

O DISCURSO DA CINDERELA NÃO É MAIS O MESMO: AS VONTADES DE VERDADE ACERCA DAS CINDERELAS MODERNAS

THE DISCOURSE OF CINDERELLA IS NO LONGER THE SAME: THE WILLS OF TRUTH ABOUT MODERN CINDERELLAS

Maria Angélica de Oliveira (UFCG)
Josilene Pinheiro-Mariz (UFCG)

RESUMO: Na perspectiva bakhtiniana, dialogismo é a ordem do enunciado, sua natureza, sua regra, seu mandamento. Enquanto materialidade significativa, o enunciado não se fecha em si mesmo, pois ele apenas se constituirá como enunciado nesse interminável diálogo entre enunciados outros, ditos alhures ou ainda os não ditos. O dialogismo apresenta-se como fundamento de toda a discursividade; pois, considere-se que todo enunciado, enquanto materialidade discursiva abriga um universo de vozes sociais em múltiplas relações de convergência e de divergência, de harmonia e de conflito, de aceitação e de recusa. Partindo desse princípio, o texto, na sua qualidade de enunciado, é compreendido, no seio dos estudos literários, como uma voz que dialoga com outros textos, funcionando também como ecos das vozes de seu tempo, de sua história, revelando os valores, as crenças, as vontades de verdade de uma dada formação social. A partir dessa perspectiva, trazemos uma releitura de um tradicional conto popular de origem de língua românica europeia que ficou conhecido em todo o mundo como a história da *Cinderela* ou da *Gata Borralheira*, sobretudo, após a publicação dos *Contos da Mamãe Gansa*, do escritor francês, do século XVII, Charles Perrault. Na realidade, as transformações dessa narrativa são tão variadas, quanto necessárias, pois funcionam como aparelhos que sinalizam importantes mudanças sociais e, neste caso, apontam para as conquistas femininas nos mais variados âmbitos. Assim, o nosso trabalho, à luz dos pressupostos teóricos da Análise de Discurso, busca analisar as vozes que ecoam no conto *A Cinderela mudou de ideia*, de Nunila López Salamero (2009), evidenciando as vontades de verdade acerca da identidade dos sujeitos mulher e homem que desse conto fazem sítio.

Palavras-chave: dialogismo, intertextualidade, vontades de verdade, paródia, discurso.

ABSTRACT: According to Bakhtin's view, dialogism is the sequence of enunciations, their nature, their rule, their commandment. As significant materiality, an enunciation does not end in itself, for it will only be considered enunciation in an interminable dialogue if it is amidst other enunciations, either made elsewhere or not made yet. Dialogism shows itself as the basis of all discursivity, since every enunciation containing discursive materiality, has a universe of social voices in multiple relationships of convergence and divergence, of harmony and conflict, of acceptance and refusal. Starting from this principle, the text, as an enunciation, is understood with the aid of literary studies, as a voice interacting with other texts and functioning as if they were echoes of voices of its time and its history, revealing the values, the beliefs, the true wishes of a given social upbringing. From this perspective, we bring forth a re-

reading of a traditional and popular tale, of European romance language origin, which became known worldwide as *Cinderella*, especially after the publication of Charles Perrault's *Mother Goose's Tales*. In fact, the transformations found in the narrative are quite varied, but necessary, because they work as a device which signals important social changes, such as women's achievements in all aspects. Thus, our investigation, based on the theories of Discourse Analysis, attempts to analyse the voices echoing in *Cinderella changed her mind*, by Nunila López Salamero (2009), which show the true wishes regarding the identity of women and men who take part in this tale.

Keywords: dialogism, intertextuality, true wishes, parody, discourse.

1. Introdução

Ao longo de toda a sua História, a literatura, com a sua função social e humanizadora, no dizer de Candido (2006), está ligada a fortes mudanças nas sociedades, sendo, conseqüentemente, protagonista de grandes transformações sociais. Isso pode ser observado desde as narrativas heroicas protagonizadas pelos cavaleiros da Idade Média que transformaram esses guerreiros nos principais ícones de força e vigor naquela sociedade. Na literatura do século XX não foi diferente; na literatura do argentino Julio Cortazar, por exemplo, há registros que marcam revoluções políticas instigando mudanças sociais, tal como em *Casa Tomada*. Na história da literatura francesa, há períodos nos quais a obra literária se torna a principal responsável por alterações comportamentais; elemento que é observado no período entre guerras, a partir da produção existencialista, impressa na produção de Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou Simone de Beauvoir, só para citar alguns.

