

CARLA DANIEL SARDINHA CALDEIRA

**A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE *THE PASSION OF
NEW EVE*, DE ANGELA CARTER**

**ASSIS
2021**

CARLA DANIEL SARDINHA CALDEIRA

**A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE *THE PASSION OF
NEW EVE*, DE ANGELA CARTER**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis –
UNESP – Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de
Mestrado Acadêmico em Letras (Área de conhecimento: Literatura e
Vida Social)

Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

Bolsista: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo –
FAPESP – nº 2018/21846-9

ASSIS

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

C146c	Caldeira, Carla Daniel Sardinha A construção do feminino no romance <i>The Passion of New Eve</i>, de Angela Carter / Carla Daniel Sardinha Caldeira. Assis, 2021. 140 p. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci 1. Carter, Angela, 1940-1992. 2. Personagens - Mulheres. 3. Identidade de gênero. I. Título. CDD 823.009
-------	--

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE *THE PASSION OF NEW EVE*, DE ANGELA CARTER

AUTORA: CARLA DANIEL SARDINHA CALDEIRA

ORIENTADORA: CLEIDE ANTONIA RAPUCCI

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Prof. Dr. ALEXANDER MEIRELES DA SILVA (Participação Virtual)
Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística / UFG/Catalão

Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Assis, 05 de fevereiro de 2021

AGRADECIMENTOS

O caminho para esta pesquisa envolveu muitos questionamentos e trouxe um aprimoramento tanto a nível acadêmico e profissional quanto pessoal. Sendo assim, dedico esta parte para agradecer às pessoas e instituições que estiveram presentes neste percurso.

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Eliete e Luiz Roberto, pelo apoio de sempre e por nunca terem deixado de me incentivar a escolher o caminho dos estudos, sendo também tão acolhedores durante o processo do mestrado.

Agradeço à minha orientadora, Dra. Cleide Antonia Rapucci, por ter me apresentado o trabalho de Angela Carter quando eu ainda era aluna de graduação e, já naquele momento, ter aceitado ser minha orientadora durante a pesquisa de iniciação científica, me recebendo de novo como sua orientanda no mestrado.

À UNESP de Assis por ter me formado como pesquisadora e professora.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que regulamenta os estudos de Pós Graduação em Letras da UNESP de Assis.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) por ter considerado esse projeto como merecedor de seu financiamento, dando o incentivo financeiro que é tão necessário e, infelizmente, cada vez mais difícil de conseguir. Graças à FAPESP, tive a oportunidade de participar de eventos acadêmicos cujas discussões contribuíram para esse trabalho. Além disso, a bolsa me concedeu o intercâmbio para a Inglaterra onde parte preciosa dessa pesquisa foi feita.

Ao professor Dr. Caleb Sivyer por ter concordado em me supervisionar sem me conhecer e ter feito eu me sentir à vontade em um país estrangeiro, além de ter dado todo o apoio para a minha pesquisa.

À University of the West of England/Bristol por ter me recebido como pesquisadora visitante durante os meses de janeiro a março de 2020.

Às amigas, Débora Barcala e Yasmin Cassetari. Débora, pelos apontamentos e comentários sobre minha pesquisa, por ter até mesmo lido alguns textos que escrevi. Yasmin que, apesar de ser de outra área, sempre esteve disposta a me ouvir falar sobre os desafios que enfrentei durante o mestrado.

Às professoras doutoras que fizeram parte da minha banca de qualificação, Daniela Callipo e Carla Cavalcanti. Seus apontamentos e sugestões foram cruciais para aprimorar este trabalho.

***“Not our experience, but our perception of it, is
infinite”***

Angela Carter

CALDEIRA, Carla Daniel Sardinha. **A construção do feminino no romance *The Passion of New Eve*, de Angela Carter**. 2021. 140 f. (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, 2021.

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma análise do romance *The Passion of New Eve*, da autora inglesa Angela Carter, considerando a forma como as personagens femininas foram construídas. Foi dada especial atenção ao modo como a construção destas personagens é feita de maneira a contestar o que se diz popularmente sobre o gênero – mais especificamente, o gênero feminino. O romance desconstrói diversos mitos que cercam a feminilidade e a definição de *ser mulher*. Sendo assim, este trabalho busca evidenciar tal desconstrução, mostrando também como a obra dialoga com discussões que se tem hoje sobre o gênero. Em suma, esta pesquisa de mestrado tem como objetivo analisar as personagens a fim de mostrar como elas subvertem os diversos mitos que envolvem o gênero, evidenciando a artificialidade e irracionalidade destes e demonstrando que, por não nascerem com os indivíduos, são passíveis de mudança. Assim, enfoca-se no caráter subversivo da escrita carteriana. Para tanto, este trabalho utiliza obras teóricas como Beauvoir (1967), Butler (2017) e Foucault (1999), por exemplo, bem como trabalhos que demonstram a relação entre literatura e gênero, como *Corpos que (se) Importam: Refletindo questões de gênero na literatura e em outros saberes* (2018); além de críticos que analisaram o romance em questão.

Palavras-chave: Angela Carter; *The Passion of New Eve*; personagem feminina; gênero.

CALDEIRA, Carla Daniel Sardinha. **The construction of the feminine in the novel *The Passion of New Eve* by Angela Carter**. 2021. 140 s. (Masters in Literature). – São Paulo State University, Sciences and Language School, Campus of Assis, 2021.

ABSTRACT

The present work analyzes the novel *The Passion of New Eve* by the English author Angela Carter, considering the way the female characters were constructed. Special attention was paid on the way these characters' construction is made in order to challenge what is popularly said about gender – more specifically, feminine gender. The novel deconstructs several myths about femininity and the definition of what a *woman is*. Therefore, this work seeks to show this deconstruction, also highlighting how the novel dialogues with gender discussions made nowadays. In short, this master research's objective is to analyze the characters with the intention of showing how they subvert the myths which involve gender and their artificiality as well as their irrationality and, since they are not born with individuals, they can be changed. Hence, it is emphasized the subversive aspect of the carterian writing. To do so, this research relies on theoretical works as Beauvoir (1967), Butler (2017) and Foucault (1999), for example, as well as works that demonstrate the relation between literature and gender, as *Corpos que (se) Importam: Refletindo questões de gênero na literatura e em outros saberes* (2018); added to critical material about the novel.

Key-words: Angela Carter; *The Passion of New Eve*; female character; gender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. Angela Carter, o feminismo e o romance.....	17
1.1.A mulher escritora: biografia	17
1.2.O contexto histórico de <i>The Passion of New Eve</i> : a segunda onda feminista.....	26
1.3. <i>The Passion of New Eve</i>	35
1.4.O romance e a crítica: diferentes leituras e perspectivas	41
2. “Como é glorioso ser mulher!”: estudos de gênero e as personagens do romance	49
2.1.Estudos de gênero: um panorama	49
2.1.1. <i>Evelyn/Eve</i>	56
2.1.2. <i>Tristessa</i>	68
2.1.3. <i>Leilah/Lilith</i>	77
3. “Entre, pois aqui estão os deuses”: alusões aos mitos e a construção dos espaços	86
3.1.O Velho Mundo e o Novo Mundo: Londres e Nova Iorque	86
3.2.O deserto	93
3.3.As cavernas: Beulah.....	100
3.4.O rancho de Zero.....	108
3.5.A mansão de vidro	115
3.6.As chamas de Los Angeles	121
3.7.A praia	123
CONCLUSÃO.....	128
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

Eu sou totalmente a favor de se colocar vinho novo em garrafas velhas, principalmente se a pressão do vinho novo fizer as garrafas explodirem.

Angela Carter¹

As teóricas do feminismo ao estudarem questões como: o que é ser mulher; o que é o feminino; etc. chegaram à conclusão de que, de um modo geral, existe uma oposição entre sexo e gênero em que o primeiro é biológico e o segundo é social. Nicole-Claude Mathieu, em o *Dicionário crítico do feminismo* (2009), diz que as sociedades “sobrevalorizam a diferenciação biológica, atribuindo aos dois sexos funções diferentes” (p. 223); tais diferenciações referem-se à vestimenta, comportamento e características físicas e psicológicas o que tem como consequência a desigualdade entre gêneros.

Para a maioria das sociedades, “o gênero ‘traduz’ o sexo” (MATHIEU, 2009, p. 224); logo deve haver uma adequação entre sexo e gênero, com ênfase no primeiro: “Daí a necessidade, para os transexuais modernos, de mudar de sexo para estar em conformidade com o gênero vivido: o sexo oposto” (MATHIEU, 2009, p. 224). A autora prossegue dizendo que o pensamento de que o gênero possa ser um símbolo do sexo ou vice-versa, é uma lógica “mais ‘heterossocial’ do que heterossexual, que permite uma relativa flexibilidade de comportamentos, incluindo-se o sexual” (2009, p. 225). Dessa forma, as pessoas travestis não querem mudar de sexo, mas sim “marcar sua preferência pelo outro gênero” (MATHIEU, 2009, p. 225).

Para Judith Butler (2017, p. 9), o gênero é uma imitação repetida que se passa como real. A hipótese de um sistema binário dos gêneros implica que há uma relação mimética entre sexo e gênero na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito (BUTLER, 2017). Ao afirmar que o gênero independe do sexo, Butler (2017) diz que “o próprio gênero se torna um artifício flutuante” e a consequência disto é de que “homem e masculino podem, com igual

¹ Tradução nossa. Original: “*I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the bottles explode*” (1997, p. 26).

facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino” (p. 26).

Em 1940, Simone de Beauvoir dizia sua frase mais conhecida: de que ninguém nasce mulher, mas torna-se mulher. Com isto, mais tarde, o feminismo da década de 1970 percebe que os discursos que envolvem a feminilidade são produzidos culturalmente, criando uma falsa ideia de que existe uma essência feminina inerente a todas as mulheres. Demonstrar a falsidade desta noção foi um passo importante para os estudos feministas.

Com isto em vista, Butler conclui que o corpo é uma situação histórica. Ela nota que as definições de homem e mulher advêm de concepções de um momento histórico. O gênero é produzido e afirmado pela linguagem: é esta que define as possibilidades imagináveis de realização de um gênero. Portanto, os limites deste estão sempre dentro de um discurso cultural hegemônico com base em estruturas binárias que se apresentam por meio da linguagem, constituindo uma “racionalidade universal” (BUTLER, 2017). Assim, “a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero” (BUTLER, 2017, p. 31).

Butler afirma que ser mulher não é uma essência, mas sim uma performance. Ela cita Luce Irigaray que diz que ser mulher é um paradoxo dentro de seu próprio discurso de identidade: “As mulheres são o ‘sexo’ que não é ‘uno’” (2017, p. 31). Diferentemente de Beauvoir, que chama as mulheres de o Outro, Irigaray diz que “tanto o sujeito como o Outro são os esteios de uma economia significativa falocêntrica e fechada” (BUTLER, 2017, p. 31) que, dessa forma, tem como consequência a completa exclusão do feminino.

Se para Beauvoir mulher “é sexo”, para Irigaray a mulher não é o sexo que é designada a ser, mas é ainda “o sexo masculino, apresentado à maneira da alteridade” (BUTLER, 2017, p. 36). Irigaray afirma que esse modo falocêntrico de significar o sexo feminino perpetua “a fantasia de seu próprio desejo autoengrandecedor” (BUTLER, 2017, p. 36). Ao invés de um gesto linguístico autolimitativo que “garanta a alteridade ou a diferença das mulheres, o falocentrismo oferece um nome para eclipsar o feminino e tomar seu lugar”. (BUTLER, 2017, p. 36).

The Passion of New Eve está em constante diálogo com a concepção de Beauvoir sobre o gênero feminino; de como a feminilidade é artificial e ensinada às mulheres. Dialoga também com o que Foucault (1999) havia dito sobre o corpo dócil: o corpo que obedece às regras estabelecidas, vigiando a si mesmo e a outros corpos. E é assim que funciona também o

corpo feminino dócil: seguindo as regras da feminilidade, ele vigia a si mesmo para conferir se está em ordem com estas regras; vigiando e ensinando outros corpos a também se comportarem da mesma forma.

Judith Butler, grande teórica do gênero na atualidade, elaborou seus pensamentos a partir de leituras como estas – Beauvoir, Foucault, entre muitos outros, portanto, permitindo que se faça uma atualização de leitura da obra carteriana (1977), escrita antes do que Butler produziu. O romance em questão demonstra que, se o que define o gênero feminino é a feminilidade e esta é artificial, então, o gênero também o é. Sendo assim, ele se perpetua através de repetições: cada indivíduo reproduzindo os comportamentos e discursos de gênero repetidamente o que causa a ilusão de que o gênero é natural e nasce com as pessoas a partir de seu sexo biológico.

Ao subverter estas performances, o romance mostra novas possibilidades de gênero e sexualidade, como será discutido nesta dissertação. Ao contestar códigos binários (homem/mulher, feminino/masculino), *The Passion of New Eve* evidencia como estas práticas sociais funcionam como uma ficção reguladora que só ganha significado por ser repetida. Esta repetição é “sempre cópia de uma cópia, uma paródia da ideia do natural e do original” (RODRIGUES, 2015, p. 137). Esta concepção, portanto, está ligada ao que Butler (2017) havia dito sobre o gênero ser uma imitação persistente que se passa como real.

Para desconstruir a ideia do gênero como algo natural e constituinte da essência dos indivíduos, o romance faz alusões a diferentes mitos culturais. Estes não dizem respeito somente às normas que a sociedade dita como sendo característico de um e outro gênero, mas também aos mitos religiosos. O próprio título indica a alusão ao mito do cristianismo, mas este não é o único que aparece na obra. Esta busca também o mito matriarcal – que havia sido apontado por Beauvoir como um mito que não serve às mulheres, pois, até mesmo ele foi criado por homens: “essa idade de ouro da mulher não passa de um mito” (BEAUVOIR, 1970, p. 91). Evidencia-se, aqui, que substituir um mito por outro não é o caminho. Dessa forma, os mitos culturais construídos socialmente se apresentam como irracionais, sendo eles responsáveis pelos preconceitos.

É notável que Carter tenha criado um romance como *The Passion of New Eve* que, nas palavras de Anna Kérchy (2008, p. 142), é “difícil de digerir”² e que Carter considerava

² Esta citação, assim como a maioria das citações de textos em inglês nesta dissertação, foi traduzida por nós, devido à ausência de traduções brasileiras. Por isso, consideramos redundante mencionar “tradução nossa” em

como o seu “romance favorito por ser tão ambíguo, tão sério e tão inevitavelmente imperfeito” ³ (CARTER apud KÉRCHY, 2008, p. 134). Carter não apenas se declarava publicamente feminista e acreditava que não tem como separar isto da sua escrita, mas enxergava que a literatura de seu tempo estava mudando e que escrever sobre os mesmos assuntos que se escrevia em séculos passados não fazia mais sentido. Para Carter (2017, p. 221), literatura sobre pessoas que “tomam chá e cometem adultério” não condizia mais com os tempos atuais: “não é o caminho para o qual a literatura está indo” (CARTER, 2017, p. 221).

O trabalho com os diários de Carter feito em Londres na Biblioteca Britânica, financiado pela FAPESP, contribuiu para a melhor compreensão de como a autora enxergava a literatura e seu processo de escrita. Angela Carter compreendia que a literatura servia como forma de subversão e, por meio de sua escrita, desenhava uma linha tênue entre ilusão e realidade, dizendo que a arte não tem a obrigação de replicar com fidelidade o mundo real:

Eu me interesso por uma ficção que tenha total conhecimento de sua condição de não-ser, isto é, uma ficção que permanece consciente de sua própria natureza, que é diferente da natureza humana, tátil e imediata. Mas eu não vejo por que um escritor de ficção deveria sempre cutucar seu leitor e dizer: “você está lendo um romance, não se esqueça. Nada disso é verdade”. Presume-se que o leitor saiba que seu romance não é real, ou então ele estaria lendo outra coisa – algo que ele pensasse ser real⁴ (CARTER, Diário de 1973).

Para Carter (Diário de 1972), se o poeta escrevesse “sobre o seu próprio mundo, nós poderíamos compará-lo com o nosso; mas ele escreve sobre a sua visão do nosso mundo” ⁵. Sendo assim, Carter exprime sua percepção da sociedade em sua escrita. Isto fica claro em *The Passion of New Eve* em que ela aborda as relações de gênero de forma a dialogar com o que ela pensava. Carter era leitora não só de clássicos da literatura, mas também de textos psicanalíticos, de sociologia bem como de filosofia. Dessa maneira, em seus diários escritos durante o momento em que estava escrevendo o romance aqui estudado, encontram-se

todas as vezes que isto acontece. Quando o texto traduzido for de autoria de Angela Carter, optou-se por trazer a versão em inglês em nota.

³ “*favourite of novels because it is so ambitious, so serious and so helplessly flawed*”.

⁴ “*I’m interested in a fiction that takes full cognisance of its status as non-being, that is, a fiction that remains aware of its own nature, which is of a different nature than human, tactile immediacy. But I don’t see why a writer of fiction should always be nudging his reader and telling him: ‘you’re reading a novel, remember. None of this is true’. Presumably the reader knows his novel isn’t true, or else he’d be reading something else - something he thought was true*”.

⁵ “*about his own world, we could compare it with ours; but he writes about his sense of our world*”.

fragmentos de suas leituras de Beauvoir, Sartre, Foucault, Freud, Lacan, Barthes, entre outros; assim como anotações dela sobre o romance. Ler estas anotações em conjunto com a leitura de alguns dos manuscritos da obra contribuiu para a elaboração da análise feita nesta dissertação.

O romance passou por diversas versões até chegar a sua versão final que foi publicada em 1977. Ela começou a escrevê-lo em 14 de julho de 1972: “comecei NEW EVE”⁶ (CARTER, Diário de 1972, p. 136). Não houve tempo para analisar todas as versões. Os manuscritos escolhidos foram os dois primeiros e o último. Obviamente, o contraste dos dois primeiros com a versão publicada é muito maior do que no último. A leitura dos primeiros manuscritos, apesar de serem muito diferentes da versão final, fez com que certos aspectos do romance ficassem mais claros.

Enquanto na versão publicada muito do que é dito fica em aberto para a reflexão do leitor; nos primeiros manuscritos há menor espaço para isto. Eles também contêm anotações da autora sobre certas metáforas e as relações entre as personagens, como é também mostrado nesta dissertação. Além disso, uma boa parte do trabalho teórico para redação do capítulo dois foi feita na Biblioteca da University of the West of England, universidade que me recebeu como pesquisadora visitante, localizada em Bristol, cidade onde Carter viveu por um tempo. Portanto, fica evidente o papel importante que a o financiamento da FAPESP para intercâmbio teve para esta pesquisa de mestrado.

Ao fazer uma busca breve sobre os trabalhos de mestrado e doutorado realizados no Brasil sobre o romance *The Passion of New Eve*, encontramos as teses de doutorado de Talita A. Rodrigues (2015), *Identidades em movimento: a representação feminina e as relações de gênero na obra de Angela Carter*; e de Carlos Henrique Bento (2007), *O gênero atuante: a performance de gênero em The Passion of New Eve e Goodnight Desdemona (Good morning Juliet)*. Ambas também consideram as questões trazidas por Judith Butler sobre a performatividade de gênero para analisar a obra; assim como tratam dos mitos evocados pelo romance. Porém, este trabalho difere-se destes outros em alguns aspectos.

Primeiramente, aqui, traz-se o enfoque das questões de gênero em cada personagem principal separadamente para que, dessa maneira, se tivesse uma análise mais profunda deste tema – o que foi possível, porque estudamos somente este romance, enquanto nestas teses de doutorado, ele é comparado a outras obras literárias (em Rodrigues, com outras publicações

⁶ “began NEW EVE”.

de Carter; e em Bento, com o romance *Goodnight Desdemona (Good morning Juliet)*, de Ann-Marie MacDonald). Em segundo, aqui, as alusões aos mitos são trazidas dentro dos espaços que elas se dão uma vez que, como foi apontado no exame de qualificação – e verificado posteriormente – a maneira como os espaços são construídos dá a eles quase um status de personagens, pois tamanha é a presença que possuem na narrativa. Por fim, o que este estudo pode também contribuir, aqui no Brasil, é o fato de ele trazer observações e comentários extraídos dos manuscritos bem como dos diários da autora – o que não encontramos em nenhum outro trabalho brasileiro.

