde se vê no espelho, ela “vê uma criatura, nem animal, nem humana” [...] através dessa imagem da “mulher natural”, o romance deliberadamente subverte a construção cultural de uma feminilidade eroticizada, commodificada, promovida e circulada em revistas masculinas: [...] a imitação de uma imitação.⁹

Ao retomar a consciência, voltar para a urbe e assumir o casamento com Joe, a narradora finalmente admite suas fabricações em uma reflexão interligando o poder da linguagem e da experiência:

Lembro-me, do falso marido, com mais clareza, e agora não sinto nada a não ser tristeza. [...] Tenho de renunciar à velha crença de que sou inofensiva, e por isso nada que jamais fizer poderá ferir alguém. Uma mentira que sempre foi mais desastrosa que a verdade. Os jogos de palavras, os jogos em que se perde e se ganha estão terminados (ATWOOD, 1989, p. 213, 217).

A trama ecoa, portanto, o trabalho de Chris Weedon (1987) em *Feminist practice and poststructuralist theory* quando esta discorre sobre a intrínseca relação entre linguagem e subjetividade. Assim, a experiência de nossa protagonista não poderá se descolar dos mecanismos interpretativos que utiliza para dar sentido à sua existência por meio das palavras. Para Weedon (1997, p. 81), então, mais do que simplesmente reproduzir a experiência, será na linguagem

9 “[...] for when she later looks in the mirror, she “sees a creature neither animal nor human [...] through this image of the ‘natural woman’, the novel deliberately subverts the cultural construction of an eroticized, commodified femininity promoted by and circulated in the men’s magazines: [...] as imitation of an imitation”.

que esta será forjada. No entanto, consoante com o pensamento foucaultiano, a teórica chama a atenção para o fato de que isso não faria cair por terra todo e qualquer sentido, mas que este seria sempre relacional e sujeito a transformações. De acordo com Weedon (1997, p. 82, tradução nossa):

Isso não quer dizer que todo significado desaparecerá por completo, mas que qualquer interpretação é, na melhor das hipóteses, temporária, própria ao discurso dentro do qual foi formulada e sujeita a ser desafiada. O grau de vulnerabilidade dos significados em um determinado momento dependerá das relações discursivas de poder em que estarão situados.¹⁰

Esse uso estratégico da ficcionalidade no processo de constituição da subjetividade das protagonistas atwoodianas ganhará ainda maior destaque, assumindo maiores proporções, em seu terceiro romance, *Madame Oráculo*. Do original em inglês *Lady Oracle*, essa obra se debruça sobre a trajetória de Joan Foster, uma mulher que mantém identidade dupla, Louisa K. Delacourt, pseudônimo utilizado para publicar os romances góticos que escreve. O enredo se abre com essa personagem-narradora se refugiando em um pequeno vilarejo na Itália após ter forjado a própria morte. Assim, logo no primeiro parágrafo, ela anuncia: “eu planejei minha morte cuidadosamente; ao contrário de minha vida, que oscilava de uma coisa para a outra, apesar de minhas débeis tentativas de controlá-la” (ATWOOD, 1986, p. 1)

Muito embora não fiquem claras ao leitor quais teriam sido as razões para essa fuga, desse ponto em diante, o romance se desenvolve em um entrelaçamento do presente da personagem, das páginas da obra que está escrevendo e de uma retrospectiva de sua vida. Desse modo, somos apresentados à sua infância no Canadá, à juventude em Londres, onde começara a escrever romances baratos para sobreviver, até seu retorno ao país e o casamento com Arthur, um intelectual enfadonho que jamais soubera de sua carreira como escritora. Nessa trama, destacaremos, perseguindo nosso argumento central, como essa personagem empreende, a partir de sua habilidade com a linguagem, um processo de reinvenção de seu eu. Como em *O lago sagrado*, a protagonista de *Madame Oráculo* também compreende a importância de editar a própria tra-

¹⁰ “This does not mean that meaning disappears altogether but that any interpretation is at best temporary, specific to the discourse within which it is produced and open to challenge. The degree to which meanings are vulnerable at a particular moment will depend on the discursive power relations within which they are located.”

jetória a fim de enquadrar-se em um horizonte de expectativas a que aspira, seja em termos de aceitação profissional, seja no que diz respeito a políticas de gênero mais especificamente. Ela admite então seu maior desejo: “Não se pode mudar o passado, tia Lou costumava dizer. Ah, mas eu queria; era a única coisa que eu realmente queria” (ATWOOD, 1986, p. 10).