Nos dias atuais, a literatura continua fazendo cumprir o seu papel, transformando sociedades a partir de reescritas e de ecos de obras já consagradas. É nesse percurso que observamos que as várias releituras de uma mesma obra manifestam-se como vozes que ressonam como ecos do não silenciamento. É sob esse ponto de vista que lemos em *A cinderela mudou de ideia*, obra originalmente escrita em língua espanhola, sob o título de *La cinecienta que no quería comer perdices* (2009) essa perspectiva que somos instigadas a perceber as vontades de verdade referentes à identidade do sujeito mulher e, por consequência, do sujeito homem que estão presentes nesse conto. Assim, identificamos os não-ditos, bem como aquilo que está por ser dito na real materialidade significativa.

Na literatura, como nos mais diversos discursos, nenhum enunciado é indiferente a outros dizeres. Pois como materialidade significativa, o enunciado não se fecha em si

mesmo, pois ele apenas se constituirá como enunciado no interminável diálogo entre enunciados outros, ditos alhures ou ainda não ditos. Bakhtin (1997, p. 320) defende que todo “enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica”. A esse eco dialógico inerente aos enunciados, Bakhtin (op. cit.) denominou dialogismo; desse modo, o dialogismo é vista como a ordem do enunciado, sua natureza, sua regra, seu mandamento.

Por essa razão, pode-se dizer que todo enunciado conclama um enunciador, sendo esse conseqüentemente, um vestígio de sua identidade. Tanto para Bakhtin, quanto para Foucault, - quando refletindo a respeito da função enunciativa-, para que um enunciado seja caracterizado como tal, é indispensável que seja produzido por um sujeito em uma dada posição social, determinado por dadas condições sócio-histórico-ideológicas. Seria, então, por esse motivo que na concepção bakhtiniana, apenas o Adão mítico poderia evitar a relação dialógica, relações de sentido entre os enunciados; pois, ele seria o primeiro homem solitário a lançar ao mundo uma voz sem elo.

Nesse sentido, o dialogismo apresenta-se como fundamento de toda a discursividade, uma vez que todo enunciado, como materialidade discursiva, abriga um universo de vozes sociais em múltiplas relações de convergência e de divergência, de harmonia e de conflito, de aceitação e de recusa. Essas relações dialógicas situadas no seio dos enunciados assinalam sua heterogeneidade constitutiva.

Na ordem do dialogismo, o conto *A Cinderela mudou de ideia*, de Nunila López Salamero (2009) apresenta relações de divergência, de conflito e de recusa em referência aos contos de fadas do cânone clássico *Cinderela ou Sapatinho de Vidro*, de Charles Perrault (1697) e *A gata borralheira*, dos Irmãos Grimm (1812). Devido às relações de divergência, conflito e recusa, o conto da Salamero situa-se no universo do discurso parodístico, pois é uma escrita às avessas tanto do conto de Perrault, quanto do conto dos alemães Irmãos Grimm. De acordo com Tatar (2004, p. 38), “a versão de Perrault, em seu *Contos da Mamãe Gansa*, está entre as primeiras elaborações literárias completas de história. Foi seguida pela versão mais violenta registrada em 1812 pelos irmãos Grimm”. Nessa versão, os autores descrevem detalhadamente o ato de mutilação dos pés realizado pelas filhas da madrasta, irmãs de Cinderela. As irmãs de Cinderela cortam partes de seus pés (dedão e calcanhar) a fim de o sapatinho de cristal lhes sirva.

Nosso trabalho, à luz dos pressupostos teóricos da Análise de Discurso, busca investigar as vozes que ecoam no conto *às avessas A Cinderela mudou de ideia*, evidenciando as vontades de verdade acerca da identidade dos sujeitos mulher e homem que desse conto fazem sítio.