Em relação às teses do exterior sobre este romance, muito já se foi falado. Há teses que trabalham sob a perspectiva butleriana também; outras se dão a partir do conceito de simulacro; e há também as que tratam dos mitos e de como *The Passion of New Eve* traz os assuntos da masculinidade bem como da feminilidade; como o de Caleb Sivyer (2015), *The Politics of Gender and the Visual in Virginia Woolf and Angela Carter*. Obviamente, cada trabalho sempre trará um olhar novo para o romance, mesmo os que usam as mesmas teorias. E é característico da escrita literária enquanto obra de arte conseguir promover um diálogo sem fim sobre o mesmo escrito. Espera-se, dessa forma, que este trabalho de mestrado possa enriquecer tal diálogo e proporcionar novos diálogos à luz de outras análises e olhares.

Para se atingir o objetivo e organizar o trabalho, esta dissertação ficou dividida em três capítulos. O primeiro busca contextualizar a obra com os fatores externos que a permeiam, começando pela vida da autora. Aqui, tem-se de forma resumida como ela viveu, o que escreveu, como pensava e como era vista por pessoas que a conheceram, ficando claro o que foi dito nesta introdução – de que ela via a literatura como forma de subversão e que se afirmava feminista. Sendo assim, tornou-se necessário fazer um estudo sobre como se encontravam as teorias feministas bem como o movimento na época em que o romance foi escrito para que, assim, no decorrer da leitura da dissertação, o leitor tenha a percepção de como estes acontecimentos ecoam no romance. Por fim, tem-se o resumo da obra e da revisão bibliográfica feita acerca do que a crítica já disse sobre *The Passion of New Eve*.

No segundo capítulo, promovemos um panorama dos estudos de gênero: seus conceitos chave e que dialogam com o romance. Nas três partes que se seguem a esta, encontram-se análises individuais de cada uma das três personagens principais: Evelyn/Eve, Tristessa e Leilah/Lilith. Estas análises buscam evidenciar este diálogo que a obra propõe com o que foi dito sobre o gênero. Assim, estas três últimas seções do capítulo mostram como a

construção de cada uma dessas personagens apresenta a feminilidade como não natural às mulheres e o gênero como uma repetição, um artefato que não possui relação com o sexo biológico, desconstruindo-se, dessa forma, os mitos que cercam as relações de gênero.

No terceiro capítulo, analisamos as principais alusões aos mitos, principalmente ao mito do cristianismo e ao do matriarcado, mostrando como eles interferem nas relações entre as personagens e as suas construções. Este capítulo foi dividido pelos espaços em que estas alusões ocorrem para mostrarmos como eles foram construídos e o papel que desempenham na narrativa. Dessa forma, na primeira seção, tratamos do Velho Mundo (Londres) e o Novo Mundo (Nova Iorque); depois, o deserto, as cavernas, o rancho de Zero, a mansão de vidro, as chamas de Los Angeles e, por fim, a praia.

Por último, em nossas considerações finais, procuramos resumir como todas as análises contidas nos capítulos desta dissertação contribuem para evidenciar o ponto principal do romance: de que mitos culturais possuem grande influência nas relações de gênero e que o romance termina por desconstruí-los. Por estes mitos terem sido construídos socialmente, eles podem ser subvertidos e mudados. Espera-se chegar, assim, ao objetivo deste trabalho: fazer uma leitura atual do romance que traga o gênero como seu tema.

1. Angela Carter, o feminismo e o romance

Eu me considero uma escritora feminista, porque eu sou feminista em todo o resto e uma pessoa não consegue separar essas coisas em sua vida.

*Angela Carter*⁷

1.1. A mulher escritora: biografia

Angela Carter nasceu em 7 de maio de 1940 em Eastbourne, Sussex, Inglaterra, com o nome de Angela Olive Stalker. Filha da inglesa Sophia Olive e do escocês Hugh Stalker, ela revelava pouco sobre sua vida: “a autobiografia está mais perto de ser ficção do que a biografia”⁸ (CARTER, 1997, p. 254). Sarah Gamble (1997) nota que Carter apenas falava de sua infância e do período que passou no Japão – e, mesmo assim, até certo ponto. Quando questionada sobre sua vida, Carter escolhia com cuidado o que compartilhar com o público, tendendo a “repetir quase palavra por palavra” em cada entrevista (GAMBLE, 1997, p. 13).

Quando criança, teve que se mudar com sua família para a pequena casa de sua avó materna em South Yorkshire uma vez que estava ocorrendo a Segunda Guerra Mundial e Londres sofria ataques do exército alemão. Seu pai, entretanto, permaneceu na cidade devido ao trabalho e, nas palavras de Carter, ele visitava sua família “sempre que podia, o que era muito frequente, pois ele e minha mãe eram muito apegados um ao outro”⁹ (1997, p. 2).

A avó materna de Carter, a quem ela chamava carinhosamente de “*Gran*”, é retratada pela neta com certo aspecto mágico. Ela conta que, ao seu mudar para a casa de sua avó, esta afirmou que a vila onde moravam em South Yorkshire era o “*único* lugar no mundo que os alemães não ousariam bombardear”¹⁰ e “apesar dos alemães terem bombardeado toda a costa sul e também o coração de Sheffield, um pouco mais de vinte milhas de distância de onde

⁷ “*I would regard myself as a feminist writer, because I’m feminist in everything else and one can’t compartmentalise these things in one’s life*” (1997, p. 26).

⁸ “*Autobiography is closer to fiction than biography*”.

⁹ “*whenever he could manage it and that was very often because he and my mother were very attached to each other*”.

¹⁰ “*one place in the world the Germans would not dare to bomb*”.

háviamos nos mudado, nem uma bomba caiu em nós, exatamente como ela previu” ¹¹ (CARTER, 1997, p. 2).

Descrita por sua neta como “uma mulher velha, rechonchuda, forte e que vestia preto como a vovozinha nos desenhos de Giles do *Sunday Express*” ¹² (CARTER, 1997, p. 1), a avó de Carter pode parecer familiar aos seus leitores. Lorna Sage (1994) nota que a *Gran* preside um espaço matriarcal dentro do lar da ficção carteriana: “Como a Lizzie em *Nights at the Circus* ou a Grandma Chance em *Wise Children*, a avó de Carter é descrita em termos que dão a ela uma aura fantástica” (GAMBLE, 1997, p. 25).

A avó de Carter apareceu em sua vida em um momento crucial, e para Gamble (1997), a descrição que ela faz de sua avó é de que esta não apenas fez com que ela e sua família mudassem de cidade, mas que mudassem para um tempo mítico também. Na sua casa pastoral em uma vila de South Yorkshire, a *Gran* tem, para Carter, um ar de fada madrinha com o poder de criar um espaço seguro e protegido que nem mesmo os alemães poderiam bombardear: “Desafiadoramente anacrônica, e fortemente protetora, ela pode ser com facilidade associada ao mítico, ao pré histórico nos quais tempo e história são mutáveis” (GAMBLE, 1997, p. 26).

Sage (1994) percebeu que, enquanto a presença da figura da avó é constante na obra carteriana, a ausência da mãe é notável: “a mãe é quase uma pessoa desaparecida” (p. 6). Sage enxerga este fato como um desejo feminista de Carter que a fazia querer reagir contra o que a mãe representava uma vez que, para Sage (1994), as mulheres que mais se revoltam contra o patriarcado não são aquelas com pais autoritários, mas sim as que têm mães contraditórias: “você mira o seu feminismo menos contra os homens do que contra a imagem da mulher que você não quer ser, o inimigo interno. Neste caso, a garota-esposa” (p. 7).

Já Talita Rodrigues (2012) diz que Samantha Cantrell vê esta característica como uma reação de Carter contra o essencialismo biológico o que, neste caso, significa ser contra “o uso do corpo materno para celebrar a proximidade da mulher com a natureza e sua habilidade natural de cuidar de uma criança” (p. 25). Todavia, quando questionada sobre o motivo da pouca presença da mãe em sua ficção, Carter responde em uma de suas últimas entrevistas:

¹¹ “though the Germans bombed hell out of the South Coast and also bombed the heart out of Sheffield, twenty odd miles away from where we had removed, not one bomb fell on us, just as she had predicted”.

¹² “an old woman, squat, fierce and black-clad like the granny in the Giles’ cartoons in the *Sunday Express*”.

Quando a mãe morre, toda a vida vai embora da casa. A loja em *The Magic Toyshop* é queimada, a velha casa sombria, e a vida adulta começa. Neste romance [*Wise children*], apesar da mãe estar morta, seu espírito vive e a casa sobrevive. Eu não acho que tenha alguma coisa a ver com a *minha* mãe, mas sim com o enorme poder que as mães têm¹³ (apud SAGE, 1994, p. 6).

A mãe de Carter também possuía para ela certo atributo fantástico e ela afirmava ter vindo de sua mãe o “talento da família para o realismo mágico”¹⁴ (1997, p. 2). Carter conta que, segundo sua mãe, a gravidez dela foi confirmada no mesmo dia que a guerra foi declarada (CARTER, 1997, p. 2). Gamble (1997) vê em afirmações como estas que, assim como a *Gran*, a mãe de Carter também tinha a mesma aura de conto de fadas, casando-se “jovem com um marido adorável”¹⁵ (CARTER, 1997, p. 6). Com o término da guerra, a mãe e a avó voltam a morar em casas separadas e Carter mora novamente com seus pais.

De volta a Londres, Carter estudou em uma escola só para meninas, mas não apreciava a educação formal. Teve uma adolescência difícil, desenvolvendo anorexia nervosa que foi atribuída à possessividade de sua mãe. Após a escola, quis estudar Egiptologia em Oxford, mas desistiu ao saber que seus pais se mudariam com ela. Então, seu pai lhe arrumou um estágio no jornal *Croydon Advertiser*. Porém, sua escrita criativa dificultava seu trabalho em escrever sobre fatos. Logo, ela passou a escrever críticas sobre discos e cinema.

Em 1960, casou-se com Paul Carter e, no ano seguinte, iniciou seus estudos em Inglês na Bristol University, dando ênfase ao estudo de Literatura Medieval. Seus escritores favoritos eram Chaucer e Bocaccio. Foi durante seu período na universidade que Carter iniciou sua jornada como escritora, tornando-se “uma das mais consagradas escritoras de autoria feminina e uma grande pensadora da condição da mulher de seu tempo” (RODRIGUES, 2012, p. 17).

Durante as férias de verão, escreveu seu primeiro romance, *Shadow Dance*, publicado em 1966. Seu segundo romance, *The Magic Toyshop*, foi publicado no ano seguinte. Este ganhou o prêmio Llewelly Rhys e virou filme em 1986 com o script escrito por ela mesma. Em seu terceiro livro, *Several Perceptions* (1968), ela problematiza de forma irônica a falta de objetivos da juventude britânica. Esta obra ganhou o prêmio Somerset Maugham em 1969.

¹³ “When mother is dead, all the life has gone out of the house. The shop in *The Magic Toyshop* gets burnt down, the old dark house, and adult life begins. In this novel [*Wise children*], though either way mother is dead, her spirit lives on and the house survives. I don’t think it has anything to do with my mother, but the kind of power mothers have is enormous”.

¹⁴ “family talent for magic realism”.

¹⁵ “young to an adoring husband”.

Com o dinheiro do prêmio, Carter consegue sua liberdade, divorciando-se do marido e viajando para o Japão a fim de se distanciar ao máximo da Europa Ocidental cristã: “Em 1969, eu ganhei um dinheiro para fugir e foi o que fiz. O dinheiro [...] me levou até o Japão”¹⁶ (CARTER apud SAGE, 1994, p. 1). Carter permaneceu por dois anos naquele país.

Durante o período no Japão, Angela Carter trabalhou na rede de televisão NHK e escreveu artigos sobre a cultura japonesa para a revista *New Society* da Inglaterra. Ela continuou também seu trabalho de escritora, publicando *Heroes and Villains* (1969) e *Love* (1971). Escreveu *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, publicado em 1972 e traduzido pela Editora Rocco em 1988, como *As Infernais Máquinas de Desejo do Dr. Hoffman*. Este foi o romance que deu início a uma trilogia que a autora viria a chamar de “ficção especulativa”. O segundo dos três romances foi *The Passion of New Eve* (1977) que foi traduzido como *A Paixão da Nova Eva* (1987). Carter nunca revelou qual foi o terceiro e Jordan (1990, p. 31) diz que aprendeu a “não perguntar qual é o terceiro volume”. Cleide A. Rapucci (2015) acredita que seja *Nights at the circus* (1984), traduzido como *Noites no circo* (1991). Entretanto, Gamble (1997) nota que, na época em que esteve no Japão, Carter era mais conhecida na Inglaterra por seus artigos do que por seus romances.

Durante seus últimos momentos no Japão e, imediatamente após sua volta, Carter escrevia *The Passion of New Eve*. A análise de alguns dos diários da autora escritos durante este período mostra o que ela estava pensando sobre questões de gênero bem como seu processo de escrita do romance em questão. Ela não usava seus diários simplesmente para relatar os eventos de sua vida, mas também para fazer anotações sobre o seu trabalho, sobre seus pensamentos intelectuais bem como para criar seus poemas.

É importante ressaltar que, como se trata de diários, nem tudo que ela escreve neles pode ser verídico. A autora disse muitas vezes que autobiografia é apenas uma outra maneira de se contar uma história. Além disso, trabalhos biográficos sobre Carter, como o de Edmund Gordon (2017), por exemplo, aponta que, enquanto pesquisava sobre a vida de Carter, ele descobriu que muitas partes de seus diários não tinham acontecido, de fato, ou tinham acontecido parcialmente da forma como ela relatou. De qualquer maneira, o que importa é que os diários de Carter são um meio para ela contar a sua história – se tudo que está ali é verdade ou não, não é tão importante quanto a maneira pela qual ela escolheu contá-la.

¹⁶ “In 1969, I was given some money to run away with, and did so. The money [...] took me as far as Japan”.

Uma das experiências que Carter teve e que decidiu relatar em seu diário de 1972 é a seguinte:

Um homem na rua; havia um homem andando atrás de mim. Eu sabia que era um homem porque ele estava resmungando sozinho, mas eu pensei que ele estivesse conversando com algum amigo até que seus passos se tornaram ameaçadores e ele disse: “eu gostaria de enfiar o meu pau no meio das suas pernas”. Eu estava perto da entrada de casa. Havia aquela luz amarela, luz granulosa que parece sinistra, eu a associo com acidentes de estrada. Então eu fui em direção à porta; acho que ele estava se expondo. Eu estava ficando com medo enquanto pegava a chave; mas quando a porta abriu e o Patrick saiu e eu olhei em volta e vi as costas do homem e ele estava correndo. Patrick estava a caminho do cinema; quando voltou, ele estava animado porque alguém o tocou no cinema. Esse tipo de coisa é tão bom para o ego, ele diz. Mas não foi bom para mim; longe disso¹⁷ (p. 75-6).

Carter percebeu como um evento similar provocou reações diferentes nela e em seu amigo, Patrick. Enquanto ela sentiu medo do homem que a assediou; Patrick se sentiu lisonjeado por ter sido tocado no cinema, pois significava que alguém o achou atraente. É interessante perceber que Carter tomava nota de acontecimentos como este – em que as experiências de homens e mulheres diferem pelo fato do gênero ser diferente. O que mostra que a autora realmente refletia sobre as questões de gênero e o papel que elas desempenhavam em sua própria vida.

Algo que chamava a atenção de Carter eram as performances *drag* e como, algumas delas, serviam para reforçar os estereótipos da feminilidade que ela considerava como aprisionadores para as mulheres. Na página 76 de seu diário de 1972, por exemplo, ela conta sobre a vez em que foi a um bar e havia uma apresentação feita por uma artista *drag*. Esta fingia cantar uma música da Barbara Streisand – este tipo de performance, em que a artista mexe os lábios como se estivesse cantando, chama-se “*lip sync*”. Carter escreve que a artista *drag* “acreditava estar cantando e era tão convicta nesta crença que eu pensei que os aplausos

¹⁷ “A man in the street; there was a man walking behind me. I knew it was a man because he was muttering to himself but I thought he was talking to a friend until his footsteps became menacing and he said; “I’d like to stick my cock between your legs”. I was just at the steps to the house. It was that yellow, grainy light that looks ghastly, I associate it with road accidents. So I turned towards the door; I think he was exposing himself. I was about to be afraid, while I got my key out and so on; but then the door opened and Patrick came out and I looked round and there was the back of this man and he was running like hell. Patrick was on his way to the cinema; when he came back, he was very cheerful because somebody had touched him up in the cinema. That kind of thing is so good for one’s ego, he says. But it was no trip for me; far from it”.

que saíam mecanicamente, uma vez que a gravação era de uma apresentação ao vivo, eram reais”¹⁸ (Diário de 1972, p. 76).

Em certo momento da apresentação, a artista retira suas roupas extravagantes. Conforme ela retira o sutiã, Carter notou que: “exibia seu peito reto – [...] obviamente o fato de não ter seios era, para ele, prova irrefutável de sua masculinidade”¹⁹ (Diário de 1972, p. 76). Por fim, Carter chega à conclusão de que a apresentação era “uma demonstração do chauvinismo masculino. Eu posso ser uma mulher melhor do que você porque eu sou homem”²⁰ (Diário de 1972, p. 76). São anotações como estas que mostram que Carter estava pensando sobre as questões da feminilidade e da masculinidade; além do simbolismo do seio que será abordado no capítulo três desta dissertação. Há também anotações sobre *O segundo sexo*, de Beauvoir, outra alusão que será tratada no capítulo dois. E, no seu diário de 1973, ela escreve “Algumas reflexões sobre a questão da mulher”²¹:

p. 12 Há um fato: homens brancos se consideram superiores a homens negros.

Há outro fato: homens negros querem provar para homens brancos, a todo custo, a riqueza de seu pensamento, o valor igual de seu intelecto.

[...] substitua “homens” por “homens brancos”, “mulheres” por “homens negros”²² (Diário de 1973, p. 42).

Há outra citação que Carter escreve ter retirado de *Symbolic Wounds* e, logo antes da citação, ela escreve o nome “Tristessa”. A citação é sobre um garoto que se identifica com o gênero feminino. Ele temia as mulheres e odiava a ideia de ser um menino; costumava convidar outros garotos e meninas para persegui-lo e estuprá-lo: “Dia após dia, ele atuava seus dois papéis favoritos: Joan of Arc e Julieta, dois papéis que requerem que a mulher morra”²³ (apud CARTER, Diário de 1973). Pensamos que ela usou anotações como estas para o romance e esta última, em especial, para construir a personagem Tristessa que também se identifica com o gênero feminino. Tristessa é atriz e quase todas as personagens que

¹⁸ “believed she was singing and she was so alive in this belief I should think that the applause and cheers that came mechanically, since the record was of a live performance, was real”.

¹⁹ “exhibited the flat breasts [...] – obviously, that he had no breasts was, to him, irrefutable proof of masculinity”.

²⁰ “a display of male chauvinism, really. I can be a better woman than you because I am a man”.

²¹ “Some reflections on the Woman Question”.

²² “p. 12 There is a fact: white men consider themselves superior to black men. There is another fact: Black men want to prove to white men, at all costs, the richness of their thought, the equal value of their intellect. [...] substitute ‘men’ for ‘white men’, ‘women’ for ‘black men’”.

²³ “Day after day, he acted out his two favorite roles, Joan of Arc and Juliet, each of which requires the woman to die”.

interpretou terminam mortas. Além disso, ela costumava submeter seu corpo à dor quando se prostituía – como será mostrado no capítulo dois.