Nessa obra, contudo, Atwood acrescenta uma nova componente crucial ao texto, a qual atribui outro nível de agenciamento à protagonista em questão: a literatura. No âmbito da crítica literária brasileira, Andrea Saad Hossne (2000), em seu trabalho *Bovarismo e romance: Madame Bovary e Lady Oracle*, discorre sobre essa característica do romance, situando a obra de Atwood em relação a uma tradição literária inaugurada pelo clássico de Flaubert. Empenhando uma correlação em diversos níveis, desde as tensões vividas pela sociedade francesa no século XIX, entre Paris e a província, margem e centro, e a experiência pós-colonial do Canadá, até o desenvolvimento das protagonistas, Hossne (2000, p. 47-48) nos chama a atenção para o fato de que, em *Madame Oráculo*, “a heroína de Atwood também procura encarnar o ideal feminino tradicional no romance. A transfiguração que opera se dá, igualmente, pela imaginação, pela ilusão, porém admite a forma concreta de romances de consumo”. Esse artifício faz com que o trabalho de Atwood se desdobre em mais um plano da narrativa, desconstruindo, em outro nível, a hierarquia discursiva do texto. Diretamente alusivo ao cânone e a formas consagradas dele, a autora faz de sua protagonista não somente uma ávida consumidora do romance burguês, mas confere-lhe a posição privilegiada de agente/escritora.

Em *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*, Ellen McWilliams (2009) identifica o fenômeno em relação à tradição do romance de formação, tradicionalmente reconhecido, em especial em suas manifestações do cânone inglês, pela projeção heroica de personagens-escritores, colocando em paralelo o desenvolvimento de sua vida e obra. Contudo, mais do que simplesmente perpetuar o gênero literário em questão, Atwood estaria, segundo McWilliams (2009, p. 1, tradução nossa), mais concentrada em “contestar e renegociar as problemáticas prescrições de feminilidade neste e seu investimento em um ideal de perfectibilidade exclusivamente masculino”.¹¹

Em *Madame Oráculo*, munida de um ofício que lhe permite navegar entre universos distintos, Joan se exila em um novo país e revisita a própria trajetória

¹¹ “[...] *contesting and renegotiating its problematic prescriptions of femininity and its investment in an ideal of exclusively masculine perfectibility.*”

enquanto escreve seu mais novo romance. Demonstraremos aqui a relação que essa narradora estabelece com o ato de fabricar sua identidade em dois aspectos: primeiramente, no que tange a políticas do corpo, exploraremos como ela encobrirá, a qualquer custo, toda e qualquer evidência de sua infância e adolescência, marcadas pela obesidade e por uma relação conflituosa com a mãe. Paralelamente, discutiremos também a necessidade dessa heroína de fazer uma sistemática manutenção de sua personagem-escritora, Louisa K. Delacourt, autora de romances baratos, jamais permitindo que a verdade sobre sua real identidade seja revelada, acreditando que esta poderia lhe significar rejeição por parte de seu círculo social, em especial de seu marido, Arthur.

A respeito de sua infância, ficamos sabendo que Joan teria sido criada, por muitos anos, apenas pela mãe, a qual lhe contava as mais diversas histórias para justificar a ausência da figura paterna. Nesse período, a personagem relata uma série de eventos conflituosos entre as duas, sempre marcados pela inadequação da menina ao estereótipo de beleza que regia o senso comum. Interessantemente, ela, desde então, demonstra uma percepção para esse elemento de inventividade presente nas falas da mãe, quando esta apresentava versões correspondentes com seus objetivos para configurar o pai. Lemos:

Às vezes, ele era um homem bom que logo voltaria para casa, trazendo todos os tipos de melhorias e encantadoras surpresas: moraríamos numa casa maior, comeríamos melhor, teríamos mais roupas, e o senhorio seria colocado em seu lugar de uma vez por todas. Em outras vezes, quando eu estava saindo dos eixos, ele era o castigo personificado, o dia do Juízo Final que finalmente me alcançaria; ou (e creio que essa versão reproduzia melhor o que ela sentia realmente) ele era um desgraçado sem coração que a tinha abandonado, deixando-a sozinha para cuidar de tudo (ATWOOD, 1986, p. 65).