2. Cinderela na ordem da paródia: denúncia, história e memória

Como dissemos anteriormente, os enunciados relacionam-se uns com os outros, como elos da cadeia da comunicação verbal. Tais elos se multiplicam e se refletem reciprocamente. Os reflexos mútuos vão prescrever a propriedade do enunciado. Nessa cadeia da comunicação verbal, o enunciado torna-se um elo indissolúvel dos elos precedentes, os quais irão determiná-lo e constituí-lo, fazendo dele emergirem reações imediatas a uma ressonância dialógica. Desse modo, “o discurso do outro possui uma expressão dupla: a sua própria, ou seja, a do outro e a do enunciado que o acolhe” (BAKHTIN, 1997, p. 318).

Orlandi (1996) defende que o processo parafrástico e o polissêmico são os processos responsáveis pela possibilidade de multiplicidade dos sentidos. Portanto, esses processos asseguram a multiplicação interminável dos enunciados, a possibilidade de dizer. Sem esses processos, as relações de comunicação estariam extintas, pois não haveria os elos da comunicação, não havendo também a possibilidade de os enunciados refletirem-se. Nos domínios da linguagem, os sentidos acontecem no intervalo entre o processo parafrástico e o processo polissêmico, entre a paráfrase e a polissemia; o processo parafrástico se constitui sob o já-dito, configurando-se na permanência do sentido já existente. Nesse processo, tem-se o dizível no espaço institucionalizado, no legitimado. Já no processo polissêmico, tem-se a possibilidade dos sentidos múltiplos, diferentes, o deslocamento de processos de significação. Esse, segundo Orlandi (1996), é o espaço da criatividade; pois para ela, “a criatividade instaura o diferente na linguagem, na medida em que o uso pode romper com o processo de produção dominante dos sentidos e, na tensão da relação com o contexto histórico-social, pode criar novas formas, novos sentidos”. (ORLANDI, op. cit., p.20)

Enquanto o processo parafrástico (matriz do sentido) trabalha com a estabilidade, o processo polissêmico (fonte do sentido) joga com o equívoco. Tais processos se ocupam do dizer de tal forma que toda materialidade significante é

produzida nesse movimento entre o mesmo e o diferente. Sendo a paráfrase o lugar do já-dito, da permanência do sentido e a polissemia a possibilidade do novo, dos sentidos múltiplos, do desvio de processos de significação, é a polissemia a morada da paródia.

Segundo o filósofo Aristóteles (1993, p.23), a origem da paródia como atividade artística é conferida a Hegêmon de Taso, pois foi ele o primeiro a escrever paródias. Hegêmon de Taso se serviu do gênero épico a fim de apresentar os homens como seres comuns, com suas virtudes e seus vícios e não como seres superiores como eram apresentados nas obras épicas. Ele teria sido o primeiro a inverter o gênero épico que, até então, era empregado para assemelhar os heróis nacionais a deuses.

Embora não tenha sido Bakhtin o primeiro a trabalhar a questão da paródia, antes dele, o formalista, também russo, Iuri Tynianov escreveu ensaios a despeito desse efeito de linguagem, o nome de Bakhtin é imprescindível nos estudos relativos à paródia, pois é esse autor que extrapola estudos sobre este gênero, através dos princípios básicos da teoria da carnavalização por ele formulada a partir de reflexões sobre a obra do francês François Rabelais.

O carnaval, no qual Bakhtin se inspira para elaborar sua teoria da carnavalização, não deve ser entendido como um fenômeno literário, tampouco como um fenômeno banal ou boêmio. Este gênero popular, que varia com as épocas e o povo, é um espetáculo, em praça pública, no qual as fronteiras que separam atores de espectadores se extinguem pelo louvor e engrandecimento à própria vida. De acordo com Bakhtin, “durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência” (BAKHTIN, op. cit., p.7). O carnaval traz para a literatura uma linguagem especial de caráter concreto-sensorial. A esse deslocamento da linguagem carnavalesca à linguagem da literatura Bakhtin, então, denomina carnavalização.