Carter estava fazendo muitas leituras sobre assuntos como esse. Em uma passagem que ela intitulou como “O Palhaço Bi-sexual”²⁴, ela cita um texto sobre um menino que tinha um desejo pela genital feminina. Assim, ele por vezes tomava o papel masculino o que requeria que usasse seu nome e fizesse alguns atos como se masturbar e urinar de pé. Enquanto menina, sentava para urinar uma vez que urinar de pé “seria se comprometer profundamente com o papel masculino”²⁵ (apud CARTER, Diário de 1973, p. 73). Como garota, mudava seu nome para “um que significasse ele mesmo como garota”²⁶ (apud CARTER, Diário de 1973, p. 73) ou para “palhaço” já que ele via os palhaços como sendo “simultaneamente masculinos e femininos”²⁷ (apud CARTER, Diário de 1973, p. 73). São passagens assim que evidenciam o trabalho de leitura que ela estava fazendo sobre os papéis de gênero, tema que ela usa para escrever o romance *The Passion of New Eve* e construir suas personagens.

Em 21 de dezembro de 1973, ela escreve: “Eu sei o que é NEW EVE! É uma rescrita da lenda do Édipo. O Édipo como Tirésias. Também uma paródia da pornografia”²⁸. Porém, alguns dias depois, ela já não parece mais ter tanta certeza, dizendo: “Eu não estou certa sobre NEW EVE ainda”²⁹ (Diário de 1973, p. 32). O que é um exemplo de como o processo de escrita do romance foi mudando com o tempo – o que se verifica também pelo número de versões que o romance teve nos manuscritos. Mostrando também como a escrita é um trabalho árduo, não contando somente com a inspiração da autora, mas, muito mais do que isso, com o seu tempo de trabalho.

O período que Carter passou no Japão foi de extrema importância tanto para sua carreira quanto para sua vida pessoal. Foi provavelmente o seu contato com a cultura japonesa que a fez refletir sobre estes assuntos em seus diários, levando-a a escrever um romance como *The Passion of New Eve*, pois, ela afirmava que foi o Japão que despertou nela sua consciência feminista:

²⁴ “*The Bi-sexual clown*”.

²⁵ “*would have been a too profound commitment to the male role*”.

²⁶ “*one that signified himself as a girl*”.

²⁷ “*simultaneously male and female*”.

²⁸ “*I know what NEW EVE is! It’s a re-telling of the Oedipus legend. Oedipus as Tiresias. Also a parody of pornography*”.

²⁹ “*I’m not sure about NEW EVE, yet*”.

No Japão, eu aprendi o que era ser mulher e me radicalizei. [...] Eu dato esta época... e este senso elevado de consciência da sociedade à minha volta no verão de 1968, meu próprio questionamento da natureza da minha realidade enquanto *mulher*. Como esta ficção social da minha “feminilidade” foi criada por meios de fora do meu controle e imposta em mim como se fosse real.³⁰ (CARTER, 1997, p. 27).

Em seu artigo “*People as Pictures*”, Carter fala sobre o *irezumi* que é uma forma de fazer tatuagem no Japão: “*Irezumi* significa tatuagem em *toto*. Ele transforma as suas vítimas em uma obra prima”³¹ (CARTER, 1997, p. 166). Roland Barthes, que fazia parte das leituras de Carter, também falou sobre o *irezumi* em seu livro *O império dos signos*. Porém, Sage (1994, p. 28) considera importante notar as diferentes perspectivas que os dois autores tiveram sobre isto. Ela afirma que a compreensão que Carter tem sobre o assunto abrange a questão do sadomasoquismo – o que não ocorre em Barthes. E, para Gamble (1997, p. 17), Carter analisa o *irezumi* de acordo com o que ele significa implicitamente, em especial para as mulheres, afirmando que o *irezumi* é um motivo que aparece com frequência na arte popular japonesa.

Um aspecto da cultura do Japão que chamava a atenção de Carter era o sadomasoquismo presente na pornografia. Em sua análise do livro em quadrinhos de Hachiro Tanaka, Carter percebeu que o que excitava os homens japoneses era ver a mulher sofrer. Além de terem que fazer o ato sexual, as personagens femininas sempre acabavam assassinadas, geralmente tendo suas cabeças cortadas. Sobre isto, Gamble (1997, p. 18-9) afirma que Carter observa que “Mulher” não é nada além de um objeto do sadismo masculino, pois, é impossível haver individualidade nela uma vez que está sujeita a um sofrimento em prol do prazer do homem.

O assunto do sadomasoquismo leva Carter a escrever seu livro crítico sobre as mulheres da obra de Marquis de Sade, *The Sadeian Woman: an exercise in cultural History* (1979). Neste, ela aborda o assunto da pornografia não de uma forma moralista, mas sim, em favor das mulheres. O tema do sadomasoquismo alinhado ao pornográfico a faz questionar as maneiras pelas quais a sociedade patriarcal propaga uma falsa universalidade feminina, reduzindo as mulheres a um “Mulher” geral. Estas questões são tratadas também no romance *The Passion of New Eve*.

³⁰ “In Japan I learnt what it was to be a woman and became radicalised. [...] I can date to that time... and to that sense of heightened awareness of the society around me in the summer of 1968, my own questioning of the nature of my reality as a woman. How that social fiction of my ‘femininity’ was created by means outside my control and palmed off on me as the real thing”.

³¹ “*Irezumi* is tattooing in *toto*. It transforms its victims into a genre masterpiece”.

Sage (1994, p. 24) caracteriza o período de Carter no Japão como “o lugar onde ela se perdeu e se encontrou”. Para Linda Peach (1998, p. 4), este país foi um marco na carreira literária de Carter, um lugar de “continuidades e descontinuidades”. O Japão fez com que a autora se desenvolvesse não só como escritora, mas também como intelectual e crítica, provocando nela uma sensação de estrangeirismo frente a sua própria cultura, pois a fez perceber aspectos desta que antes não se dava conta o que provocou seu interesse na linha tênue entre realidade e ilusão o que, como diz Peach (1998, p. 4), era uma característica que fazia seus romances se destacarem.

Para Salman Rushdie (1992, p. x), o Japão foi “um país cuja formalidade da cerimônia de chá e erotismo sombrio feriram e desafiaram a imaginação de Carter”. Em suma, Carter enxergava o Japão como um lugar que possuía tanto uma aura pragmática quanto fantástica, um lugar que ela lutava para compreender e, ao mesmo tempo, a deixava maravilhada: “Em outras palavras, ele [Japão] incorpora sua contínua fascinação pela tensão entre os dois modelos opostos de ‘fantasia’ e ‘fato’” (GAMBLE, 1997, p. 18).

No final dos anos 70, *The Sadeian Woman* (1979) foi a maneira pela qual ela se afirmou publicamente feminista:

“Se o tolo persiste em sua tolice, ele se torna sábio”. Acho que foi assim que eu entrei para o feminismo, por fim, porque mesmo antes algo permanecia sem se encaixar e acabou que era isso, algo muito importante, o tempo todo que eu achei que as coisas estavam indo tão bem, eu era uma cidadã de segunda classe³². (CARTER apud SAGE, 1994, p. 11-2).

Já nos anos 1980, ela se estabeleceu em Londres. Tornou-se professora de escrita criativa, viajou pelo mundo para ler e ensinar, incluindo na Universidade Brown, nos Estados Unidos, para substituir o professor John Hawkes. Entretanto, Angela Carter queria ser reconhecida na Inglaterra enquanto escritora. Publicou uma coletânea de contos inspirados nos contos de fada, *The Bloody Chamber and Other Stories* (1974) – traduzida no Brasil como *O Quarto do Barba Azul* (1999) e, em tradução mais recente, como *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* (2017) – obtendo grande atenção do público, especialmente quando um de seus contos, “*The Company of Wolves*”, virou filme em 1984 pelo diretor Neil Jordan.

³²“‘If the fool persists in his folly, he becomes wise’. I suppose that was how I came to feminism, in the end, because still and all there remained something out of joint and it turned out that was it, rather an important thing, that all the time I thought things were going so well I was a second class citizen”.

Em 1974, Carter conheceu Mark Pearce com quem viveu até o dia de sua morte. Juntos tiveram um filho, Alexander, em 1983. O seu último romance, *Wise Children*, foi publicado em 1991. Além de romances e contos, escreveu literatura infantil, poesia, scripts de filme, jornalismo e crítica sobre diversos assuntos. Todavia, seu maior reconhecimento hoje é como escritora de ficção. E o que Angela Carter propõe ao seu leitor, segundo Siegel (1991), é a afirmação feminista. Carter compreendia que existe um mito da universalidade da experiência feminina e que este mito serve a propósitos políticos: “É também verdade que as noções de feminino, do que é apropriado para as mulheres, nos escravizou” (SIEGEL, 1991, p. 26-7).

Para Sage (1994), era difícil separar a mulher da escritora. E é notável que Carter recusasse qualquer distinção entre arte e vida. Sage afirma que ela era tão criativa no âmbito pessoal quanto na escrita. “Ela nasceu subversiva. Ela tinha um sentimento instintivo para o outro lado, o que incluía o que há por debaixo também” (apud SAGE, 1994, p. 2), conta Margaret Atwood. Para ela, Carter “parecia sempre prestes a conceder algo – um talismã, um código mágico que você precisaria para atravessar a floresta sombria, alguma fórmula verbal útil para abrir portas encantadas” (apud SAGE, 1994, p. 1). Sage lembra de Carter da seguinte forma:

[...] Eu a conheci bem a partir do meio dos anos 1970 em diante, e inevitavelmente isto dá cor à minha imagem dela, e meu senso de que ela vivia de acordo com as suas próprias regras, e levava seu tempo, mais do que qualquer um de nós consegue. Eu poderia ter sido uma avó quando ela foi mãe, e eu era mais nova do que ela. A forma que a vida de uma mulher tem agora é muito menos determinada do que foi antes. Ou: as determinações são mais sutis, você é *sentenciada* a formar sua própria versão (1994, p. 4).

Angela Carter faleceu no dia 16 de fevereiro de 1992 devido ao câncer pulmonar. Rushdie (1992, p. 5) lamentou a morte da amiga, prestando-lhe homenagem: “Com a morte de Angela Carter, a literatura inglesa perdeu a sua mais alta feiticeira, sua rainha-feiticeira benevolente, uma artista burlesca de graça genial e antiga”. Em nota de falecimento publicada no jornal *The Independent*, pedia-se que não mandassem flores ao seu funeral, mas que, ao invés disso, fizessem doações para o Brompton Hospital Continuing Care Found.

1.2. O contexto histórico de *The Passion of New Eve*: a segunda onda feminista

Tendo em vista que o romance *The Passion of New Eve*, de Angela Carter, publicado em 1977, foi caracterizado como uma obra feminista e também considerando o fato de que a própria autora se identificava dessa maneira, é necessário, então, que se tenha um breve panorama do que é o movimento feminista e como ele se desenvolvia na época em que o romance foi escrito.

Para as autoras Alves e Pitanguy (1985), os objetivos básicos do movimento feminista são de repensar e recriar a identidade do sexo de modo a não existir mais uma hierarquia entre homens e mulheres: “Que a afetividade, a emoção, a ternura possam aflorar sem constrangimentos nos homens e serem vivenciadas, nas mulheres como atributos não desvalorizados” (p. 9-10). Com o fim de tais discriminações, estas diferenças não afetariam mais aos indivíduos seja no trabalho, no ambiente familiar ou na política.

Carla Garcia (2011) diz que é importante destacar o fato de que a história ocidental produziu “muitos discursos de legitimação da desigualdade entre homens e mulheres” (p. 12). Ela dá como exemplos as figuras de Pandora e Eva que fazem parte da Grécia Antiga e da mitologia judaico-cristã, respectivamente, e desempenham o papel de demonstrar que a “curiosidade feminina é a causa das desgraças humanas e da expulsão dos homens do Paraíso” (GARCIA, 2011, p. 12). Um conceito teórico fundamental para o feminismo é o de patriarcado. Antes, ele significava “o governo dos patriarcas, cuja autoridade provinha de sua sabedoria” (GARCIA, 2011, p. 16). Porém, começaram a se desenvolver teorias que explicam a supremacia masculina, usando-se o termo em seu sentido crítico.

Foi o feminismo radical de 1970 que o utilizou como conceito para suas análises. Sendo, então, o patriarcado definido como: “Forma de organização política, econômica, religiosa, social baseada na ideia de autoridade e liderança do homem, no qual se dá o predomínio dos homens sobre as mulheres; do marido sobre as esposas, do pai sobre a mãe, dos velhos sobre os jovens, e da linhagem paterna sobre a materna” (GARCIA, 2011, p. 16-7). O patriarcado surgiu quando os homens se apropriaram da sexualidade e reprodução das mulheres, tomando seus filhos como partes de sua propriedade também, “criando ao mesmo tempo uma ordem simbólica por meio dos mitos e da religião que o perpetuam como única estrutura possível” (GARCIA, 2011, p. 17).

Pensar criticamente sobre o sistema patriarcal foi crucial para que as teóricas do feminismo se dessem conta da extensão do controle e do domínio que os homens tinham sobre as mulheres (GARCIA, 2011). Foi quando perceberam que este poder e controle se

davam em esferas consideradas particulares, como em relações familiares e sexuais, que as feministas popularizaram a ideia de que “*o pessoal é político*” (GARCIA, 2011, p. 17). As opressões às quais as mulheres eram submetidas possuíam uma raiz comum que se dava devido a um mesmo sistema opressor. Tomar consciência disto fez com que se evidenciasse a violência de gênero: “Durante séculos as mulheres acreditaram que a culpa pela violência que sofriam eram delas” (GARCIA, 2011, p. 17). Esta foi uma das mais importantes conscientizações do feminismo de 1960-70.

Na década de 60, o feminismo denunciava a mística do “Eterno Feminino”: “a crença na inferioridade ‘natural’ da mulher, calcada em fatores biológicos” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 54). A cultura impõe que a natureza determina os papéis para homens e mulheres. Por conta disso, aos homens, caberia o mundo externo; e às mulheres, o ambiente doméstico, uma vez que elas seriam seres frágeis, dependentes, passivos (ALVES; PITANGUY, 1985).

Quando feministas percebem que este mito nada tem a ver com questões biológicas, mas sim com propósitos políticos, começam a questioná-lo, afirmando que a inferioridade da mulher na sociedade não é fruto da biologia, mas sim de um processo histórico e, portanto: “Sendo *História*, e não *natureza*, é passível de transformação” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 56). Uma das constatações desta segunda onda feminista foi de que havia uma mística feminina que colocava as mulheres em desvantagem. Quem percebeu isto foi Betty Friedan, em 1963, com seu *The Feminine Mystique*.

Para Friedan, o feminismo estava morto. A primeira onda feminista havia conquistado o direito ao voto, enquanto a segunda ainda tinha um longo caminho a percorrer. Em *A mística feminina*, Friedan identificou que as mulheres estadunidenses eram extremamente infelizes com suas vidas. Os casos de mulheres depressivas e alcoólatras haviam aumentado muito nos Estados Unidos. Friedan, então, procurou detectar a origem para estes problemas. Ao entrevistar estas mulheres, percebeu que todas se sentiam pressionadas a seguir um papel ao qual ela chamou de “mística feminina”. Esta mística dizia que as mulheres deveriam ser perfeitas donas de casa, mães e esposas:

A mística feminina afirma que o valor mais alto e a única missão das mulheres é a realização de sua própria feminilidade. Assegura que esta feminilidade é tão misteriosa e intuitiva e tão próxima a criação e a origem da vida que a ciência criada pelo homem talvez nunca chegue a entendê-la. Mas por mais especial e diferente que seja, não é, de maneira alguma, inferior à natureza do homem; aliás pode ser que seja, em alguns aspectos, superior. O erro, afirma esta mística, a raiz dos problemas das mulheres no

passado, residia em que as mulheres invejavam os homens, tentavam ser iguais a eles ao invés de aceitarem sua própria natureza, que só pode encontrar sua total realização na passividade sexual, a submissão ao homem e em consagrar-se amorosamente à criação dos filhos (FRIEDAN, 1971, p. 40).

O livro analisou também a imagem que a mídia passava das mulheres em revistas masculinas e filmes de Hollywood. Ao identificar esta forma de opressão comum entre as mulheres estadunidenses brancas, heterossexuais e de classe média, o feminismo da década de 60 sentia que havia encontrado uma situação comum às mulheres, por fim. Os estereótipos de feminino e feminilidade foram analisados criticamente por feministas das décadas de 60 e 70. A obra de Friedan (1963) serviu para expor estas problemáticas.

Com o assassinato do presidente Kennedy e os protestos contra a Guerra do Vietnã, a década de 60 foi de extrema tensão política: “o sonho americano havia se convertido em pesadelo” (GARCIA, 2011, p. 85). As contradições do sistema estadunidense começavam a se mostrar por meio de seu racismo, classicismo e imperialismo. Desta forma, nasceu a Nova Esquerda e diversos movimentos sociais como o antirracista e o estudantil, como mostra Garcia (2011).

Todavia, as mulheres perceberam que dentro desses movimentos, suas vozes não eram escutadas: “A opressão era analisada apenas do ponto de vista de classe. O sexismo ou era motivo de piada ou não entrava nos debates teóricos” (GARCIA, 2011, p. 86). Logo, estas mulheres se deram conta de que suas demandas tinham certas particularidades em relação às dos homens. Por esse motivo, decidiram separar-se deles, criando o Movimento de Liberação das Mulheres.

O feminismo radical se iniciou nos Estados Unidos entre 1967 e 1975. Para as radicais, segundo Garcia (2011), o objetivo não era só transformar o espaço público, mas também o privado uma vez que *o pessoal é político*. O primeiro protesto se deu em setembro de 1968 no Miss América. Elas se posicionavam contra a “apresentação da mulher como objeto estereotipado” (GARCIA, 2011, p. 88). Na chamada “lixeira da liberdade”, atiravam sapatos de salto alto, sutiãs, maquiagem, etc. A intenção era de acabar com os termos da feminilidade e reivindicar seus corpos, assim como se opor ao papel que “todas as mulheres são forçadas a desempenhar na sociedade, de uma forma ou de outra: apolíticas, inofensivas, passivas, delicadas” (THORNHAM, 2001, p. 31).

Este acontecimento foi importante, pois, “se converteu em uma nova modalidade de protesto feminista” (GARCIA, 2011, p. 88). O seu objetivo, além de ser o de expor as maneiras ocultas que mantinham a opressão feminina, era também o de sensibilizar a população para isto. O feminismo radical nasceu nos Estados Unidos e atingiu outras partes do mundo. Na França, em maio de 1968, estudantes se revoltaram ao perceberem que elas mesmas estavam sendo delegadas para serviços “femininos” que as colocavam em desvantagem em relação aos seus colegas homens. Isto fez com que elas se reunissem e formassem o *Mouvement de Libération des Femmes*. Simone de Beauvoir que, até então, ainda não havia se identificado como feminista, agora o fazia, afirmando que: “o novo feminismo é radical” (apud THORNHAM, 2001, p. 40).

O que diferenciava as feministas francesas das estadunidenses era o uso da psicanálise. Kate Millett, nos Estados Unidos, havia identificado a psicanálise freudiana como agente do patriarcado. Por outro lado, as francesas Luce Irigaray, Hélène Cixous e Julia Kristeva utilizavam o conceito de Outro de Beauvoir para mostrar o acesso que as mulheres têm à linguagem uma vez que a psicanálise lacaniana já havia apontado que homens e mulheres usam a linguagem de formas diferentes, afirmando que, ao entrarem na Ordem Simbólica, as crianças adquirem a linguagem e ela é patriarcal. A linguagem constrói oposições binárias como masculino/feminino, homem/mulher, ativo/passivo em que tudo que possui relação com o masculino é privilegiado. É o que Lacan chama de Lei do Pai, cujo significante privilegiado é o falo (THORNHAM, 2001, p. 41).