Como podemos notar, a narradora então já sinaliza a própria habilidade em reconstituir quaisquer experiências traumáticas de modo que a memória lhe seja abrandada, tornando-se até mesmo possível revisitá-las sob uma roupagem humorística ou satírica, em proporções menos dolorosas do que de fato teriam sido. Em um de seus relatos, por exemplo, ela narra uma cena de humilhação quando, em uma apresentação de *ballet* de sua escola, por não ter o corpo “ideal” para uma bailarina, ela é designada, a partir de uma manobra orquestrada por sua mãe e professora, para um papel que a ridicularizara, sendo motivo de piada entre as outras meninas. Sobre tal episódio, apesar de recordar-se dos constrangimentos daquela situação, ela enfatiza assim:

A princípio, sempre que repetia essa história para mim mesma, sob meu travesseiro ou no refúgio de um banheiro trancado, invadia-me a mesma raiva, a impotência e o sentimento de traição que sentira na ocasião. Mas, aos poucos, decidi que a história era ridícula, principalmente quando pensei em contá-la para mais alguém (ATWOOD, 1986, p. 49).

Bouson (1993, p. 72, tradução nossa), em sua análise de *Madame Oráculo*, aponta para as estratégias da personagem em mentir compulsivamente ao descobrir que, já adulta, ela “tem ‘a forma ideal’ mas o ‘passado errado’”.¹² Ao longo de sua biografia após ter deixado a casa dos pais, Joan então oblitera todas essas informações a seu respeito, sequer revelando para Arthur as reais circunstâncias da morte de sua mãe, ficcionalizando, para si, uma trajetória de vida que julga ser mais aceitável. Admitindo esse padrão de comportamento, ela diz:

Havia um motivo para o fato de eu nunca ter contado a Arthur muita coisa sobre minha mãe. Se o tivesse feito, ele logo teria descoberto coisas sobre mim. Para seu bem, inventei uma mãe para mim, uma mulher gentil, plácida, que morrera de uma doença rara – lúpus, acho eu –, logo depois que eu o conheci (ATWOOD, 1986, p. 39).

Como se pode ver, no processo de deslocar-se de um lugar para o outro, ela passa a abandonar tudo aquilo que acredita comprometer o eu que deseja apresentar. Hossne (2000) ainda nos alerta para a relação entre essa dependência da imaginação e o ofício que Joan encontra para si. Para além da necessidade, em um nível mais abstrato, de constituição de sua subjetividade, Atwood promove um empoderamento da personagem ao permitir que ela seja capaz de transformar essa característica em seu ganho material, publicando romances de alto consumo, principalmente entre mulheres. Assim, Joan “não só procura agir de acordo com o romance da moda, mas ela faz parte do circuito que fabrica essas modas, sem deixar, no entanto, de consumi-las” (HOSSNE, 2000, p. 48). Imbuída desse conhecimento amplamente difundido pela indústria cultural em torno das expectativas sobre o que e como uma mulher deveria ser, a protagonista é marcada por esses movimentos que oscilam entre o mundo em que vive e a idealização que projeta nele. Ironicamente, até mesmo seu nome seria fruto dessa imersão em um universo ficcional. Hossne (2000, p. 289)

12 “[...] *she is the ‘right shape’ but has the ‘wrong past’.*”

comenta como a personagem “recebeu esse nome por causa da atriz de cinema Joan Crawford. Entretanto, Joan Crawford, como a personagem sublinha, é o nome artístico de Lucille LeSueur. A criação, a forja de identidades, é algo herdado por Joan, portanto”.

É digno de nota que a protagonista se empenhe em manter suas identidades em planos completamente separados. Por um lado, para Arthur, ela cria uma série de desculpas para justificar sua ausência e fazê-lo acreditar que está se mantendo ocupada, fazendo cursos de extensão universitária, idiomas ou algum tipo de artesanato. Para seus editores, temendo que eles pudessem querer utilizar-se da imagem dela para fins publicitários, ela nos descreve a construção que assegurou para si, a qual certamente garantiria que estes nunca a impusessem um encontro pessoal. Ela diz:

Nunca tinham me visto, só me conheciam pelo outro nome. Pensavam que eu era uma bibliotecária de meia-idade, gorda e tímida. Praticamente uma reclusa, na verdade, e alérgica a poeira, lã, peixe, fumaça de cigarros e álcool, como eu explicara a eles ao recusar convites para almoços. Sempre tentara manter meus dois nomes e identidades o mais separados possível (ATWOOD, 1986, p. 31).