Segundo Bakhtin (op. cit.), a literatura carnavalesca é aquela que, de forma direta ou indireta, foi influenciada por diferentes modalidades do folclore carnavalesco medieval a partir de inúmeros elos mediadores. Como exemplo desse tipo de literatura, temos todos os gêneros do campo sério-cômico. Nesse campo, têm-se basicamente dois gêneros: o diálogo socrático e a sátira menipeia. A paródia é elemento inseparável da sátira menipeia, visto que ela é um dos principais transmissores da visão carnavalesca, assim como completamente alheia aos gêneros puros, como, por exemplo, a epopeia e a tragédia.

A paródia se caracteriza como um discurso bivocal, assim como a estilização; no entanto, a primeira está situada em um discurso bivocal de orientação vária; enquanto a segunda, estaria situada em um discurso bivocal de orientação única. Na paródia, como também na estilização:

o autor fala da linguagem do outro, porém, (na paródia) diferentemente da estilização reveste essa linguagem e orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. (BAKHTIN, 1997, p.194)

A paródia não pretende destruir e apagar o texto no qual ela se insere; nem poderia, pois, só se constitui enquanto paródia a partir dele. O texto parodístico, hipertexto na perspectiva de Gérard Genette (1982), intenciona trazer um novo significado, ou desconstruir, instaurando, nos sentidos já existentes e presentes no hipotexto, os sentidos contrários que irão, numa incessante luta de vozes, significá-lo. É sob essa perspectiva que o conto *A Cinderela mudou de ideia* apresenta-se como uma paródia, sendo constituído, portanto, a partir de um discurso bivocal. Seu título é a primeira marca de sua filiação com dizeres alhures, denunciando sua relação intertextual com o conto do cânone clássico.

O título apresenta duas vozes que se cruzam: a voz do mesmo (do hipotexto): “A Cinderela” e a voz do novo, da irreverência (do hipertexto): “mudou de ideia”. A voz da irreverência, filiada à relação de divergência, de conflito encaminha o sujeito-leitor ao encontro do novo, do intradiscurso. Essas marcas denunciadoras das presenças do já-dito e do dizer inaugurado estão situadas no espaço da heterogeneidade mostrada não marcada. Para que sejam lidas, elas exigem o retorno ao arquivo, compreendido como “o sistema geral da formação e transformação dos enunciados” (FOUCAULT, 1999, p.162).

O título original *La Cenicienta que no queria comer perdices* marca-se, igualmente, como denunciador dessa relação intertextual com seu hipotexto. Nos contos de fadas em Língua Espanhola, *fuleron felizes e cumieron perdices* equivale ao nosso “foram felizes para sempre”. No título já nos é apresentada uma Cinderela diferente das princesas dos contos de fadas. Na leitura da narrativa, a revela-se como uma mulher que tem desejos próprios. Entretanto, faz-se necessário que o sujeito-leitor esteja habilitado a resgatar, por intermédio da memória discursiva, as informações necessárias para que sejam percebidas tais marcas de resignificação. Ora, sem o hipotexto do conto em

análise, de nada adiantarão os mais variados vestígios para a progressão do(s) sentido(s). Os títulos, tanto o da versão em língua portuguesa quanto no original, em língua espanhola, segundo os estudos apresentados por Authier-Revuz (1982), servem como exemplos de heterogeneidade mostrada não-marcada. Assim, consideramos esse tipo de heterogeneidade como efeito da heterogeneidade enunciativa que é constitutiva da linguagem.

Na paródia, duas forças enunciativas intervêm, pois, conforme nos afirma Maingueneau (1996, p.100): “o locutor faz com que se ouça aí, por seu dizer, uma outra fonte enunciativa que ele põe como ridícula, mostrando através disso sua superioridade”. A paródia se institui enquanto um acontecimento singular da apropriação da voz do outro, com o intuito de perverter os sentidos dessa outra voz; diríamos, então, que ela estaria renovando, de maneira às avessas, tais sentidos. No entanto, com toda essa não sendo possível apagar a voz do outro, uma vez que é, justamente, ela que constitui o novo enunciado como paródia.