Simultaneamente, a Inglaterra também via crescer movimentos por direitos igualitários. Porém, as mulheres inglesas lutavam para melhorar suas condições dentro da classe trabalhadora. Thornham (2001) dá como exemplo a greve feita por mulheres que trabalhavam na Fords em Dagenham, em 1968, por salário igual ao dos homens. Havia também na Inglaterra, mulheres estadunidenses que se posicionavam contra a Guerra do Vietnã. Entretanto, o Movimento Britânico de Liberação das Mulheres, assim como do resto da Europa, tinha um posicionamento Marxista-socialista diferentemente do feminismo radical dos Estados Unidos que era liberal.

Todavia, as feministas britânicas seguiram o exemplo de suas companheiras estadunidenses e protestaram durante o *Miss Universo* em 1970, em Londres. E, em fevereiro do mesmo ano, ocorreu a primeira conferência nacional da Liberação das Mulheres em Ruskin College, Oxford, com mais de 500 participantes (THORNHAM, 2001). Juliet Mitchell

disse ter sentido nesta conferência que as mulheres estavam verdadeiramente unidas: “nós poderíamos ter um só feminismo” (apud THORNHAM, 2001, p. 31). As demandas eram por pagamento igualitário, igualdade nas oportunidades por educação e trabalho; assim como contracepção e aborto livres. Isto mostrava bem o enfoque que marcou a segunda onda feminista: “as mulheres enquanto um grupo *social* oprimido e o *corpo* feminino com suas necessidades de autonomia sexual” (THORNHAM, 2001, p. 31).

Como mostrado, a década de 60 foi de agitação política. Os grupos desprivilegiados se uniam contra o racismo, o colonialismo, pela igualdade entre homens e mulheres, assim como também havia intensas reivindicações estudantis. E foi dentro deste cenário que os anos 70 chegou, instaurando o feminismo como um movimento de massas com “inegável força política” e “enorme potencial de transformação social” (ALVES; PITANGY, 1985, p. 58).

Em 1970, Kate Millet publica o *Política Sexual*, analisando as relações de sexo, afirmando que o sistema patriarcal é universal a todas as culturas. É ela que instaura o conceito de patriarcado dentro do movimento feminista. Na mesma época, Juliet Mitchell publicou *A condição da mulher* em que faz uma análise dos escritos de mulheres, afirmando que “a liberação deverá se dar nos quatro níveis que caracterizam a discriminação: as esferas da produção, da reprodução, da sexualidade e da educação” (apud ALVES; PITANGY, 1985, p. 54).

Foi em 1970 que os estudos de gênero surgiram nas universidades dos Estados Unidos, imigrando para universidades de outros países. O conceito de gênero foi trazido pelas ciências sociais para “analisar a construção sócio-histórica das identidades masculina e feminina” (GARCIA, 2011, p. 19). Notou-se a existência de discursos que dão legitimidade à ordem estabelecida, justificando uma posição superior dos homens e do masculino em relação às mulheres e ao feminino. Além disso, esses discursos produzem crenças que ditam “o que é característico de um e outro sexo e, a partir daí, determinam os direitos, os espaços, as atividades e as condutas próprias de cada sexo” (GARCIA, 2011, p. 19).

O conceito de gênero tornou-se central para o feminismo. Definiu-se que masculino e feminino não possuem relação com a biologia uma vez que são produzidos socialmente pela cultura. “Por gênero entendem-se todas as normas, obrigações, comportamentos, pensamentos, capacidades e até mesmo o caráter que se exigiu que as mulheres tivessem por serem biologicamente mulheres” (GARCIA, 2011, p. 19). O sexo de cada indivíduo é

determinado pela biologia, porém, o gênero não. Este diz respeito às “normas e condutas determinadas para homens e mulheres” (GARCIA, 2011, p. 20).

A biologia é determinista, porém, Garcia (2011, p. 20) chama a atenção para o fato de que “como seres culturais, a biologia não determina nossos comportamentos. O propósito principal dos estudos de gênero ou da teoria feminista é o de desmontar o preconceito de que a biologia determina o feminino enquanto o cultural ou humano é uma criação masculina”. Notou-se que nenhuma corrente teórica conseguia dar conta deste problema, por isso que quando as mulheres iniciaram os estudos de gênero, seja enquanto pesquisadoras ou objeto de estudo, as teorias prévias foram questionadas: “Questionavam a validade das pesquisas, a suposta neutralidade dos termos, das teorias e as pretensões de universalidade de seus modelos” (GARCIA, 2011, p. 21). Os estudos de gênero reavaliaram grandes temas das ciências humanas.

Esses estudos enfatizaram a normatividade que se tinha em relação à feminilidade. Uma questão fundamental que levantavam era: “Deve-se entender o feminino em termos de construção social ou há que se falar de uma essência feminina definida biológica ou filosoficamente?” (GARCIA, 2011, p. 22). Estas questões já haviam sido sinalizadas por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, publicado primeiramente em 1940.

Quando Beauvoir escreveu este livro, a Segunda Guerra Mundial havia terminado e as mulheres foram encorajadas a voltar para o espaço doméstico, deixando o público para os homens: “As mensagens veiculadas pelos meios de comunicação enfatizam a imagem da ‘rainha do lar’, exacerbando-se a mistificação do papel da dona-de-casa, esposa e mãe. Novamente o trabalho externo da mulher é desvalorizado, tido como suplementar ao do homem” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 50).

O segundo sexo denuncia as raízes culturais que fizeram existir a desigualdade entre homens e mulheres. Para tanto, Beauvoir foi buscar estas evidências fazendo análises sobre a biologia, psicanálise, os mitos, a história:

Simone de Beauvoir estuda a fundo o desenvolvimento psicológico da mulher e os condicionamentos que ela sofre durante o período de sua socialização, condicionamentos que, ao invés de integrá-la a seu sexo, tornam-na alienada, posto que é treinada para ser mero apêndice do homem. Para a autora, em nossa cultura é o homem que se afirma através de sua identificação com seu sexo, e esta autoafirmação, que o transforma em sujeito, é feita sobre a sua oposição com o sexo feminino, transformado em objeto, e visto através do sujeito (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 52).

Dessa forma, Beauvoir conclui que a mulher é a *outra* para o homem, sem que ele seja o outro para ela. Garcia (2011, p. 81) dá como exemplo o caso entre estrangeiro e nativo; para o nativo, o estrangeiro é o outro assim como para o estrangeiro, o nativo que é o outro; ou seja, há uma reciprocidade. Já no caso das mulheres, essa reciprocidade não existe, pois, o homem nunca é o outro. Ele é, na verdade, o centro: “esta ideia será a que o feminismo irá chamar de androcentrismo: o homem como medida de todas as coisas” (GARCIA, 2011, p. 81). Beauvoir utiliza a categoria do Outro para mostrar a posição das mulheres na sociedade. Ela afirma que esta categoria pode ser verificada em todas as culturas.

No primeiro volume, Beauvoir conclui que não há nenhuma justificativa biológica que explique a condição de subordinada das mulheres. O fato é que enquanto os homens lutavam e arriscavam suas vidas para expandir suas propriedades, as mulheres ficavam em casa e tinham filhos. Assim, a cultura deu mais valor ao sexo que arriscava sua vida do que ao que concebia a vida (BEAUVOIR, 1970). Assim, Beauvoir inicia o segundo volume com sua afirmação mais famosa: “Ninguém nasce mulher, torna-se” (BEAUVOIR, 1967, p. 9). Esta frase, assim como as contestações que Beauvoir fez às teorias que vieram antes, permeia toda a segunda onda feminista e os estudos de gênero que surgiram na década de 70: “Ninguém havia exposto essas questões de maneira tão profunda, simples e resumida. [Beauvoir] separa natureza da cultura e aprofunda a ideia de que o gênero é uma construção social, ainda que ela não utilize a palavra gênero” (GARCIA, 2011, p. 82). Em 1970, os problemas dos papéis de gênero foram detectados também no cinema.

De acordo com Thornham (2001), para as feministas que produziam imagens seja por meio de filmes, fotografias, etc., um problema que enfrentavam era o de representar o corpo feminino longe da objetificação e dos estereótipos aos quais ele era submetido pela mídia. Thornham (2001, p. 93) diz que Robin Morgan, em *Sisterhood is powerful*, fez parte da segunda onda feminista, evidenciando que havia uma luta contra a “imagem das mulheres nos filmes e seus papéis na indústria cinematográfica”. Nesta, as mulheres são geralmente representadas em trabalhos secundários de recepcionista, secretária; ou como objetos sexuais, vítimas. E a crítica de cinema também desempenha um papel nisto, afirma Thornham (2001), ao celebrar diretores que propagam imagens estereotipadas de mulheres. E, assim, começa o engajamento feminista dentro do cinema. Um texto importante neste assunto é o de Laura Mulvey, “Prazer Visual e cinema narrativo”, publicado primeiramente em 1973.

Mulvey (2017, p. 169) afirma que “num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino”. O olhar masculino projeta sua fantasia na figura feminina e, assim, a constrói (MULVEY, 2017). As mulheres são geralmente exibidas com o objetivo de provocar o prazer erótico para quem as olha, conotando sua condição de “*para-ser-olhada*” (MULVEY, 2017, p. 169). A mulher apresentada enquanto objeto erótico funciona como um espetáculo, “ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino” (MULVEY, 2017, p. 169). No cinema, a presença da mulher é indispensável, porém, sua função visual não tem relação direta com a história narrada:

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância (MULVEY, 2017, p. 169).

Mulvey (2017) afirma que o espectador masculino consegue se identificar com o herói na tela, com seu semelhante e, assim, o protagonista se torna seu substituto no filme. Mulvey (2017) mostra também que as características glamorosas do astro masculino não são as mesmas do objeto erótico do olhar. O protagonista decide o que fará e representa o ego ideal. Já com a mulher o mesmo não ocorre. O cinema constrói a maneira pela qual ela deve ser olhada: “Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa) e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto” (MULVEY, 2017, p. 178-9), formando uma ilusão que é elaborada pelo próprio desejo masculino. Sendo assim, o cinema contribui para a visão dos homens sobre as mulheres, no geral.

Como mostrado, a segunda onda feminista foi de grande luta e questionamento, sendo bem sucedida ao apontar as opressões que as mulheres sofriam socialmente e no ambiente doméstico. Entretanto, a crítica negativa que se faz é a de que o movimento dos anos 70 falhou ao crer que se podia definir uma categoria para “mulher” como se todas as mulheres sofressem as mesmas opressões e passassem pelas mesmas experiências. Notou-se que o termo “mulher” usado por feministas nesta época, geralmente se referia à mulher branca, heterossexual e de classe média. Assim, mulheres negras, mulheres lésbicas e as de classe

baixa ficavam de fora desta categoria, tendo suas experiências silenciadas – o que Hortense Spillers chamou de “metonímia mortal” (apud GARCIA, 2011, p. 23).

Negar a diversidade das mulheres foi o que provocou o declínio do feminismo radical (GARCIA, 2011). Assim, ao final dos anos 70, o feminismo radical foi se desgastando e se dividindo. Em 1973, as feministas negras fizeram um manifesto chamado *National Black Feminist Organization* em que afirmavam que as imagens masculinas se verificavam dentro do Movimento de Liberação das Mulheres, tendo como consequência a sua característica de branca e classe média.

As mulheres negras eram “céticas quanto a um movimento que clamava por uma ‘irmandade’ mas no qual elas tinham que lutar por visibilidade” (THORNHAM, 2001, p. 32). Thornham diz que em 1989, Angela Davis foi entrevistada pela *Feminist Review* e que, nesta entrevista, ela afirmava que: “a maioria das mulheres negras sentiram nenhuma conexão com o movimento feminista dos anos 1970” (apud THORNHAM, 2001, p. 32). Na Inglaterra, o mesmo ocorria. As feministas inglesas se preocupavam com as mulheres da classe trabalhadora, porém, deixavam de lado as questões raciais e lésbicas.

Anne Koedt afirmou em 1971 que o lesbianismo era somente uma “pequena parte” da luta feminista contra o sistema sexual (THORNHAM, 2001). Esta afirmação polêmica mostra bem que a segunda onda feminista não tinha como foco as questões da lesbianidade. A partir de 1975, portanto, o feminismo já não podia mais ser descrito no singular (GARCIA, 2011): tinha suas características e necessidades próprias.

1.3. *The Passion of New Eve*

O romance *The Passion of New Eve* inicia tendo como personagem principal e narrador Evelyn, um jovem inglês sádico e narcisista. A narrativa começa com Evelyn na Inglaterra em um cinema assistindo a um filme antigo de Hollywood com uma garota cujo nome ele não se lembra mais. Enquanto assistem ao filme, a garota faz sexo oral em Evelyn e este percebe que ela estava chorando. Porém, ele pouco se importa com o motivo do choro – já aqui dando indícios do tratamento insensível que adota em relação às mulheres. Neste momento, Evelyn está pensando na ex atriz hollywoodiana Tristessa de St. Ange que é a estrela do filme que eles estão vendo.

Para Evelyn, Tristessa representa a mulher ideal, o símbolo perfeito de feminilidade – sofredor, passivo, misterioso: “Pois a especialidade de Tristessa era o sofrimento. Sofrer era a sua vocação. Sofreu com raro charme até o sofrimento sair de moda”³³ (p. 8). Nas primeiras páginas do romance, Evelyn conta que recebera a oportunidade de dar aulas em uma universidade nos Estados Unidos e, por isso, teve que se mudar de Londres.

Os Estados Unidos eram um país que, até então, Evelyn conhecia somente pelos filmes de Hollywood e, ao chegar lá, descobre que Nova Iorque está com um cenário muito semelhante ao destes filmes: são tempos de guerra civil; a cidade está caótica com ratos por toda a parte; os negros e as mulheres lutam ativamente para ganhar seus espaços e o que representa o exército das mulheres é o sinal feminino envolto por uma dentadura. Evelyn passa a morar no mesmo prédio que um homem tcheco chamado Baroslav. Este acredita produzir ouro alquímico e dá um de presente para Evelyn. Uma frase que Baroslav costuma dizer é que: ““A idade da razão acabou””³⁴ (p. 13). E, em meio ao caos da guerra, Baroslav é assassinado. É no dia de seu funeral que Evelyn conhece Leilah.

Leilah é uma moça negra que ganha seu dinheiro dançando em boates. Ela tem apenas dezessete anos quando conhece Evelyn, e, logo, os dois passam a ter um relacionamento amoroso. Como a universidade está fechada devido à guerra e ele não consegue dar aulas, Leilah sustenta os dois e divide seu apartamento com Evelyn. Durante as relações sexuais, Evelyn costuma amarrar os braços de Leilah na cama, deixando apenas seus pés soltos para que ela possa chutar os ratos. Ele também tem o costume de observar a genital da namorada, pensando em como aquela parecia um buraco vazio e inferior em relação à genital masculina. Ele aprecia olhar Leilah se arrumar para ir trabalhar, dizendo que, nestes momentos, ela parece se transformar em outra pessoa, ficando ainda mais bonita. Por fim, depois de algum tempo, ele diz se cansar dela e decide terminar o relacionamento, porém, descobre que Leilah está grávida.

Com a gravidez, Leilah diz que é necessário que eles se casem. Ele se opõe a isto e manipula Leilah para que ela faça um aborto. Ela vai a uma clínica clandestina e a cirurgia

³³ Todos os trechos traduzidos do romance foram retirados de sua publicação feita pela Editora Rocco em 1987 (*A Paixão da Nova Eva*), sendo, portanto, redundante mencionar o nome de Carter e o ano 1987 em todos os trechos. Optou-se por usar as traduções no corpo do texto para facilitar a leitura de pessoas que não leem em inglês. Todas as citações da versão original do romance foram retiradas de sua publicação mais recente, de 1992, sendo redundante também trazer o nome de Carter e o ano 1992 em todas as citações do romance. Nesta citação, o original ficou como: “*For Tristessa’s speciality had been suffering. Suffering was her vocation. She suffered exquisitely until suffering became demoded*” (p. 4).

³⁴ “*The age of reason is over*” (p. 9).

não é bem sucedida. Chega ao apartamento em que moravam tendo uma hemorragia e ele a leva para o hospital. Lá, ele é informado de que ela se tornou estéril. Ainda assim, ele não se sente responsável por esses acontecimentos. Decide continuar com o que havia planejado antes de saber da gravidez – que era viajar pelo deserto usando o dinheiro que herdou de um tio que faleceu na Inglaterra. Pensa em deixar para Leilah uma carta de despedida, mas logo desiste, pois, quando começa a escrever, só saem palavras de acusação:

[...] por que você me seduziu, se era tão inocente? Por que não tomou pílulas, ou fez com que lhe colocassem uma tripa de plástico no ventre, ou enfiou um disco de borracha em seu buraco antes que ele me engolissem? Por que você não arrumou um aborteiro direito, a cidade está cheia deles, sua idiota, puta (p. 35).

[...] *why did you seduce me, in the first place, if you were so innocent? Why didn't you eat pills, or get them to put a coil of plastic in your womb, or slide a disc of rubber into your hole before it swallowed me? Why did you not find yourself a clean abortionist, the city is full of them, you fool, you whore* (p. 32).

Até mesmo ele diz ter sentido nojo de suas palavras. Então, deixa para ela somente algumas rosas vermelhas para acalmar um pouco sua consciência e parte sem se despedir a fim de iniciar uma jornada em busca de si mesmo: “talvez encontrar a mais fugidia das quimeras: eu mesmo”³⁵ (p. 37).

Durante a viagem, ele é raptado pelo exército das mulheres que o leva até uma cidade subterrânea chamada Beulah onde elas vivem sob o comando de uma mulher que se autointitulou a Mãe do matriarcado. Para isto, ela passou por diversas cirurgias com a finalidade de adquirir uma aparência semelhante à da deusa Ártemis, tornando-se um ser grotesco com múltiplos seios – que cada uma de suas discípulas teve que doar um dos seus. Durante um ritual, a Mãe estupra Evelyn e guarda seu esperma. Em seguida, ele é levado para descer pelas cavernas de Beulah para dar início à sua primeira transformação: ele tem seu sexo cirurgicamente remodelado, ganhando uma vagina. O seu pênis, quando retirado de seu corpo, é jogado pelas cirurgiãs que o fazem como se se tratasse de um objeto facilmente descartável.

Ao final do procedimento, passa a ter uma aparência igual de mulheres de capas de revistas masculinas, como a *Playboy*: “Tinham me transformado em pôster de *Playboy*. Eu era

³⁵ “*I might find that most elusive of all chimeras, myself*” (p. 34).

objeto de todos os desejos vagos que já existiram em minha própria cabeça” ³⁶ (p. 72). A primeira vez que se olha no espelho, não se reconhece e afirma: “Mas quando olhei no espelho, vi Eva; não me vi” ³⁷ (p. 72). Seu nome agora é Eve, destinada a ser a Nova Eve, porém, construída a partir de velhos estereótipos que ditam o que é o corpo feminino esteticamente bonito.

Em sua estadia em Beulah, as mulheres tentam fazer com que Eve passe por uma lavagem cerebral, pois a transformação não pode ser só física. Ela é forçada a assistir a filmes que mostram mulheres, geralmente a atriz Tristessa, que representariam o que seria a mulher perfeita; é forçada também a ouvir da cirurgiã Sophia todos os males provocados por homens nas mulheres ao longo da história. O plano da Mãe é utilizar o esperma que retirou do antigo corpo de Evelyn durante o estupro para engravidar Eve, fazendo com que ela seja a primeira mulher autossuficiente que irá gerar uma nova sociedade, não mais patriarcal, mas sim matriarcal. Eve fica aterrorizada e consegue fugir de volta para o deserto. Entretanto, mais uma vez é raptada, agora pelo poeta Zero.