Podemos concluir, portanto, que essa fuga via ficção, identificada pela crítica de Atwood, dá-se a partir de uma autoconsciência da personagem que lhe permite avaliar, constantemente, o que tais livros representariam no âmbito da indústria editorial. Por saber que tais *costume gothics* eram consumidos por um público bastante específico, ilustrativo de um padrão de mulher execrado por seu parceiro, Joan se vê presa em uma única saída: “a desonestidade era mais indicada. Em minha experiência, a honestidade e a expressão dos sentimentos só levavam a uma coisa: desastre” (ATWOOD, 1986, p. 35). Ao comparar Joan com a protagonista de Flaubert, Hossne (2000, p. 285-286) então acrescenta:

O Bovarismo, compreendido na instância receptiva como uma adesão a um universo ficcional tomado como real, leva ao uso da imaginação no sentido de criar, de qualquer maneira possível, reproduções do universo idealizado no espaço real. Para Emma, essa tentativa se traduz nas relações amorosas e no seu hábito cada vez mais arraigado de mentir, transformando pela palavra uma realidade indesejada. Para Joan, ocorrerá, além disso, a criação literária, caudatária do mesmo processo.

No desfecho do romance, quando a encenação de sua morte é finalmente desvendada por um jornalista que pretende lucrar às custas da revelação de sua identidade dupla, a personagem parece, de maneira análoga a *O lago sagrado*, conformar-se com a restituição da ordem de sua rotina, voltar para o Canadá e seu marido, mas, dessa vez, despida de muitas das ficções que criara. Interessantemente, ela se diz propensa a abandonar os romances góticos e dedicar-se a um novo gênero, o qual parece estabelecer uma nova forma de resignificação e projeção do universo real: a ficção científica. Nas últimas páginas da obra, contudo, ela reflete sobre sua narração para aquele jornalista, admitindo ter conservado, ainda, alguns elementos de sua inventividade. Lemos:

A princípio, pensei que fosse apenas porque ele queria a matéria: repórteres são assim mesmo. Falei demais, é claro, mas estava nervosa. Acho que isso dará uma matéria bem esquisita, assim que ele a escrever; e o mais estranho é que eu não disse mentiras. Bem, não muitas. Alguns nomes e uma coisinha ou outra, mas nada importante (ATWOOD, 1986, p. 320).

Narrativas não são meras reproduções objetivas de acontecimentos em um determinado espaço/tempo. Para além das impossibilidades e inevitáveis consequências impostas pelos limites da linguagem, há também que se considerar o contexto no qual esses discursos emergem, muitas vezes imputando normas bastante rígidas, caso que se torna claro no desenvolvimento das protagonistas de *O lago sagrado* e *Madame Oráculo*. Objetivamos mostrar, contudo, que, em vez de resignarem-se a uma posição de prisioneiras do gênero, essas mulheres subvertem a ordem ao se construírem em torno de uma manipulação cabal da linguagem. Negociando diretamente com as diferentes posições e construções sociais de sua época – seja em termos do ideal da maternidade, do corpo ou das imposições da divisão social do trabalho e das separações entre público e privado – o ato de narrar se apresenta para elas como única ferramenta possível para mudar o curso de suas trajetórias. Essas protagonistas encontram, por fim, na reconstrução de seu passado, novas possibilidades para reconfigurar suas subjetividades.

Tracing untruths: language routes and trajectories of the self in *Surfacing* (1972) and *Lady Oracle* (1976), by Margaret Atwood

Abstract

This work aims at analyzing the novels *Surfacing* (1972) and *Lady Oracle* (1976), by Margaret Atwood, focusing on the construction of the protagonist-narrators' subjectivities. We believe that, through feminist and post-structuralist strategies, the author unveils the fictionality character embedded in the core of the subject's formation, who is continuously elaborating their identity through language. Works by Chris Weedon, Coral Ann Howells, Andrea Saad Hossne, among others, will be the theoretical apparatus for this investigation.

Keywords

Language. Subjectivity. Gender.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, M. *Madame Oráculo*. Tradução Domingos Demasi. São Paulo: Marco Zero, 1986.
- ATWOOD, M. *O lago sagrado*. Tradução Cacilda Ferrante. São Paulo: Globo, 1989.
- ATWOOD, M. *In search of Alias Grace*. Conférence Charles R. Bronfman en Études Canadiennes. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997.
- BOUSON, J. B. *Brutal choreographies: oppositional strategies and narrative design in the novels of Margaret Atwood*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- HOSSNE, A. S. *Bovarisismo e romance: Madame Bovary e Lady Oracle*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- HOWELLS, C. A. (ed.). *The Cambridge companion to Margaret Atwood*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006.
- MCWILLIAMS, E. *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*. Burlington: Ashgate, 2009.

WEEDON, C. *Feminist practice and poststructuralist theory*. New York: Basil Blackwell, 1987.

WISKER, G. *Margaret Atwood: an introduction to critical views of her fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.