Em *A Cinderela mudou de ideia*, o sujeito autor parodia os contos de fadas, em especial, na identidade das princesas, o lugar do príncipe e, principalmente, a instituição historicamente instituída e respeitada pelas sociedades mais diversas, o casamento. Ao parodiar essa instituição o conto reflete e refrata vontades de verdade presentes nas sociedades pós-modernas, como um grito de liberdade.

Vejamos um trecho do conto:

A Cinderela tinha tanta, tanta vontade de ir à festa... que finalmente conseguiu. Mas ficou tão ansiosa... que na manhã seguinte não se lembrava de nada. (chegou à meia-noite, mas meia-noite do dia seguinte) Mas, ali estavam esses dois homens, com o sapato de cristal de salto de um palmo de altura e bico fino... esperando para que ela o experimentasse. No começo, não cabia no seu pé, mas apertou e apertou até que “coube” e enfiou o pé (na jaca) porque teve de se casar com o príncipe! (SALAMERO, 2009, p. 12).

Assim como no conto clássico, a Cinderela de Salamero também deseja ir ao baile. Entretanto, esse desejo é muito mais intenso que no conto perrautiano; tal elemento é identificado, levando-se em conta que as princesas dos contos de fadas são comedidas, sendo, por essa razão, impedidas de manifestar seus próprios desejos, pois são colocadas muito mais como seres humanos frágeis, do que como mulheres. No conto pós-moderno, os objetivos da Cinderela são outros; ela não vai ao baile com o intuito de encontrar o seu o príncipe encantado e conquista-lo. No trecho acima, é

possível observar que a personagem é uma mulher livre, fato que é revelado no fato de ela não ter um horário fixado para seu retorno para casa; ela parece ser livre. Fica-nos evidente a filiação com o contexto sócio Histórico da contemporaneidade, no qual as princesas não têm responsabilidades com compromissos sociais como obediência a horários, ou controle sobre o consumo de álcool. A leitura de a Cinderela “ficou tão ansiosa...” que perdeu sua consciência e “não se lembrava de nada” encontra-se no texto da Salamero como uma advertência na qual se infere: “Cuidado! É perigoso chegar a esses estados de inconsciência”. Esse ultimato ratifica o estado de total inconsciência temporária em que se encontrava a Cinderela contemporânea, tornando-se vulnerável como uma mulher frágil; mas, sem dúvida, dona de sua própria consciência permanente. Como elemento que corrobora essa ideia, encontramos as ilustrações presentes na obra, na qual, vemos a princesa se embriagando e, ao final, vomitando depois de ter consumido muita bebida. Esses comportamentos (embriagar-se e vomitar) são completamente inadmissíveis para as princesas dos tradicionais contos de fadas, pois essas atitudes dessa princesa contrariam as representações estabelecidas sobre as princesas, como seres passivos e castos, apenas à espera de seus príncipes.

A Cinderela da paródia reflete a imagem das “princesas modernas”, sobretudo quando levamos em consideração que a mulher do nosso tempo tem atitudes comportamentais que antes eram adotadas apenas por homens e que marcavam a masculinidade e a virilidade masculinas. Essa princesa contemporânea é uma mulher que pode ir ao baile e assim como o homem pode se embriagar e “não lembrar mais de nada”. Nesse excerto é possível identificar a vontade de verdade presente no discurso feminista que defende que mulheres e homens têm direitos iguais em todas as esferas das relações sociais.

Diferentemente do que acontece no hipotexto, a Cinderela não vai “viver feliz para sempre”, embora, no início, ela busque esse ideal que está arraigado, pois é passado de geração em geração. O casamento com o príncipe, desde o princípio, é percebido como algo que não teria um cunho de totalidade positiva. Após seu casamento, a personagem vive a vida real e que não pode ser visto como conto de fadas, conforme se pode verificar no excerto abaixo:

O príncipe adorava carnes, especialmente de aves como as perdizes, mas Cinderela é “vegetariana”. Não come nem carne, nem peixe, nem usa jaqueta de couro. Mesmo assim, tinha de cozinhar as perdizes porque era a comida

preferida do príncipe. Preparava-as na chapa, ao forno, recheadas, fritas... ESTAS ESTÃO SALGADAS! ESTAS ESTÃO CRUAS! ESTAS ESTÃO QUEIMADAS! (... gritava o príncipe mal-humorado porque ela nunca fazia as perdizes a seu gosto. Que desgosto!) E o pior: tinha de andar com o sapato de cristal, de salto de um palmo de altura... bico fino! Que vertigem! No início, tentou manter as costas retas, mas caía para trás, de modo que foi se inclinando, e por suas costas foram deslizando todos os seus ideais e expectativas. E a sola do pé completamente arrebentada. Isso é horrível! (SALAMERO, 2009, p. 15; grifos da autora).