Zero possui uma perna, um olho, seu corpo é grotesco e, por isso, ele não permite que seu harém de esposas que moram com ele o vejam completamente nu; e ele é estéril. Suas esposas acreditam que ele seja um tipo de deus cujo esperma é sagrado e lhes proporciona saúde e vitalidade. Ele é ávido leitor de Nietzsche e leva a filosofia de Aristóteles às últimas consequências: “Zero acreditava que a alma da mulher é feita de uma substância diferente da do homem, uma matéria mais primitiva e animal, e assim ela não precisava da parafernália da sociedade civilizada” ³⁸ (p. 85).

As mulheres de Zero não podem se comunicar com palavras, apenas com ruídos; são proibidas de usar talheres e se alimentam da mesma comida que os porcos criados por ele; seus corpos são marcados pela violência física que ele lhes inflige (RODRIGUES, 2015). Elas não possuem todos os dentes, o que, conforme Cleide A. Rapucci (2015), é irônico se comparado ao símbolo do exército das mulheres (o sinal feminino envolto pela dentadura). Aqui se tem a “vagina desdentada”.

O primeiro contato de Eve com um homem é pelo estupro que sofre por Zero. Neste momento, ela não se sente mais como um “eu” individual. Ela é estuprada mais de uma vez

³⁶ “*They had turned me into the Playboy center fold. I was the object of all the unfocused desires that had ever existed in my own head*” (p. 71).

³⁷ “*But when I looked in the mirror, I saw Eve; I did not see myself*” (p. 71).

³⁸ “*Zero believed women were fashioned of a different soul substance from men, a more primitive, animal stuff, and so did not need the paraphernalia of civilised society*” (p. 84).

por ele o que a faz repensar sobre quem ela era enquanto Evelyn: “a experiência dessa crucial falta de eu [...] forçava-me a reconhecer-me um antigo violador no momento da minha própria violação” ³⁹ (p. 98).

Antes de Eve chegar, Zero tinha sete esposas e cada uma delas dormia com ele uma noite da semana. Com a chegada de Eve, elas se tornam oito e ficam apreensivas já que a semana possui sete dias. Além disso, sentem ciúme de Eve por achá-la mais atraente e ficam preocupadas que, quando Zero for dormir com Eve, ele não queira mais dormir com as outras. Por estas razões, elas batem em Eve até deixá-la com uma aparência deplorável. Eve nota, então, que na casa de Zero não há cumplicidade entre as esposas, elas se veem como rivais.

A missão de Zero é encontrar e matar a ex atriz Tristessa. Ele acredita que a matando, será capaz de ter filhos. Também acredita que Tristessa seja lésbica – ele sente ódio por mulheres lésbicas. Em uma de suas viagens de helicóptero, encontra a casa de vidro de Tristessa e busca suas esposas para ajudá-lo a matá-la. Ao chegarem, encontram Tristessa adormecida em um caixão e pensam que Tristessa esteja morta, porém, logo descobrem que ela está viva.

Se nos filmes hollywoodianos, as câmeras sempre mostravam Tristessa de forma sensualizada, por vezes mostrando-a parcialmente nua, Zero faz com que isto se dê de forma literal e bruta: ele usa sua faca para rasgar a roupa de Tristessa. Dentro da sala repleta de espelhos, a imagem de Tristessa chorando enquanto sua roupa é rasgada por Zero se reflete nos vários espelhos, formando múltiplas imagens desse sofrimento como em um filme. E é dessa forma que descobrem o segredo de Tristessa: de que ela é biologicamente do sexo masculino, e ela diz: “No princípio, eu escondia o pênis no ânus. [...] Mas depois que os anos foram passando e meu disfarce tornou-se minha natureza, deixei de me preocupar com esses subterfúgios. Uma vez alcançada a essência, a aparência pode cuidar de si mesma” ⁴⁰ (p. 136).

Zero fica extasiado com aquela revelação e bate em Tristessa e, ao notar que Eve tenta protegê-la, decide se vingar dela também. Ele faz com que as duas encenem um casamento no qual Tristessa deve se vestir como a noiva e Eve como o noivo. Zero também obriga que elas tenham relação sexual para encenar a noite de núpcias. Durante a relação, Eve toma um papel mais ativo, enquanto Tristessa apenas fica deitada, dizendo que sempre havia

³⁹ “the experience of this crucial lack of self [...] forced me to know myself as a former violator at the moment of my own violation” (p. 98).

⁴⁰ “At first, [...] I used to conceal my genitals in my anus [...]. But when the years passed and my disguise became my nature, I no longer troubled myself with these subterfuges. Once the essence was achieved, the appearance could take care of itself” (p. 138).

acreditado ser imune ao estupro. Após diversas humilhações, elas conseguem roubar o helicóptero de Zero e fogem.

Durante a fuga, as duas trocam confidências, passam por momentos de intimidade e acabam se apaixonando. Entretanto, o romance dura pouco, pois, um exército de meninos adolescentes cristãos, que participam da Guerra Civil, as encontram e enxergam Tristessa como uma aberração e, por isto, atiram nela e capturam Eve, acreditando estarem salvando-a. Eve mais uma vez consegue escapar: “Eva fugia novamente” ⁴¹ (p. 157).

Neste momento, Leilah reaparece e revela que seu nome é, na verdade, Lilith e que ela não o dizia na cidade para esconder a simbologia que ele contém: “Se a tentação exhibe sua natureza, o seduzido pode por-se em guarda” ⁴² (p. 167). O leitor descobre, então, que enquanto Eve combatia os mitos matriarcais e patriarcais, Lilith participava ativamente da Guerra Civil, lutando ao lado das mulheres e dos negros, vivendo um mundo onde os mitos não possuem relevância, pois, a vida real é que, de fato, produz a história humana. Ela revela também ser filha da Mãe que sequestrara o antigo Evelyn, fazendo Eve se questionar se Lilith não estivera o tempo todo planejando os acontecimentos que se sucederam.

Eve descobre através de Lilith que o plano da Mãe falhou e que agora ela vive isolada em uma caverna. Ela se dá conta de que não há lugar para mitos na História, visto que: “A História ultrapassou o mito” ⁴³ (p. 165). Eve deve recomeçar, então, se livrando de uma vez por todas dos estereótipos e preconceitos que os mitos geraram. Eve vai com Lilith até uma praia e, deslizando juntas pela fissura de um rochedo para chegarem à caverna, Eve faz a descida para a sua segunda transformação (RAPUCCI, 2015).

Eve deve prosseguir a descida sem Lilith. Na caverna, encontra um espelho quebrado que não a reflete direito: as velhas imagens da feminilidade foram despedaçadas e Eve tem que aprender a viver sem elas (RAPUCCI, 2015). Encontra o antigo trono da Mãe que agora está vazio, simbolizando a desistência da Mãe de ser a deusa do matriarcado – outro mito que se esvaziou, dando-se conta de que “A Mãe é uma figura de linguagem e partiu para uma caverna além da consciência” ⁴⁴ (p. 176).

Na caverna, há uma foto de Tristessa; Eve a rasga: outro símbolo de feminilidade que lhe era importante, mas não lhe serve mais. Por fim, encontra também o ouro alquímico que

⁴¹ “Eve on the run again” (p. 160).

⁴² “If the temptress displays her nature, the seducee is put on his guard” (p. 170).

⁴³ “Historicity rendered myth unnecessary” (p. 169).

⁴⁴ “Mother is a figure of speech and has retired to a cave beyond consciousness” (p. 180).

Baroslav tinha lhe dado. Aqui, ela passa por um momento de reflexão em que sente o tempo voltar atrás e vê a história e a pré história em seus vários estágios de evolução ao reverso.

Na evolução, há múltiplas possibilidades de combinações para as coisas: o que nós vemos hoje na natureza nem sempre foi assim e poderá mudar no futuro. Dessa forma, as diferenças entre homens e mulheres construídas culturalmente não possuem uma causa essencial e natural – homens e mulheres podem ser construídos de formas diferentes do que foram sendo até hoje. E isto é tudo que Eve descobre na caverna das origens: um universo de possibilidades que ainda não aconteceram (DUARTE, 1996).

De volta à praia, Lilith dá à Eve uma caixa com seu antigo pênis e pergunta se Eve quer guardá-lo; ela responde que não – ele não tem mais o mesmo significado que tinha antes. Na praia, vive uma mulher idosa que está ali para se isolar da guerra e a quem Lilith leva os mantimentos necessários para que ela sobreviva. Lilith deixa Eve e diz que ela pode viver na praia com a senhora até a guerra acabar. A mulher idosa é cega e, por isso, toca o rosto de Eve. Ao sentir o seu rosto, ela diz que é como se ela já a conhecesse e Eve percebe que seu toque era gentil como o de uma cirurgiã, o que faz o leitor indagar se a mulher na praia não é a Mãe destronada vivendo reclusa em seus dias finais.

Eve quer voltar para a Inglaterra e pensa em roubar o barco da mulher para fazer isto. Quando ela conta que irá roubá-la, a senhora diz que não se trata de um barco, mas de um caixão, pois quando estiver para morrer, ela quer que seja no barco ao mar. Eve se sensibiliza com isto e, então, como em um último ato para se livrar dos mitos, troca o ouro alquímico pelo barco.

Livre dos símbolos mitológicos e dos estereótipos femininos gerados por eles, a razão retorna e Eve pode voltar à Inglaterra – agora sim, pronta para ser a Nova Eve. O seu final é aberto: “Oceano, oceano, mãe dos mistérios, leve-me ao lugar de nascimento⁴⁵” (p. 182) – o que pode se referir à criança que ela espera ou ao nascimento de um novo símbolo de feminilidade que irá superar a divisão humana em estereótipos de feminino e masculino.

1.4. O romance e a crítica: diferentes leituras e perspectivas

Para Eduardo de A. Duarte (1996, p. 102), *The Passion of New Eve* chega a ser, em alguns momentos, panfletário: “o texto recebe os ecos de toda uma década de contestação

⁴⁵ “Ocean, ocean, mother of mysteries, bear me to the place of birth” (p. 187).

iniciada com o Maio de 68, com os movimentos feminista, hippie e pelos direitos civis nos Estados Unidos”. E, ao dialogar com estes acontecimentos, o romance representa “uma forma *sui generis* de revolução, cujo centro está ancorado nas relações homem-mulher” (DUARTE, 1996, p. 102). Angela Carter definiu o romance como “profundamente moral, destinado a dar aos homens uma lição” (apud RODRIGUES, 2015, p. 91). Ela dizia que o tema central da obra é a produção cultural da feminilidade (CARTER, 1997, p. 27).

Por outro lado, Ricarda Schmidt (1989, p. 61) define o gênero como sendo o tema central do romance. E Paulina Palmer (1987) nota que ao problematizar as relações de gênero e apresentá-las como assunto político, Carter está de acordo com as pautas do feminismo. Uma das constatações do Movimento das Mulheres foi de que há uma diferença entre desejo sexual e reprodução. Começou-se a questionar a presunção social de que a heterossexualidade é algo natural, concluindo que a preferência e a prática sexual são construídas socialmente.

Feministas chamaram atenção para as violências ocorridas nas relações heterossexuais e também para o fato de que “os modelos de prática sexual promovidos pela cultura patriarcal são violentas. O mito da agressão ‘natural’ do homem e da passividade feminina, e a noção de que dor e submissão são componentes essenciais para o prazer sexual, ilustram a existência desse modelo. E também ajudam a perpetuá-lo” (PALMER, 1987, p. 186). O romance mostra e questiona esse modelo de passividade feminina na relação sexual de Eve com Tristessa assim como na de Evelyn com Leilah.

As personagens femininas da obra também provocaram reações negativas por parte da crítica. Palmer (1987) diz que as personagens que tentam se libertar de qualidades associadas à feminilidade (dependência, passividade e masoquismo) são compostas por atributos predominantemente masculinos. Robert Clark (1987) criticou Carter por repetir a alienação sobre as quais as relações de poder da sociedade patriarcal nascem. Todavia, aqui neste trabalho, o romance não é visto nestes termos. Quando Palmer diz que as personagens são compostas por atributos masculinos, a própria natureza destes atributos que ela define como “masculinos” é questionada pelo romance. Se este apresenta as relações que fazem parte da sociedade patriarcal, como afirma Clark (1987), é provocando sensações de horror e repulsa em que o lê; e é disto que se trata a literatura: provocar emoções por meio da linguagem. Assim, não vemos o romance como forma de reforçar as normas patriarcais, mas sim como instrumento para contestá-las ao evidenciar a crueldade contida nelas.

Para Peach (1998), o romance procura evidenciar como os mitos criados pela cultura ocidental contribuíram para a desintegração do próprio Ocidente, falando mais especificamente da civilização estadunidense. Ela nota a ironia contida na epígrafe do romance retirada do *Second Treatise of Government*, de John Locke: “No início o mundo inteiro era a América” ⁴⁶. O mito do Novo Mundo Americano deu à Europa a esperança de retornar a um ponto de origem fora da história europeia. Entretanto, Peach percebe que esta epígrafe se torna ambígua ao final do romance quando Eve afirma que “Começamos pelas nossas conclusões” ⁴⁷ (p. 182). Isto significa dizer que “a América é o futuro da onde o recente capitalismo e a sociedade ocidental terá que começar de novo” (PEACH, 1998, p. 121).

Como dito em seção anterior, Carter definia *The Passion of New Eve* como parte de uma trilogia que ela chamava de “ficção especulativa” e, para Rapucci (2015), *New Eve* e *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* representam “o auge da tendência especulativa da ficção de Carter” (p. 71). Para Rapucci (2015), estes romances fazem parte da fase declaradamente feminista da autora e se encaixam dentro das definições que Elaine Showalter (1994) dá às obras caracterizadas como feministas: os romances rompem e se revoltam contra os valores patriarcais. Nestas obras, “há muito pouco espaço para as personagens femininas se tornarem agentes, numa denúncia aos aspectos mais cruéis do patriarcado” (RAPUCCI, 2015, p. 71). As personagens femininas de *The Passion of New Eve* mostram bem o caráter político da ficção especulativa de Carter. Isto “causa no(a) leitor(a) o estranhamento em relação às regras do mundo conhecido e provoca a conscientização, quebrando a reprodução do *status quo*” (RAPUCCI, 2015, p. 86).

Carter havia definido a ficção especulativa como: “a ficção da especulação, a ficção de se perguntar ‘e se?’ É um sistema de contínuo questionamento” ⁴⁸ (CARTER apud DAY, 1998, p. 9). Entretanto, Peach (1998, p. 7) questiona se todas as obras de ficção não são especulativas, de alguma forma. Por outro lado, ela afirma que se ficção especulativa significa “ficção filosófica não-realista”, então, este pode ser um termo adequado para descrever a obra carteriana produzida a partir dos anos 1960. Peach (1998, p. 8) nota que os últimos trabalhos

⁴⁶ “In the beginning all the world was America”.

⁴⁷ “We start from our conclusions” (p. 187).

⁴⁸ “Speculative fiction really means that, the fiction of speculation, the fiction of asking ‘what if?’ It’s a system of continuing inquiring”.

de Carter são mais teóricos do que os primeiros, pois ela está mais interessada em problematizar o papel que os mitos culturais desempenham nas estruturas sociais.

Não é o objetivo deste trabalho definir se o romance é ficção especulativa ou científica. Todavia, pensamos que a obra se encaixa bem nos moldes da ficção especulativa uma vez que mostra o mundo como o conhecemos, porém, completamente desmoronado para que, dessa forma, novas possibilidades possam surgir. Assim, ao apresentar um cenário em que os mitos e as construções das identidades de gênero como conhecemos são destruídos, o romance faz o leitor especular e refletir sobre como seria uma sociedade sem isto.

A crítica identificou alusões à psicanálise freudiana na obra. É significativo que estas alusões sejam feitas, pois o feminismo levantou diversos questionamentos sobre a psicanálise de Freud. Assim, Peach (1998) afirma que Evelyn enxerga Leilah dentro dos termos freudianos. Na teoria de Freud, a criança se confunde com a mãe durante a fase pré-edipiana e, quando entra no Complexo de Édipo, a criança se identifica com o pai e adquire a sua identidade de gênero. Neste processo, a menina aceita a castração e se sente como se a ela faltasse algo já que não consegue se identificar por completo com o pai. Já o menino, ao se identificar com o pai, acredita que a mãe seja um ser que foi castrado pelo pai e ele, então, teme ser castrado também.

O feminino, dentro destes termos, afirma Peach (1998), é definido da mesma forma como Evelyn define o sexo de Leilah: “o primoroso negativo” ⁴⁹ (p. 27). Entretanto, Evelyn tem um fetiche por esta “falta” em Leilah. E, de acordo com Peach (1998, p. 124), ao fazer disto um fetiche, Evelyn “transcende o valor fálico” o que complica a narrativa do Édipo e é “apropriado que Carter comece a história do que acontece com Evelyn desta forma. Pois, [...] poucas personagens carterianas são de uma estrutura familiar prototípica e *The Passion of New Eve* pode ser lida como uma desconstrução das identidades de gênero formuladas no Complexo de Édipo” (PEACH, 1998, p. 124).

A operação de Evelyn é classificada pela cirurgia Sophia como uma castração: “Ela [a Mãe] vai castrar você, Evelyn” ⁵⁰ (p. 66). Peach (1998) lê esta cirurgia como uma paródia do medo masculino da castração, sendo irônica a maneira como as cirurgiãs jogam a genital de Evelyn como se fosse algo inútil. Peach nota que a cirurgia e a mudança de nome formam um jogo linguístico, pois, ao perder o pênis, perde também parte de seu nome (de “Evelyn” para

⁴⁹ “the exquisite negative” (p. 23).

⁵⁰ “She [Mother] is going to castrate you, Evelyn” (p. 65).

“Eve”). Isto serve para lembrar que feminino e masculino não são complementares: “o masculino [...] sempre teve o poder de construir a si mesmo. Diferentemente do feminino” (PEACH, 1998. P. 127). E, ao ver seu corpo pela primeira vez após a cirurgia, Eve constata que “Mas onde me lembrava de meu pau não havia coisa alguma. Apenas um vazio, uma ausência insistente, como um silêncio ruidoso” ⁵¹ (p. 75). Todavia, se ser mulher implica em ser “castrada”, a narrativa mostra que há controvérsias para isto.

É notável que Eve não se reconheça mulher logo após a retirada de sua genital masculina: “Mas quando olhei no espelho, vi Eva; não me vi. Vi uma jovem mulher que, embora fosse eu, não conseguia reconhecer como eu” ⁵² (p. 72). Aqui, então, o romance subverte a noção freudiana de que a mulher é definida por ser castrada – mesmo que se trate de uma castração simbólica. É somente após as suas experiências que Eve passa a se reconhecer enquanto mulher, mostrando também que ser mulher não possui relação com a biologia.

Por outro lado, Peach chama atenção para o fato de que o par Evelyn-Leilah pode fazer alusão também à psicanálise lacaniana – Lacan formou sua teoria a partir do que foi dito anteriormente por Freud. Para Lacan, existem dois estágios para formação da identidade das pessoas: a fase do espelho e a entrada na ordem simbólica. Peach (1998, p. 125) explica que a fase do espelho é quando a criança se dá conta de que há uma separação do seu sujeito em um mundo de coisas – de que o seu reflexo no espelho é diferente de sua experiência. Mais tarde, quando a criança aprende a linguagem, ela entra no que Lacan chama de “ordem simbólica”. Aqui, a criança aprende que há uma divisão entre o que ela é por dentro e o que ela é por fora – o “Eu” que fala se opõe ao “Eu” de quem é falado sobre. Assim, a ideia freudiana de que há uma divisão do “Eu” é afirmada e nomeada na linguagem (PEACH, 1997, p. 125).

Carter sabia que o trabalho de Lacan estava sendo usado para demonstrar que mulheres e homens acessam a linguagem de formas diferentes. Lacan mostrou que os sistemas da língua foram construídos a partir de um “Eu” masculino. Logo, as feministas lacanianas evidenciaram que, como consequência disto, os sistemas de linguagem naturalizam a ideia de que a experiência masculina é a norma. Dessa forma, ao aprenderem a língua, as mulheres teriam que aprender também as experiências masculinas, tendo as suas próprias experiências silenciadas (PEACH, 1997).

⁵¹ “*where I remembered my cock was nothing. Only a void, an insistent absence, like a noisy silence*” (p. 71).

⁵² “*But when I looked in the mirror, I saw Eve; I did not see myself. I saw a young woman who, though she was I, I could in no way acknowledge as myself*” (p. 71).

A partir do esboçado acima, Peach (1997) conclui que o episódio em que Leilah é amarrada na cama por Evelyn pode tanto ser lido como uma descrição do sexo sadomasoquista assim como uma forma de evidenciar como a ordem simbólica reprime a experiência feminina. É significativo, nota Peach, que ele deixe os pés de Leilah soltos para que ela possa chutar. Dentro dessa leitura, o fato de Leilah, apesar de amarrada, ainda conseguir chutar mostra que, dentro de qualquer sistema linguístico, o feminino reprimido ainda consegue ameaçar subverter o discurso masculino dominante (PEACH, 1997).

Já Schmidt (1989) vê a relação de Evelyn com Leilah dentro dos parâmetros do chamado “*male gaze*” que pode ser traduzido como “olhar masculino”. Seguindo o que foi definido por John Berger (1972), esta ideia do olhar masculino dialoga com a forma como Leilah constrói uma imagem de si mesma, todos os dias antes do trabalho, de acordo com o que este *male gaze* caracteriza como erótico e atraente. Berger (1972) exemplifica este olhar masculino usando as pinturas Renascentistas em que as pessoas que contemplam estes quadros são presumidamente homens.

Sendo assim, Schmidt (1989) nota que o romance subverte esta noção, pois, o sujeito masculino também adquire um vazio dentro deste sistema do *male gaze*. Aqui, não só a mulher é privada de uma subjetividade, mas o homem também o é, pois, no ato de promover o *male gaze*, ele também se torna dependente, uma vez que ele próprio depende de construir a mulher como o outro, o objeto: “o homem, constituído nesta representação, é tão vazio quanto a mulher que abandona quem ela é para ser uma construção masculina” (SCHMIDT, 1989, p. 111).

O olhar masculino define a mulher como vítima, transformando-a, nas palavras de Evelyn sobre Leilah, em “carne decorada”⁵³ (p. 30). Todavia, o que o romance propõe é que, neste sistema, o sujeito que olha também se priva de subjetividade ao se colocar no papel de observador. É irônico, então, quando Evelyn é transformado em Eve uma vez que a Nova Eve não tem nada de novo: fora construída a partir dos estereótipos trazidos pelo *male gaze*, tornando-se muito parecida às mulheres da *Playboy*.

Para Schmidt (1989), de certa forma, Tristessa também utilizou o olhar masculino para construir a feminilidade perfeita frente aos cinemas. Portanto, Schmidt (1989, p. 125) diz que “Eve pode ser vista como sendo tão *drag* quanto Tristessa”. E Judith Butler (2003, p. 196) já tinha observado que “Ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa

⁵³ “*dressed meat*” (p. 27).

do próprio gênero – assim como sua contingência”. Isto vai de acordo com as construções que Eve e Tristessa fizeram de si mesmas. Ao viver com Zero, Eve fica com medo que ele perceba que ela foi antes Evelyn, e começa a se comportar “*demais* como mulher” ⁵⁴ (p. 98) o que levanta suspeitas por parte de Zero.

Já Duarte (1996) resume o clima do romance como sendo de “inversão e revolução” (p. 107). Sendo assim, o romance não apenas “representa um mundo de cabeça para baixo”, mas faz dessa “inversão/revolução seu próprio norteamento” (DUARTE, 1996, p. 107). Ele é quase apocalíptico: “é o fim da hegemonia branca, pela revolta dos pretos; e do domínio masculino, pela revolta das mulheres” (DUARTE, 1996, p. 107). E é justamente a transformação de Evelyn em Eve que “sela a vitória feminina e a vingança contra o macho, além de marcar o clímax dessa história de inversões” (DUARTE, 1996, p. 107). Para ele, o texto evidencia o que Bakhtin chamou de “inversão histórica” que seria o fato das sociedades buscarem naturalizar práticas sociais através do mito e da literatura.

O romance mostra o quanto as práticas sociais não são naturais, sendo prejudiciais para os indivíduos, em especial as mulheres. A “provação final” de Eve é retornar à caverna que a originou (DUARTE, 1996, p. 113). O que ela descobre lá é um “universo de possibilidades que não aconteceram” (DUARTE, 1996, p. 114). A natureza está sempre em constante mudança; os papéis de gênero não possuem relação nenhuma com a natureza, pois, em nenhum momento da evolução humana, determinou-se quais seriam os papéis adequados para cada gênero: isto foi determinado socialmente. Após chegar a esta constatação, Eve lança seu futuro ao mar. Os mitos foram exorcizados, e a razão retorna. Eve e sua criança “podem usar o barco no oceano da vida, firmemente orientadas pelas possibilidades racionais da história ao invés de pelos preconceitos irracionais do mito” (SCHMIDT, 1989, p. 129).

Para Susana B. Funck (1996), Angela Carter sempre enxergou a literatura como forma de intervenção cultural. O romance oferece “uma visão (ou pré-visão) do feminismo contemporâneo, do feminismo pós-utópico que, tendo perdido suas certezas e com elas sua inocência, continua a se instaurar na literatura (e na crítica) de forma politicamente produtiva” (p. 114). Eve não é uma “feminista bem sucedida [...]”. Mas o romance certamente caracteriza uma nova narrativa feminista, que substitui os conceitos de identidade e experiência da mulher pela desnaturalização do feminino e do masculino” (FUNCK, 1996, p. 114). Para

⁵⁴ “too much like a woman” (p. 98).

Funck (1996), o romance pode ser lido também como uma alegoria de toda nossa paixão – em seus dois sentidos: o de sofrimento e o de desejo:

Se enquanto mulheres nos descobrimos uma construção cultural ou, como quer Donna Haraway, um híbrido de organismo e máquina, como evocar aquela força elemental que por muito tempo acreditamos ter? É essa a questão que debatemos e na qual nos debatemos, e que o romance de Angela Carter nos faz enfrentar (FUNCK, 1996, p. 114).

O romance traz e desconstrói todos os pressupostos que foram aceitos e naturalizados pela sociedade ocidental: os mitos patriarcais, matriarcais, do cristianismo, assim como se utiliza das teorias psicanalíticas de Freud e de Lacan. Por desconstruir tudo o que foi dito sobre as relações de gênero, o romance acabou permitindo essas diferentes leituras por parte da crítica.

Em suma, a crítica, no geral, propôs uma leitura feminista da obra. O que diferencia estas leituras são os enfoques que elas possuem: problemas de gênero; os mitos; a psicanálise. Por fim, estas análises foram importantes para a construção da minha própria análise – como será mostrado nos capítulos que se seguem.

2. “Como é glorioso ser mulher!”: os estudos de gênero e as personagens do romance

Tristessa. Enigma. Ilusão. Mulher? Ah!

Angela Carter, 1987, p. 6⁵⁵

2.1. Estudos de gênero: um panorama

Como dito anteriormente, uma das conquistas do Movimento Feminista foi a distinção entre sexo e gênero, o que teve início com o questionamento da feminilidade. Logo, percebeu-se que uma pessoa nasce fêmea ou macho, mas não feminina ou masculina. Portanto, “a feminilidade é um artifício, uma conquista, ‘um modo de encenar e reencenar normas de gênero recebidas’” (BARTKY, 1997, p. 132).

O chamado *masquerade*, em língua inglesa, que pode ser traduzido como “disfarce”, “mascarado”, possui relação com a feminilidade, de acordo com Mary Ann Doane (1997). Para ela, a mulheridade “é uma máscara que pode ser usada ou removida” (p. 185). O que é mais comumente apontado como evidência de que a feminilidade é uma máscara é o travestismo. Porém, Doane nota que qualquer mulher pode usar a máscara da feminilidade. Esse *masquerade* é um exagero dos atributos considerados “femininos”. E este excesso, para Doane (1997), possui relação direta com o *femme fatale* que é um tipo de *masquerade* que “carrega uma ameaça, desestabilizando os sistemas masculinos de visualização” (p. 186). Assim, o *femme fatale* é visto pelo olhar masculino como um mal.

De fato, a feminilidade é composta por um número de regras e formas de comportamento geralmente aprendidas por meninas desde que nascem. Isto é notado até mesmo pelo modo como mulheres se movem e falam. Sandra L. Bartky (1997) argumenta que há diferenças significativas em gestos corporais entre homens e mulheres como o modo de andar, suas posturas: “As mulheres são muito mais restritas do que os homens na maneira em que se movimentam e em como vivem sua espacialidade” (p. 134). Parece, então, que as mulheres estão constantemente com receio de se moverem “além”.

Beauvoir (1967) nota que, para ser considerada graciosa, a menina precisa aprender a reprimir seus movimentos espontâneos, impondo-lhe também regras de comportamento. Os movimentos femininos devem não somente exibir constrição, mas também certo erotismo – mas não *muito*. A vestimenta é peça fundamental dentro desse mundo da feminilidade. Para

⁵⁵ “*Tristessa. Enigma. Illusion. Woman? Ah!!*” (CARTER, 1992, p. 2).

Beauvoir (1967, p. 295-6), a roupa tem um duplo caráter: “destina-se a manifestar a dignidade social da mulher (padrão de vida, fortuna, o meio a que pertence), mas ao mesmo tempo concretiza o narcisismo feminino [...]; através dela, a mulher que sofre por não *fazer* nada, acredita exprimir o seu *ser*”.

Ocupar-se com a beleza, torna-se um tipo de trabalho – um que aliena o sujeito em sua própria imagem (BEAUVOIR, 1967). Por outro lado, Beauvoir (1967) nota que as vestimentas masculinas devem mostrar sua transcendência uma vez que se preocupar em excesso com a aparência contribui para a constituição do sujeito enquanto objeto: “por isso [o homem] não considera, normalmente, sua aparência como reflexo de seu ser” (BEAUVOIR, 1967, p. 296). No caso da mulher, a própria sociedade requer que ela se apresente enquanto objeto erótico:

O objetivo das modas, às quais está escravizada, não é revelá-la como indivíduo autônomo, mas ao contrário privá-la de sua transcendência para oferecê-la como uma presa aos desejos masculinos; não procura servir seus projetos mas, ao contrário, entravá-los (BEAUVOIR, 1967, p. 296).

Beauvoir (1967) nota que as roupas femininas são geralmente menos confortáveis do que as masculinas: uma saia é menos prática do que uma calça. Um vestido que modele o corpo feminino atrai olhares: “Por isso é a *toilette* um jogo encantador para a menina que almeja contemplar-se” (BEAUVOIR, 1967, p. 296). A menina que se aceita enquanto objeto, fica feliz em “se enfeitar” (BEAUVOIR, 1967). Como foi dito, a vestimenta exprime uma condição social e a mulher deve propiciar certa sedução ao olhar masculino, sendo assim, as roupas podem contribuir para isto.

Por outro lado, uma mulher que enfatize *démâis* sua sensualidade por meio das roupas é censurada. Simultaneamente, a que escolhe uma descrição exagerada também é repreendida por mostrar não se importar com o olhar masculino: “pensam que ela quer masculinizar-se, que é uma lésbica; ou singularizar-se: é uma excêntrica; recusando seu papel de objeto, desafia a sociedade: é uma anarquista” (BEAUVOIR, 1967, p. 298). Sendo assim, fica claro que a feminilidade é algo imposto nas mulheres; não inerente a elas.

A feminilidade se define por formas artificiais de costumes, modas, regras; não sendo possível que seja moldada livremente por indivíduos. E Beauvoir (1967) chama atenção para o fato de que recusar tais atributos não implica na aquisição de atributos viris e a pessoa nascida do sexo feminino que deseja encarnar estes atributos tidos como masculinos encontra

dificuldades, sendo vista pela sociedade como “mascarada” (BEAUVOIR, 1967, p. 452). Portanto, fica claro que são inúmeras as regras que cercam a feminilidade.

Todas estas práticas disciplinadoras esboçadas acima constituem o “corpo ideal da feminilidade”. Para alcançar este corpo ideal, é necessária muita dedicação. Este corpo é, por excelência, limitativo uma vez que usar salto alto, por exemplo, é dificilmente um jeito confortável e prático de andar. E é exatamente nisto que consiste a feminilidade, segundo Susan Brownmiller (1985): uma tradição de limitações impostas. É notável que, apesar disso, ainda há mulheres que se esforçam em manter estas práticas. Este fato faz com que este trabalho volte-se ao que Michel Foucault já apontou sobre o corpo.

Foucault, em seus escritos sobre o corpo e a sexualidade, argumenta que o corpo é uma ferramenta usada para se manter o controle social. O modo como indivíduos se comportam e seus posicionamentos políticos estão intrinsecamente relacionados com seus corpos. O que Foucault chama de “corpo dócil” é o que regula a vida dos sujeitos:

Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula, o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não para que simplesmente façam o que se quer, mas para que operem como se quer [...]. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” (FOUCAULT, 1999, p. 163).

Quando se trata de mulheres, a forma como seus corpos são regulados pode se dar por meio de concepções culturais do corpo ideal, como normas de beleza, por exemplo. Quando as mulheres tentam se encaixar nestas normas de modo a alcançarem a feminilidade ideal, seus corpos se habitua a “regulação externa, subjeção, transformação, ‘aperfeiçoamento’” (BORDO, 1997, p. 91) e é assim que chegam ao “corpo dócil”.

Disciplinas de dieta, maquiagem, de se vestir de acordo com a moda, etc. fazem com que mulheres tenham como foco promover uma mudança em suas aparências o que toma grande parte do seu tempo. Além disso, de acordo com Susan Bordo (1997), estas disciplinas fazem com que se cresça nas mulheres a convicção de que não são boas o suficiente, que o jeito que são precisa ser mudado e, portanto, tais mudanças em sua aparência são necessárias: “Na pior das hipóteses, as práticas da feminilidade podem nos levar a desmoralização, debilitação, e morte” (BORDO, 1997, p. 91).

Sendo assim, a disciplina do corpo feminino é inegavelmente uma estratégia de controle social. Em geral, a preocupação com a aparência é algo que tem um maior efeito nas mulheres do que nos homens. Para Foucault, o poder não é algo que é exercido de um grupo em outro; ao invés de pensar assim, ele diz que se deve pensar nas “práticas, instituições e tecnologias que mantêm as posições de dominação e subordinação” (BORDO, 1997, p. 92).

A fim de se certificar de que o corpo feminino está obedecendo às regras da feminilidade e, portanto, sendo um corpo dócil não é necessária a punição por meio da violência física – a única arma necessária é um olhar: “Um olhar que inspeciona, um olhar no qual cada indivíduo sob seu peso vai terminar por interiorizar [estas regras] ao ponto de ele ser o seu próprio supervisor, cada indivíduo assim exercendo a sua própria vigilância sob, e contra, ele mesmo” (USSHER, 2006, p. 4).

Atualmente, o modo como as mulheres aprendem as normas de como agradar a esse olhar é através do ato de elas mesmas “olharem” para filmes, televisão, revistas e outras imagens visuais. Assim, não é necessário um manual de como construir a feminilidade perfeita: “Ao invés disso, nós aprendemos as regras diretamente de discursos corporais: através de imagens que nos dizem quais roupas, formato de corpo, expressão facial, movimentos e comportamento são requeridos” (BORDO, 1997, p. 94). Tal olhar é o que mantém o corpo feminino disciplinado.

Por outro lado, é difícil identificar de onde vem o olhar que inspeciona: “O poder disciplinador que coloca a feminilidade no corpo feminino está em todo lugar e em lugar nenhum; o disciplinador é todo mundo e ninguém em particular” (BARTKY, 1997, p. 142). Quando familiares, amigos e até mesmo desconhecidos repreendem, de alguma forma, uma mulher por não se encaixar nos moldes da feminilidade, esta pessoa está sendo a disciplinadora. Mas também é importante ressaltar que o indivíduo pode ser o seu próprio disciplinador – as normas foram internalizadas por eles próprios:

Aqui, a imagem do Panóptico retorna: sabendo que ele pode ser observado da torre a qualquer momento, o detento assume o trabalho de se autovigiar. O olhar no qual ele está inscrito na estrutura da instituição disciplinadora é internalizado pelo detento: tecnologias modernas de comportamento são, portanto, orientadas para a produção de sujeitos isolados e que policiam a si mesmo (BARTKY, 1997, p. 147-8).

Em suma, quando uma mulher está sempre vigiando sua própria aparência, preocupando-se em excesso em corresponder às normas da feminilidade, ela se torna como o

detento que polícia a si mesmo. E, como se pode notar, por se tratar de normas que ditam o *que é ser mulher*, o que é dito sobre ser mulher não surge pelo simples fato de se nascer do sexo feminino: é algo exterior que se implementa desde o nascimento das mulheres com a intenção de que elas interiorizem estas normas.

Se os atributos da feminilidade são o que constituem o gênero feminino, então, torna-se importante considerar o caráter performativo do gênero como apontado por Judith Butler. Este aspecto é relevante, pois é nesta característica performativa do gênero que “reside a possibilidade de contestar seu *status* reificado” (BUTLER, 1997, p. 402). Em seu artigo “*Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory*” (1997), Butler cita Merleau-Ponty que diz que o corpo não é somente uma ideia histórica como também é um conjunto de possibilidades a serem continuamente realizadas o que significa que o corpo “ganha seu significado por meio da expressão mediada concreta e historicamente no mundo” (BUTLER, 1997, p. 403).

Tais possibilidades são sempre limitadas por convenções sociais que dependem de seu momento histórico (BUTLER, 1997). Isto significa que a forma como o corpo aparece no mundo não é pré determinada por uma essência interior. Além disso, o modo como um corpo se apresenta depende de uma série de possibilidades históricas. Estas possibilidades são restritas pelas convenções históricas disponíveis (BUTLER, 1997, p. 404). Portanto, “não é simplesmente um corpo, mas, em um sentido chave, uma pessoa faz o seu corpo e, de fato, uma pessoa faz o seu corpo de formas diferentes de seus contemporâneos e de seus predecessores bem como de seus sucessores” (BUTLER, 1997, p. 404). Estas reflexões de Butler dialogam diretamente com o que Beauvoir apontou antes, de que o corpo é uma situação histórica uma vez que reproduz o seu momento histórico.

Quando Beauvoir afirma que não se nasce mulher, mas se torna mulher, ela está fazendo uma distinção entre sexo e gênero: “Beauvoir diz claramente que alguém ‘se torna’ mulher, mas sempre sob uma compulsão cultural a fazê-lo. E tal compulsão claramente não vem do ‘sexo’” (BUTLER, 2017, p. 29), ela se dá por meio de convenções históricas que determinaram o que é ser mulher. Sendo assim, tornar-se mulher significa fazer com que o corpo esteja em conformidade com a ideia histórica de “mulher” (BUTLER, 1997). Para Butler, em mais de um de seus trabalhos, isto ocorre justamente porque o gênero não possui uma “essência” já que ele não é um fato; ele é, na verdade, uma porção de atos que criam a ideia de gênero. Portanto, se estes atos não existissem, não haveria gênero:

Os autores de gênero se tornam tão seduzidos por suas próprias ficções que a sua construção impõe que acreditem na necessidade e na naturalidade do gênero. As possibilidades históricas materializadas por vários estilos corporais não são nada mais do que aquelas ficções culturais punitivamente reguladas e alternadamente incorporadas, enganando sob coação (BUTLER, 1997, p. 405).