Nesse excerto, assim como em: “Meninas passivas esperando que alguém peça sua mão e roube sua vida”, bem como em toda narrativa, o casamento nos parece ser visto como um vínculo de escravidão para o sujeito mulher, no qual, o sujeito homem é o seu algoz. Esse sujeito é apresentado como egoísta, grosseiro e desrespeitoso, e o sujeito mulher como subserviente e abnegado, que se esquece de suas próprias dores e desejos para servir ao seu príncipe, o seu marido. Isso é observado nessa narrativa curta, quando identificamos, nas falas de algumas personagens, a forma negativa das relações conjugais vivenciadas no nosso tempo. Ressalte-se que nesta história da Cinderela às avessas, percebe-se uma paródia à imagem do príncipe gentil, bonito e educado dos contos de fadas, pois nesta história, o príncipe grita, exige e muito mal-humorado.

Vale salientar ainda que a situação em que se encontra esta Cinderela, casada e infeliz, não foi imposta por outra pessoa. Essa situação foi resultado de uma decisão da própria Cinderela quando perdeu a consciência por embriaguez. Durante todo conto há a promulgação da vontade de verdade feminista de que as mulheres são donas do próprio destino, são capazes de escrever sua própria história. Atravessando esse discurso feminista verifica-se a presença do discurso da autoajuda muito presente na formação social do Ocidente.

Os três excertos a seguir ratificam essa observação:

Excerto 1:

E, um dia, teve a sorte de ver a si mesma... E começou a rir de si mesma, de como havia sido inocente ao pensar que um príncipe a salvaria. Depois de anos vivendo com um, percebeu que os príncipes não nos salvam... nem os caminhoneiros, nem os DJs, nem as docerias... Parou de se sentir culpada, perdoou-se e percebeu que a única capaz de salvá-la... (SALAMERO, 2009, p. 16).

Excerto 2:

Era ELA MESMA... Então, a Cinderela disse “CHEGA” e apareceu a fada, que era uma grande surpresa. (Preciso lhes contar que as fadas são gordinhas, peludas e morenas, estão dentre de nós e aparecem quando você diz “chega”) Assim que a fada viu Cinderela, abraçou-a e apertou-a, e Cinderela, no momento em que se sentiu acolhida, começou a chorar. (SALAMERO, op. cit. p. 17; grifos da autora).

Excerto 3:

Agora todos estão muito felizes por terem se conhecido, mas também muito irritados pelo papel que as mulheres tiveram de representar nos contos de fadas durante séculos: “Meninas passivas esperando que alguém peça sua mão e roube sua vida.” ACABOU, começaram uma história nova. (SALAMERO, id. ibid., p. 20; grifos da autora).

Os três excertos acima nos apontam as vontades de verdade presentes nos discursos da mulher da sociedade contemporânea; no primeiro excerto, lemos: “Depois de anos vivendo com um, percebeu que os príncipes não nos salvam... nem os caminhoneiros, nem os DJs, nem as docerias...”, trata-se, claramente, de uma fala marcada pela voz feminina e feminista que ao se conscientizar de sua situação, reconhece que só ela mesma é a solução para as suas crises. Aspecto que é legitimado no excerto seguinte, quando se lê que “as fadas estão dentro de nós e aparecem quando você diz ‘chega’”. O terceiro excerto nos sinaliza reais mudanças nas sociedades atuais, uma vez que confirma o fim das histórias das cinderelas que dependem de seus príncipes para serem felizes.