O que faz com que o gênero seja uma atuação é o fato de que suas performances são repetidas e esta é uma definição de gênero para Butler (2017, p. 9): “é uma espécie de imitação persistente que passa como real”. Esta imitação persistente é feita pela repetição. Estes atos de “repetições ritualizadas” (JAGGER, 2008, p. 36) dão legitimidade ao gênero. Uma vez que é por este processo que os corpos são produzidos e regulados, a necessidade de que se tenha uma repetição é o que abre espaço para mudança, sendo possível “repetir o nosso gênero diferentemente” (SALIH, 2015, p. 94). Apesar de ser importante lembrar que mesmo não podendo nos separar completamente das convenções que nos constituem, “a possibilidade de nos opormos e retrabalharmos estas convenções é crucial” (JAGGER, 2008, p. 36).

Ressalta-se que mesmo quando se tenta subverter estas repetições, ainda sim isto se dá dentro de limites. A analogia do gênero como um guarda roupa, em que escolhemos o que queremos vestir, foi rejeitada por Butler uma vez que os indivíduos não são totalmente livres para decidir “o que vestir”: as possibilidades de roupas a serem usadas já estão determinadas (SALIH, 2015). É por isto que Butler afirma que não existe um sujeito anterior à linguagem – somos feitos de linguagem e o gênero é um efeito desta: “O gênero é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia” (SALIH, 2015, p. 91).

Fernandes e Neto (2018) ressaltam que Foucault (2000) havia afirmado que só somos capazes de conceber aquilo que é nomeado na linguagem. Isto significa que não existe sujeito fora da linguagem, é esta e seu discurso que o produzem. Por isso que Butler afirma em *Problemas de gênero* (2017): “[os] limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero” (p. 30-1). Portanto, mesmo que se subvertam as repetições dos atos de gênero, ainda assim, esta subversão se dá dentro dos limites da linguagem.

Como foi a sociedade que estabeleceu as categorias de gênero, é comum que se olhe para um indivíduo e diga se é um menino ou uma menina, um homem ou uma mulher. É até

mesmo dito que a aparência contradiz a realidade do gênero uma vez que se espera que haja uma correspondência entre gênero e sexo biológico. Assim, para Butler (1997), é a pessoa travestida que não somente expressa a distinção entre sexo e gênero, como também desafia a distinção entre aparência e realidade. Uma vez que a “realidade” do gênero é construída por sua performance, não existe um gênero irreal ou irrealizado ou sexo expressado pelas performances de gênero. Em suma, o gênero da pessoa travestida é “tão real quanto o de qualquer pessoa cuja performance segue as expectativas sociais” (BUTLER, 1997, p. 411).

Já que existem atos e gestos que expressam o gênero de alguém, então, o gênero é anterior a estes atos e gestos performatos por indivíduos e que caracterizam seu gênero. Para a imaginação popular, o gênero é o correspondente “espiritual ou psicológico” do sexo (BUTLER, 1997). Como os atributos de gênero não são expressivos e, sim, performativos, eles formam a identidade que dizem expressar e revelar. Butler (1997, p. 412) explica a diferença entre expressão e performatividade. Ela afirma que, já que os atributos e atos de gênero são performativos, não existe uma identidade que possa ser medida por eles. Ou seja, não existe verdade ou mentira, pois o que se pensa ser a verdadeira identidade de gênero é uma ficção reguladora.

O fato da identidade de gênero ser criada por meio de performances sociais que se perpetuam por “noções de um sexo essencial, uma verdadeira ou eterna masculinidade ou feminilidade” é o que faz com que o “aspecto performativo do gênero fique oculto” (BUTLER, 1997, p. 412). Em certo nível, a sociedade tem consciência que a verdade ou falsidade do gênero é socialmente imposta e não uma necessidade. A evidência disto está no fato de que se uma pessoa performa o seu gênero de forma “errada”, uma série de punições podem ocorrer (BUTLER, 1997).

Em *Problemas de gênero* (2017), Butler dá como exemplo da performatividade de gênero as artistas *drag* por interpretarem um gênero que não seria o esperado socialmente. O que não quer dizer que a performatividade de gênero seja como um teatro em que os atores seguem um *script* na sua atuação uma vez que estes atos, como foi dito, se dão por meio da linguagem e é por meio dela e de seus discursos que eles se internalizam nos indivíduos, provocando suas repetições por outros sujeitos: “O modelo que [Butler] emprega não é um teatral. É um ato de discurso baseado na compreensão pós estruturalista da subjetividade” (JAGGER, 2008, p. 21). O exemplo de *drag* serve para evidenciar o caráter imitativo do gênero e expô-lo como instável e não essencial.

O que não quer dizer também que todas as performances *drag* sejam subversivas. Em *Bodies that Matter* (2011), ela dá como exemplo o filme *Uma babá quase perfeita*, em que o ator Robin Williams performa travestido de babá. Isto serve como exemplo de performance *drag* não subversiva porque reforça “as distinções existentes entre ‘macho’ e ‘fêmea’, ‘masculino’ e ‘feminino’, ‘gay’ e ‘hétero’” (SALIH, 2015, p. 95). Para Butler (2011), *drag* é um espaço de ambivalência que “reflete a situação mais geral de se estar implicado em regimes de poder pelo qual um sujeito é constituído e, conseqüentemente, regimes de poder ao qual o sujeito se opõe” (p. 85). Portanto, ela conclui que *drag* é subversivo na medida em que expõe o caráter imitativo do gênero; e, por mostrar que o gênero pode ser imitado, a *drag* desafia a naturalidade e a originalidade que são tidas como partes da identidade de gênero.

The Passion of New Eve está em constante diálogo com a afirmação de Beauvoir sobre ninguém nascer mulher e, ao invés disso, se tornar mulher. Apesar de o romance ter sido escrito anteriormente aos estudos de gênero promovidos por Butler, constata-se que ele também dialoga com estas teorias – uma vez que elas próprias surgiram a partir da constatação de Beauvoir, como foi mostrado. As personagens da obra constantemente demonstram a artificialidade contida nos papéis de gênero. É isto que as análises das personagens que se seguem nas próximas seções procurarão demonstrar.

2.1.1. Evelyn/Eve

O romance tem como narrador a personagem Evelyn que, após sua transformação, passa a se chamar Eve. A narrativa deixa claro que os acontecimentos narrados já aconteceram: Evelyn já teve sua transformação em Eve e está recordando os sucessivos eventos que levaram até sua transformação completa – que vai além da modificação física. Por isso, há a presença de alguns comentários irônicos que a narradora faz quando relembra as atitudes machistas de Evelyn, como será mostrado.

No início, a personagem conta sobre a sua última noite em Londres. Nesta ocasião, ainda como Evelyn, leva uma garota para assistir a um filme antigo no cinema. O filme em questão é a adaptação do romance *O Morro dos Ventos Uivantes* cuja estrela principal é a ex atriz hollywoodiana, Tristessa de St. Ange. Para Evelyn, Tristessa representa o símbolo da feminilidade perfeita o que, para ele, consiste em: passividade, sofrimento, mistério e beleza. Evelyn considera Tristessa a mulher mais linda, pois, ela, através de sua biografia simbólica,

construiu a imagem da mulher sedutora. Aqui, já se antecipa que muito do que se sabia da biografia de Tristessa foi criada através de mitos.

Assim, a narradora afirma que os símbolos devem sempre expressar a nossa vida com absoluta precisão: “como poderia ser diferente, se esta mesma vida os criou?” ⁵⁶ (p. 6). Concluindo que as pessoas que determinaram as formas que os símbolos tomaram, portanto: “Críticar esses símbolos é criticar nossa vida” ⁵⁷ (p. 6). Aqui se antecipa também uma crítica que percorre todo o romance: de que os mitos culturais que influenciam as vidas dos indivíduos foram criados socialmente e, por isso, criticá-los é olhar criticamente para nós mesmos.

A narradora revela que desde sua infância, Evelyn foi grande fã de Tristessa. Um dos pôsteres que tinha era o da atriz como Madeline Usher no filme *A Queda da Casa de Usher*, outra adaptação de um clássico da literatura de língua inglesa. É justamente por Tristessa representar uma imagem tão distante do comum que Evelyn a admirava. Porém, a desilusão de Evelyn pela atriz começa quando a mídia, percebendo que esta imagem de mulher estava ficando fora de moda, resolve mudar a maneira que representavam Tristessa. Agora, ela era fotografada fazendo atividades mais próximas do cotidiano. Assim, o segundo pôster que Evelyn recebe é de Tristessa jogando golfe. Sobre isso, ele diz:

Tristessa, protótipo da dissolução romântica, encarnação da necrofilia. Fingindo ser uma esportista? Embora ambas as fotografias trouxessem a dedicatória: “Com eterno amor, Tristessa de St. A.” em caligrafia estranha e espigada não me dei ao trabalho de pregá-las na parede, pois uma negava a outra. Como imaginar Madeline Usher jogando golfe? Sonhava encontrar Tristessa inteiramente nua, amarrada talvez a uma árvore, em meio às trevas de uma floresta sob as estrelas. Encontrá-la num campo de golfe de subúrbio? Ou Dido na lavanderia. Ou Desdemona na clínica obstétrica. Nunca! (p. 7-8).

Tristessa, the very type of romantic dissolution, necrophilia incarnate, pretending to be a sportswoman? Although both photographs were signed, ‘loving you always, Tristessa de St A’, in a strange spiky hand, I did not bother to pin either of them up on my wall, for the one outfaced the other... how could I ever envisage Madeline Usher playing golf? I’d dreamed of meeting Tristessa, she stark naked, tied, perhaps to a tree in a midnight forest under the wheeling stars. To have encountered her on a suburban golf-course? Or Dido in the laundromat. Or Desdemona at the ante-natal clinic. Never! (p. 3-4).

⁵⁶ “How could they do otherwise, since that life has generated them?” (p. 2).

⁵⁷ “A critique of these symbols is a critique of our lives” (p. 2).

Logo fica evidente que a admiração que Evelyn sentia por Tristessa era justamente pelo fato de ela representar essa feminilidade ideal que é tão difícil de alcançar, pois, ele nunca a amou por “algo tão comum quanto o fato de ser humana” ⁵⁸ (p. 7). É interessante notar a escolha de palavras aqui, pois, já que Evelyn não amava Tristessa por algo “comum” como a *humanidade*, isto mostra que há uma relação entre feminilidade ideal e a falta de humanidade: uma vez que este ideal é tão difícil de alcançar, ele torna-se não humano. Ou, em outras palavras, humanamente impossível de se conseguir. Como foi mostrado, a feminilidade ideal é composta por um número de regras a serem seguidas o que explica a dificuldade em desempenhá-la com perfeição como Tristessa faz. Aqui, fica evidente que esta feminilidade não é algo adquirido naturalmente, já que é preciso esforço para adquiri-la.

Enquanto assistem ao filme, Evelyn fica extasiado com a performance de Tristessa como Catherine Earnshaw no momento de sua morte. A garota com ele no cinema percebe isto e faz sexo oral nele. Enquanto isto, a plateia aplaude a cena do filme e o Heathcliff na tela grita de luto ao mesmo tempo em que Evelyn ejacula, criando uma imagem que causa certo estranhamento: o momento de prazer de Evelyn se mistura com o de dor de Heathcliff. É significativo que isto ocorra logo no início, pois Evelyn faz relação entre prazer sexual e dor mais de uma vez durante o curso do romance. Uma vez que ele acredita que o papel que cabe às mulheres é o da dor e sofrimento, então, isto explica o motivo de ele achar que deve infligir dor durante o ato sexual.

Após, ele percebe que a garota estava chorando, pois sente suas lágrimas em seu joelho: “então ouvi aquela garota quase esquecida murmurar meu nome, ‘Evelyn’” ⁵⁹ (p. 9). É aqui que o leitor descobre que ele se chama Evelyn, no momento de choro da moça cujo nome ele não se lembra e cujo choro ele dá pouca importância, se sentindo até mesmo irritado com isto – já dando indícios também do tratamento misógino que ele dará mais adiante à personagem Leilah. É, portanto, significativo que o nome dele apareça pela primeira vez no momento de dor feminina, trazendo uma imagem que relaciona feminino e dor – motivo recorrente no romance, como será mostrado nesta dissertação.

⁵⁸ “*anything as commonplace as humanity*” (p. 3).

⁵⁹ “*then I heard this otherwise forgotten girl murmur my name, ‘Evelyn’*” (p. 3).

Dessa forma, Evelyn chega à Nova Iorque: “Então eu, pequeno e tenro carneirinho inglês, aterrissei – plop! – no meio da carnificina” ⁶⁰ (p. 9). Ele logo é informado pelo seu vizinho tcheco, Baroslav, que “A idade da razão acabou” ⁶¹ (p. 13), fazendo claramente uma alusão ao texto de Foucault, *Madness and Civilization: a History of insanity in the age of reason*, que trata justamente do que era tido como “loucura” na época do renascimento em que a sociedade sentia que avançava da idade média para a modernidade. Sabe-se através do exame do diário de 1973 de Angela Carter, feito na Biblioteca Britânica, em Londres, que a autora estava lendo esta obra de Foucault, pois ela faz anotações sobre isto na página 91.

No romance, Nova Iorque – símbolo da modernidade, da tecnologia e do poder – está caótica. Este caos é marcado pela revolta das pessoas negras e das mulheres que se uniram em uma Guerra Civil contra os que estavam no poder. É o questionamento da supremacia masculina e branca por parte dos grupos que se opunham a estes, colocando em dúvida o que era tido como natural, racional e constituinte da grande cidade de Nova Iorque – é o fim da “idade da razão”.

Antes de conhecer Nova Iorque, Evelyn tinha uma imagem desta baseada no que ele assistia na televisão e nos filmes de Hollywood: uma cidade glamorosa, tecnológica. Apesar dos avisos de seus amigos sobre a cidade ter se tornado o caos, Evelyn prefere acreditar na ideia fantasiosa que tinha. Porém, ao chegar, descobre que seus amigos estavam certos, sendo este um dos contrapontos que o romance faz por meio de Evelyn entre realidade e ilusão. Em Londres, o que era magnífico nos mitos era visto pelas telas; nos Estados Unidos, Evelyn irá descobrir a artificialidade destes mitos.

É importante ressaltar que a voz de Eve pode ser detectada pela descrição de Evelyn como um “carneirinho” inocente. Claramente trata-se de um tom irônico da narradora, pois Evelyn é justamente o oposto da inocência. Isto fica claro pela forma que seu relacionamento com Leilah se dá. Ao vê-la pela primeira vez, ele afirma que “decidi que a teria” ⁶² (p. 19). Ele a segue da drogaria até o local que ela mora. Ela o conduz, pois percebe o interesse dele e eles começam essa espécie de jogo em que ele diz se sentir atraído por ela como se ela fosse uma sereia cujo canto atrai aos homens. E, durante este jogo, ele diz que é como se ela

⁶⁰ “Then I, tender little milk-fed English lamb that I was, landed, plop! heels first in the midst of the slaughter” (p. 9).

⁶¹ “the age of reason is over” (p. 9).

⁶² “was determined to have her” (p. 16).

desempenhasse o papel de “ave de rapina” ⁶³ (p. 25) e, ele, o de caçador. Após, eles têm relação sexual pela primeira vez: “Leilah, o presente da noite para mim, o presente da cidade” ⁶⁴ (p. 25). Ele demonstra, então, vê-la como objeto desde quando se conhecem.

Nota-se o sadomasoquismo presente na relação sexual das duas personagens. O caráter sadomasoquista de Evelyn já havia sido anunciado no início da narrativa quando a narradora afirmou que ele sonhava em amarrar Tristessa nua a uma árvore (p. 3-4) e quando contou que tinha o costume de amarrar suas parceiras durante o ato sexual (p. 5). Com Leilah, ele não só tem o costume de amarrar suas mãos na cama, como também de batê-la. De novo, mostra-se que ele acredita que o papel da mulher é o da dor e, por isso, a inflige em Leilah.

Muitas vezes, ele a amarra e sai de casa. Ao retornar, percebe que ela não havia feito o menor esforço para se soltar. Nesses momentos, ele se sente em total posse dela. Por vezes, ela bagunça a cama, como forma de se vingar por ele ter a deixado amarrada. Então, ele usa seu cinto para espancá-la:

[...] Ela me parecia uma vítima nata e se submetia às surras e às degradações com uma risada curiosa e irônica que não mais tilintava – pois eu tinha acabado, de tanta surra, com os sininhos de sua voz, isso eu fiz – e então, ironia não é a única arma da vítima? (p. 27-8).

[...] *She seemed to me a born victim and, if she submitted to the beatings and the degradations with a curious, ironic laugh that no longer tinkled – for I'd beaten the wind-bells out of her, I'd done that much – then isn't irony the victim's only weapon?* (p. 24).

Ele sentia prazer em ver a mulher sofrer durante o ato sexual. Isto remete a uma das características que ama em Tristessa: o modo como ela desempenha o sofrimento frente às telas. Para Evelyn, ser feminino é se submeter ao papel passivo de vítima e, como vítima, é esperado que sofresse. Esta visão sobre o feminino faz com que ele trate Leilah como objeto, um presente que a cidade o deu. E, portanto, se sente no poder de fazê-la apanhar e ficar presa na cama. Por outro lado, é significativo que mesmo com isso, ela continua dando sua risada irônica, mostrando que por mais que ele a veja como objeto, ele não é superior como acredita ser.

Outro costume de Evelyn durante as relações sexuais com Leilah é o de observar a genital dela, pensando no quanto parece ser inferior em comparação com sua própria genital

⁶³ “bird of prey” (p. 21).

⁶⁴ “Leilah, the night's gift to me, the city's gift” (p. 21).

masculina. Aqui, mostrando o valor dado por ele ao pênis – símbolo social da virilidade: “o pênis tira do contexto social seu valor privilegiado [...] simboliza a virilidade” (BEAUVOIR, 1967, p. 124). Aqui, Evelyn desempenha o papel do *male gaze*, já explicado anteriormente. Este olhar masculino é exercido por ele também nos momentos em que Leilah se arruma em frente ao espelho para ir trabalhar. Vê-la se vestir e se arrumar era o contrário do que aconteceria depois, pois quanto mais Leilah se arrumava, mais vívida ficava a memória de Evelyn da nudez dela. É interessante que ele diz que ela submetia seu corpo ao ato de ele a despir, mais uma vez enfatizando o olhar que ele tinha sobre ela – de que ela era seu objeto.

É notável que o espelho do quarto de Leilah, que a reflete enquanto ela se arruma e dança nua para ele assistir, está rachado. Este objeto, por estar rachado, reflete as imagens da feminilidade desempenhas por Leilah de forma quebrada também, antecipando o que acontecerá mais adiante na obra com a visão que Evelyn tem sobre a feminilidade: estas imagens serão quebradas, desconstruídas. É importante que Evelyn, o sujeito que observa estas imagens no espelho quebrado, também é refletido por este mesmo espelho. O *male gaze* participa do jogo das imagens construídas pela feminilidade por contribuir para que o corpo dócil feminino exista. E é também vazio já que depende desta construção artificial do outro.

Por Evelyn ter Leilah como um objeto que ele possui, é esperado que ele logo fosse se cansar dela – como uma criança se cansa de um brinquedo. Porém, neste ponto, ela está grávida e ele a manipula a ter um aborto que não é bem sucedido, abandonando-a em um hospital com umas rosas vermelhas para acalmar sua consciência que, segundo a narradora, “não era muito sensível” ⁶⁵ (p. 35) – tem-se, aqui, a voz de Eve sobre seu antigo eu. É interessante notar como a voz feminina, de Eve, sempre se faz presente ao relatar os atos feitos por Evelyn, lembrando o leitor que a narradora é mulher.

Durante sua jornada para o deserto, Evelyn se sente culpado por suas atitudes. Ele acredita ter sido infectado por uma doença e que, com seus atos, ele deixou essa doença na cidade, infectando outras pessoas. Acredita que a transmissora desse vírus tenha sido Leilah: “A doença do gueto e a lenta doença delirante da feminilidade, sua passividade, seu narcisismo me tinha infectado através dela” ⁶⁶ (p. 36). Enquanto se afasta da cidade com esses

⁶⁵ “it was not a very tender one” (p. 32).