Paul Veyne (2011), discutindo as concepções foucaultianas de subjetivação e de objetivação, afirma que: “engendrado pelo dispositivo de sua época, o sujeito não é soberano, mas filho de seu tempo; não é possível tornar-se qualquer sujeito em qualquer época” (VEYNE, op. cit., p.179). Assim sendo, as cinderelas do cânone clássico não poderiam ser apresentadas de outra maneira, considerando-se que elas eram “filhas de seu tempo”: “Meninas passivas esperando que alguém peça sua mão e roube sua vida.” A Cinderela da paródia, assim como a Branca de Neve, a Chapeuzinho Vermelho, o Homem de Lata, dentre outras personagens dos contos de fadas que são trazidas para o hipertexto, é “filha de seu tempo”. É nesse tempo que é possível reivindicar seus direitos de mulher, é nesse tempo que é possível o homem chorar buscando demonstrando suas emoções (o Homem de lata que, chorando muito, encontrou seu coração), pois, como assegura Veyne (op. cit.), longe de ser soberano, o sujeito livre é constituído, processo que Foucault batizou de subjetivação: o sujeito não é natural, ele é modelado a cada época pelo dispositivo e pelos discursos de momento, pelas reações de sua liberdade individual e por duas eventuais estetizações.

No conto de fadas às avessas, *A Cinderela mudou de ideia*, há um distanciamento da significação do texto-fonte, há uma inversão absoluta do(s) sentido(s) ali inaugurado(s), porém essa tradução às avessas do intertexto não tem como objetivo

primordial ridicularizá-lo, na verdade, “a paródia pretende desmascarar as idéias já recalcadas de determinada sociedade, estando localizada do lado da contra-ideologia, pois a paródia é um ruído, a tentação, a quebra da norma” (SANT’ANNA, 1987, p.33). O sujeito enunciator desse conto pretende denunciar as relações desiguais e desumanas entre os seres que são subjugados a outros e a dados padrões. No conto, o sujeito enunciator apresenta reflete as vontades de verdade de um tempo em que é preciso mudar padrões de comportamento, padrões de beleza. O conto apresenta discursos do momento, que marcam o lugar da inclusão, da felicidade para todos independente de cor, de peso de classe social. Tomemos o excerto a seguir em que é possível sinalizar essa vontade de verdade desse “novo tempo”:

Então, a Cinderela disse “CHEGA” e apareceu a fada [...] E estando sozinha, descobriu que queria aproveitar seu corpo, que havia sido tão castigado. Descobriu a dança e compreendeu que para dançar só preciso ter vontade. Tento faz calçar 42, pesar 90 kg, medir 1,92 ou ter 80 anos. Todas temos uma dançarina escondida dentro de nós. Aprendeu a se recolher, a tirar um tempo para si e a confiar. (SALAMERO, op. cit., p. 21).

As princesas presentes na paródia de Salamero são heroínas que contrariam os modelos estabelecidos nos contos de fadas tradicionais, em que as princesas são incapazes de transformar sua realidade, dependendo dos príncipes até para acordá-las. Embora as personagens tenham se subjugado por muito tempo a príncipes encantados, foram capazes de vencer aqueles que as subjugavam. Essa identidade de sujeito-mulher que é capaz de determinar seu destino, de mulher ativa, diligente evidencia que as identidades são produtos de interesses de uma época, de uma cultura, de uma formação social. As heroínas dos contos de fadas carecem de um príncipe ou de fadas madrinhas para resolverem seus problemas, as heroínas do conto aqui analisado, ao contrário daquelas, tomam em suas mãos, quando necessário, sua própria história. Essas princesas têm o poder de dizer “Chega!” e recomeçar outra história mais feliz, tendo consciência de que final: “felizes para sempre” não existe.

Concluindo...

Em tempo de concluir, revisitamos Sant’Anna (1987), para quem o texto parodístico faz exatamente uma rerepresentação daquilo que havia sido recalcado, uma nova e diferente maneira de ler o convencional. Trata-se, portanto, de um processo de

liberação do discurso, um gesto de interpretação. A paródia é uma forma de protesto, através da qual se rompe com um discurso institucionalizado, promovendo um jogo contra ideológico. “Ao contrário da ideologia, que tenta trapacear o sujeito através de representações, a paródia, ironizando ou satirizando, quer revelar o outro lado, aquele que se esforça por permanecer oculto” (PACÍFICO, 1996, p.73).

Nesse movimento entre o sentido já existente e o novo sentido, a paródia pretende estabelecer uma contradição ideológica, ou seja, ela busca instaurar um contra discurso, promovendo, portanto, um *détournement*¹ de vozes. O conto, *A Cinderela mudou de ideia*, apresenta uma relação de referência com seu intertexto, os contos do cânone clássico. Essa relação pode ser afirmada a partir das marcas do outro texto que lhe são incorporadas de forma às avessas. Tais marcas foram incorporadas com a finalidade de subverter o sentido do outro texto, mas são, justamente, essas marcas que salvaguardam seu(s) sentido(s), fazendo com que esse seja compreendido e lido como paródia.

Nesse sentido, a ordem do dialogismo e em um imprescindível diálogo com contexto sócio-histórico-ideológico, o conto às avessas deixou entrever um contexto no qual as mulheres buscam sair dos lugares de princesas, do lugar de passivas que apenas esperam, que precisam de um príncipe, para ocuparem o lugar de mulheres ativas, participativas, produtivas, de mulheres diligentes e sozinhas, porém felizes. Entretanto, o conto também reforça estereótipos negativos acerca das identidades do homem e da mulher, sobretudo, ao expor visões preconceituosas e redutores do que seria o ser homem e a mulher. Trata-se de visões positivistas que desconsideram o fato de sermos homens e mulheres como qualidades que nos abrem para uma riqueza infinita de relacionamentos.

O conto apresenta vontades de verdade que ratificam uma relação dicotômica entre homens e mulheres, denunciando visões positivistas dessa relação. Se antes as mulheres não eram capazes de viver sem os príncipes encantados, hoje elas precisam viver sem eles. O sujeito-homem continua sendo visto a partir de um prisma negativo, ele é visto como o impedimento da felicidade feminina, sendo portanto, necessário deixá-los umas duas ou três vezes. *A Cinderela mudou de ideia* espelha uma visão preconceituosa acerca da relação entre homem-mulher presente ainda em nossa formação social. Essa relação é vista a partir de extremos.

Assim, observamos, no conto de Salamero que o discurso da Cinderela não é mais o mesmo, pois as cinderelas modernas são mulheres livres e que não dependem

¹ Um desvio

dos príncipes para tomar decisões por elas. No conto, as vozes ecoam ressaltando as vontades de verdade acerca do sujeito mulher e do sujeito homem. Essas vontades de verdade encontradas nos contos, tanto no clássico, quanto no “às avessas”, constitutivas de nossa formação social, alicerçam diferenças que podem justificar práticas discriminatórias e preconceituosas.

Por isso, colocamos em destaque que narrativas como esta legitimam as transformações sociais que ocorrem nas sociedades atuais. Acreditamos que seja preciso “desconstruir leituras anteriores para que novas e inovadoras surjam no horizonte, reconstruir desafios sob o signo da dúvida e da incerteza” (DEMO, 2007, p. 56), negando verdades absolutas, aprendendo assim, como diz Quintana, a “arte de desler”. É preciso sedimentar novas vontades de verdade que promulguem a igualdade de homens e mulheres em suas diferenças, que promulguem a necessidade de cada um, homem e mulher, na construção de uma sociedade mais justa e mais igualitária.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- AUTHIER-REVUZ, J. *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*. DRLAV. 26, Paris: 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Forence, 1997.
- DEMO, Pedro. *Leitores para sempre*. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5 ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Palimpseste; la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GRIMM, Jakob. *Os contos de Grimm*. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989.
- LÓPES, Nunila; SIERRA, Myriam. *A Cinderela mudou de idéia*. São Paulo. Ed. Planeta. 2010.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. 3 ed. São Paulo: UNICAMP, 1996.
- PACÍFICO, Soraya M. Romano. *Os fios significativos da história: leitura e intertextualidade*. (Dissertação de Mestrado.) Araraquara: UNESP, 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1987.
- TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- VEYNE, Paul. *Foucault; seu pensamento sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.