⁶⁶ “The sickness of the ghetto and the slow delirious sickness of femininity, its passivity, its narcissism, have infected me because of her” (p. 33).

pensamentos absurdos, a imagem do espelho retorna: “vi a destruição da megapólis inteira, reflexo da minha própria destruição” ⁶⁷ (p. 37).

O espelho que mostra os atos da feminilidade, que ele gosta de assistir, reflete também o seu vazio e desolação. Assim, com o dinheiro escondido entre as pernas por medo de ser roubado, ele começa sua viagem, como “um verdadeiro herói americano” ⁶⁸ (p. 36). Aqui, reaparece a voz da narradora Eve, comentando ironicamente as “confissões do macho” (KÉRCHY, 2008, p. 124).

No deserto, Evelyn é raptado pelo exército das mulheres que o leva até Beulah. É ali que, durante um ritual, a Mãe o estupra e ele, pela primeira vez, se sente como objeto de piedade; sentimento que ele nota ser degradante (p. 62). Ao saber que a Mãe mudará seu sexo, sente que está sendo punido. Sophia, percebendo isto, questiona: “É tão ruim ficar como eu?” ⁶⁹ (p. 66). Faz sentido que Evelyn sinta que está sendo punido tendo em vista o modo como ele enxerga as mulheres, pois já que as vê como seres passivos, pensa que este papel caberá ao seu “novo eu”.

Durante a cirurgia, a Mãe usa uma faca – símbolo fálico – para remover o pênis de Evelyn. Com a remoção, Evelyn sente que, com isso, a Mãe “extirpou tudo o que eu havia sido” ⁷⁰ (p. 69). Mostrando mais uma vez que, para Evelyn, o sexo biológico é o que define quem a pessoa é. Por isso, ele conclui: “E foi esse o fim de Evelyn” ⁷¹ (p. 69). A primeira vez que se olha no espelho, não se reconhece, pois não basta mudar a aparência para que alguém se reconheça mulher. Evelyn, agora, se chama Eve. E ao se olhar no espelho, percebe também que havia se tornado o objeto de todos os seus desejos em relação à beleza feminina, tornando-se o Tirésias do sul da Califórnia (p. 68). Aqui uma clara alusão ao mito de Tirésias que foi transformado em mulher pela deusa Hera como um castigo, da mesma forma que ele próprio é transformado em mulher e pensa ser um castigo.

Após a transformação, é necessária também a lavagem cerebral para que Eve se veja como mulher. Então, as amazonas dão início ao programa que consiste em fazer com que Eve veja filmes hollywoodianos que mostram como mulheres se comportam e Sophia ensina à Eve maneiras consideradas femininas. Se a feminilidade pode ser ensinada, fica claro, então, seu caráter não natural. Quando foge de Beulah, Eve se sente livre e dona de si, quase como

⁶⁷ “I saw the desolation of the entire megapolis and it was a mirror of my own” (p. 33).

⁶⁸ “like a true American hero” (p. 33).

⁶⁹ “Is it such a bad thing to become like me?” (p. 65).

⁷⁰ “excised everything I had been” (p. 67).

⁷¹ “And that was the end of Evelyn” (p. 68).

se fosse Evelyn novamente (p. 78). É notável que neste momento de ação, ela se sinta como Evelyn, pois Eve ainda pensa que ser mulher é ser passiva. Assim, no deserto, afirma: “Ainda não me tornei mulher, embora possua forma de mulher” ⁷² (p. 80). Mais uma vez, deixando clara a distinção entre biologia e gênero.

Ao ser raptada por Zero e suas esposas, ela conhece o que há de pior no poder patriarcal. O primeiro contato sexual que tem com um homem é pelo estupro. Se enquanto Evelyn acreditava que o papel da mulher era o da dor e do sofrimento, agora, como Eve, sente a dor extrema que esse pensamento pode causar no corpo feminino. Zero a estupra mais de uma vez, o que a faz reconhecer o violador que existia em Evelyn. Com a vivência na casa de Zero, ela muda seu discurso em relação a ser mulher, dizendo: “A mediação de Zero transformou-me em mulher. Mais. [...] transformou-me numa mulher selvagem” ⁷³ (p. 104). O fato de ela se dizer mulher no momento em que é vítima, mostra que sua visão sobre o que compõe o gênero feminino ainda não mudou – só irá mudar com seu encontro com Tristessa.

Quando Zero, Eve e as outras esposas encontram Tristessa no caixão, pensam que ela esteja morta. Mesmo achando que Tristessa está morta, Eve não deixa de idealizá-la (p. 116). Quando descobrem que ela está viva, Zero tenta matá-la e, mesmo quando está apavorada achando que irá morrer, Eve não consegue evitar notar como Tristessa é linda (p. 118); mostrando como as idealizações são distantes da realidade, pois, em momentos de horror, Eve insiste em idealizar Tristessa, o que não seria esperado dada a situação em que se encontram.

Então, Zero utiliza sua faca para rasgar a roupa de Tristessa e, ao fazê-lo, descobrem que ela é do sexo masculino. Aqui, faz-se uma observação de que ao se examinar o diário de Carter localizado na Biblioteca Britânica, a autora fez uma nota que dizia: “Quando Zero arranca a roupa de Tristessa [...], é uma inversão da operação de mudança de sexo de Eve” ⁷⁴ (Diário de 1973, p. 4). Esta nota levou a reflexão de que realmente trata-se de uma inversão.

Tristessa, nascida do sexo masculino, personificou o papel da mulher perfeita perante os olhares masculinos. Chegou a procurar a Mãe para mudar seu sexo, mas a Mãe se recusou, pois Tristessa já era mulher. Eve, antes da cirurgia, deleitava-se em assumir o papel do *male gaze*, tendo Tristessa como objeto favorito do seu olhar. Quando forçada a cirurgia de mudança de sexo, Eve passa por transformações que começam com a modificação da aparência física e terminam por mudar quem ela é. Tristessa, por outro lado, modificou sua

⁷² “*I have not yet become a woman, although I possess a woman’s shape*” (p. 79).

⁷³ “*The mediation of Zero turned me into a woman. More. [...] turned me into a savage woman*” (p. 104).

⁷⁴ “*When Zero strips Tristessa [...], it is an inversion of Eve’s sex-change operation*”.

aparência física a fim de que estivesse em conformidade com seu interior: é a inversão do que aconteceu com Eve. Tristessa é o espelho invertido de Eve. Assim, a primeira vez que vai ao encontro de Tristessa, Eve diz: “Fui em tua direção, como em direção ao meu próprio rosto num espelho magnético” ⁷⁵ (p. 107).

Zero e suas esposas forçam Eve e Tristessa a encenarem um casamento em que Eve deve se vestir como o noivo e Tristessa como a noiva. Encontram uma roupa masculina entre as coisas de Tristessa que Eve reconhece como sendo uma fantasia de Chopin. Zero veste Eve com as roupas de Chopin e, quando termina, ele dá um passo para trás para ver como Eve ficou e aplaude sua transformação.

Como estão dentro de uma sala repleta de espelhos, a imagem de Zero aplaudindo reflete-se nesses vários espelhos, formando uma plateia de “Zeros” que aplaudem. Esta imagem de Eve se passando por noivo e sendo aplaudida por uma “plateia” por conta de seu *masquerade* faz lembrar a ação de atuar em cinema ou teatro, onde há uma plateia assistindo – trabalho que Tristessa fazia enquanto atriz, quando se cobria dos artefatos da feminilidade. No caso de Eve, isto ocorre quando ela se cobre com os artefatos da masculinidade. Tem-se, então, a questão do gênero ser como uma paródia, uma imitação e, portanto, uma performance.

Eve caracteriza sua mudança de roupas como um “duplo disfarce” ⁷⁶ (p. 128). Sente-se como se fosse quase seu antigo “eu” no mundo invertido dos espelhos. Porém: “aquele disfarce era mais profundo do que apenas uma pele” ⁷⁷ (p. 128), pois, embaixo da máscara da masculinidade, ela usava a da feminilidade – esta impossível de ser retirada, segundo o que a narradora diz, já que agora, com sua mudança física, seria sempre esperado dela a máscara da feminilidade.

Todavia, ao caracterizar a feminilidade e a masculinidade como máscaras, o texto acaba mostrando a artificialidade destes atributos. E, sendo máscara, pode ser retirada ou usada de forma diferente. Porém, para Eve agora, colocar as roupas de noivo era somente uma mímica do que ela havia sido, evidenciando novamente como os papéis de gênero podem ser imitados, como mostrado pelos trabalhos teóricos de Butler. Por fim, Zero declara Eve e Tristessa como marido e mulher. Esta encenação, uma paródia grotesca de casamento, demonstra como a noção de que existem papéis fixos de gênero é fictícia.

⁷⁵ “I went towards you as towards my own face in a magnetic mirror” (p. 107).

⁷⁶ “double drag” (p. 129).

⁷⁷ “this masquerade was more than skin deep” (p. 129).

Logo, o casamento precisa ser consumado. Para isto, Zero ordena que Eve e Tristessa tenham relação sexual. Eve, por ainda pensar que o papel da mulher é o da passividade, espera que Tristessa tome a iniciativa uma vez que é Tristessa quem possui a genital masculina, mostrando também que Eve ainda pensa que deve existir uma conformidade entre sexo e gênero. Porém, Tristessa não faz nada. Nesse momento, Tristessa diz que ser mulher é “Ser uma vidraça que a luz do sol atravessa” ⁷⁸ (p. 133). Quando diz isso, a luz do sol invade o quarto. Agora, Eve está cansada de esperar Tristessa fazer algo: “Rodeei-o com as pernas e puxei-o para mim” ⁷⁹ (p. 133) – o que contraria o que Eve acreditava sobre passividade feminina. É notável que isto se dê no momento que o sol invade o quarto, contrariando também a metáfora usada antes por Tristessa. Sendo assim, ser mulher pode envolver ação.

Após escaparem de Zero, Eve e Tristessa vivem momentos de intimidade no deserto. Ao terem relação sexual, Eve experimenta pela primeira vez o prazer sexual feminino, algo que, antes, ela nunca havia pensado sobre – tanto por ter sido Evelyn, quanto pelo fato de suas experiências sexuais como Eve terem sido por estupro. Sobre o momento de amor entre as duas personagens, a narradora conclui que “O discurso foge à linguagem” ⁸⁰ (p. 142).

Para Eve, é impossível colocar em palavras o que sentiu nos momentos com Tristessa, pois, “Como encontrar palavras para transcrever esse mudo discurso de carne” ⁸¹ (p. 142). A linguagem não consegue dar conta do discurso do corpo. E é pelo ato de amor que Eve pensa que é possível encontrar a essência do “eu”, pois, o que as personagens eram ou pensavam e sonhavam ser não conseguia ter uma essência. E é apropriado que seja assim, pois Eve acreditava, até aquele momento, que a essência das pessoas residia em sua feminilidade ou masculinidade – o que mostrou-se ser artificial e, portanto, não faz parte de sua essência.

É no deserto que Eve fica grávida: “desses beijos insondáveis, de nosso sexo interpenetrante e indiferenciado, tivéssemos construído o grande hermafrodita platônico, o ser inteiro e perfeito [...] demos vida ao ser que para o tempo na eternidade autogerada dos amantes” ⁸² (p. 143). Esta descrição da criança que fazem juntas remete ao ideal do ser andrógino que é tanto masculino quanto feminino, portanto, não se encaixando nos moldes da feminilidade ou da masculinidade. Seria, assim, um ser perfeito: é a esperança do romance

⁷⁸ “*To be a pane the sun shines through*” (p. 134).

⁷⁹ “*I clasped my legs about him and drew him into me*” (p. 134).

⁸⁰ “*Speech evades language*” (p. 144).

⁸¹ “*How can I find words the equivalent of this mute speech of flesh*” (p. 142).

⁸² “*out of these fathomless kisses and our interpenetrating, undifferentiated sex, we had made the great Platonic hermaphrodite together [...] we brought into being the being who stops time in the self-created eternity of lovers*” (p. 144-5).

quando ele termina com Eve grávida, voltando à Inglaterra. E a própria descrição da relação entre Eve e Tristessa faz pensar em androginia.

Ambas desempenham papéis que, socialmente, costumam ser classificados como “ativo” e “passivo”, mostrando que até mesmo estes papéis que a sociedade designa para cada gênero para momentos íntimos também não são fixos. Mais uma vez, as personagens subvertem o que é dito como natural para cada gênero. E, dessa forma, Eve sente que o tempo parou: o relógio erótico parou todos os outros relógios (p. 145).

Neste momento de paixão, Eve diz ser mulher (p. 146). É notável que ela conheça o amor quando se diz mulher, pois, quando era Evelyn acreditava que o amor não fazia parte do homem viril e, portanto, nunca havia se apaixonado. Com Tristessa, Eve descobre a artificialidade do que se diz sobre o gênero e como muito disto é uma ficção reguladora e, assim, se permite amar. Ela começa a pensar que não sabe qual é a natureza de feminino e masculino, se esta natureza envolve homem e mulher. Como não sabe a resposta para essa pergunta, ela diz: “Ainda não cheguei ao fim do labirinto” ⁸³ (p. 144). Ela deve descer novamente.

A última descida da personagem se dá após a morte de Tristessa, quando reencontra Leilah a quem ela descobre que, na verdade, se chamava Lilith. Enquanto Eve lidava com mitos, Lilith lutava na Guerra Civil, vivendo o mundo real onde os mitos não têm relevância, fazendo Eve perceber o quanto ela esteve afastada deste mundo: “Meu retorno para o mundo viera apenas confirmar meu permanente exílio” ⁸⁴ (p. 172). Lilith leva Eve até uma praia. Descem juntas pela fissura de um rochedo, porém, Eve deve prosseguir a descida sozinha.

O que Eve encontra na primeira descida é somente escuridão e silêncio. Ela compara a caverna a um livro de silêncio. Porém, este livro foi fechado, pois, lá está o trono vazio da Mãe, mostrando que seu plano de ser a Deusa do Matriarcado falhou, pois não se pode apagar um mito criando outro. Eve prossegue sua descida e encontra um espelho despedaçado que, portanto, não reflete nada e ela não consegue se enxergar nele. Se antes com Lilith na cidade, o espelho era rachado, mostrando as imagens de Lilith se maquiando e dançando de forma imperfeita; este agora é totalmente quebrado, não refletindo imagem alguma: as imagens da feminilidade foram despedaçadas.

⁸³ “*I have not reached the end of the maze yet*” (p. 146).

⁸⁴ “*My return to the world only confirms my permanent exile*” (p. 176).

Descendo mais, Eve encontra uma foto de Tristessa com a mesma assinatura dos pôsteres de infância da narradora: “Com eterno amor, Tristessa de St. A.”⁸⁵ (p. 174). Ela rasga a foto, pois, o símbolo da feminilidade perfeita não lhe é mais importante agora que se apaixonou por quem Tristessa, de fato, era. Ao lado da foto, encontra um frasco que contém um pedaço de âmbar. Presa ao âmbar está uma pena de pássaro. Eve começa a aquecer o frasco com as mãos e ele torna-se viscoso. Ao assistir a este processo, começa a pensar que as palavras “progressão” e “duração” não fazem o menor sentido. Progressão sendo o desenvolvimento gradual de um processo, e duração, o quanto esse processo durou. Aqui, Eve sente que o que define estes processos é relativo e ela sente o tempo voltar pra trás.

Acima da caverna, o mundo continua com seus processos e Eve começa a pensar como as coisas evoluem e mudam até mesmo na natureza que parece ter caráter tão imutável. Os processos evoluem e se modificam: “as anêmonas do mar que estavam petrificadas muito antes do meu nascimento agora se desdobram e florescem no oceano”⁸⁶ (p. 177). Se até mesmo na natureza os seres mudam e evoluem, então, o que se pensa de gênero também pode mudar, ainda mais considerando seu caráter não natural. Eve começa a pensar na ave *arqueoptérix* que é uma mistura de ave e réptil; um ser dúbio cuja natureza, ela diz ter compreendido no deserto, pois, foi no deserto que conheceu a dubiedade das categorias de gênero com Tristessa.

Após esta descida, Eve sai da caverna que foi chamada por Carter (diário de 1973, p.74), como “Caverna de Platão”, pois, agora que desconstruiu o que pensava ser a natureza de homem e mulher, Eve deixa a caverna e descobre que sua visão era limitada, sendo os papéis de gênero muito mais amplos e complexos do que imaginava. A personagem não termina sua jornada com respostas prontas sobre o que é ser homem ou o que é ser mulher; porém, percebe que os mitos criados sobre cada gênero não são naturais como pretendem ser. Quando Lilith oferece seu pênis de volta, Eve o recusa, pois, ele não possui mais o mesmo valor simbólico de antes. Assim, Eve retorna à Inglaterra, livre dos preconceitos que os mitos geraram e firmemente orientada na racionalidade.

Em sua paixão para “tornar-se mulher”, Eve, primeiramente, buscou aqueles atributos estereotipados que ditam o que é ser mulher – atributos que são ensinados a todas as mulheres, como mostrado por Beauvoir. Seguir estes atributos provocou dor na personagem,

⁸⁵ ““*Loving you always, Tristessa de St A.*”” (p. 178).

⁸⁶ “*the sea-lilies that will petrify long before I’m born now unfurl and blossom on the banks of the ocean*” (p. 180).

sendo doloroso e cruel o caminho de sua paixão. Ao se libertar destas concepções, Eve chega ao final de seu “processo de paixão” (KÉRCHY, 2008, p. 51), dando-se conta da artificialidade dos mitos que cercam os gêneros.

Algo notável na construção desta personagem é que, nascida biologicamente do sexo masculino, tem seu sexo modificado contra sua vontade e esta modificação por si só não é suficiente para que se sinta mulher, mostrando que não há correspondência entre biologia e gênero. São suas experiências que fazem com que ela desconstrua a imagem que tinha de feminilidade e, somente após desconstruí-la, ela afirma ser mulher. É significativo que este momento se dê quando conhece o amor com Tristessa: “A vingança do sexo é o amor”⁸⁷ (p. 182). Portanto, mostrando não somente a separação entre sexo biológico e gênero (como dito por Beauvoir e Butler), mas também a não fixidez destes papéis de gênero bem como seu caráter imitativo (conforme Butler).

2.1.2. *Tristessa*

A narradora Eve diz logo no início que a vocação de Tristessa é o sofrimento (p. 4). Ela representa o feminino passivo e, portanto, sofredor. O nome já anuncia esta característica da personagem, pois ele possui “toda a pungência do desespero em suas sibilantes”⁸⁸ (p. 165). Seu nome significa “dor” e remete à palavra “tristeza” em francês, “*tristesse*”. Além disso, o nome de Tristessa possui todas as letras do nome “Tirésias” – em inglês, “*Tiresias*” – evocando o mito de Tirésias que, como dito anteriormente, foi transformado em mulher pela deusa Hera como forma de castigo.

Tirésias encontrou duas serpentes copulando. Como castigo por ter observado a esta cópula, Hera o transformou em mulher. Porém, ao encontrar as serpentes copulando novamente, Tirésias volta à forma de homem. Tirésias, então, teve essa forma dupla de homem e mulher. Como Tristessa possuía certa dubiedade: nascida do sexo masculino, identificava-se com o gênero feminino. Já o seu sobrenome, “Saint Ange”, faz lembrar a personagem de Sade. Em *A Filosofia na Alcova*, encontra-se a personagem Saint Ange que ensina para Eugénie sobre o ato sexual e a libertinagem, da mesma forma que o público de Tristessa aprendia, através de sua apresentação no cinema, sobre a feminilidade.

⁸⁷ “*The vengeance of the sex is love*” (p. 187).

⁸⁸ “*all the poignancy of hopelessness in its whispering sibilants*” (p. 169).

É interessante notar os momentos que Tristessa aparece na narrativa antes de Eve a conhecer pessoalmente. A primeira vez é quando Eve, ainda como Evelyn, está em sua última noite em Londres, assistindo ao filme *O Morro dos Ventos Uivantes* no qual Tristessa interpreta a personagem principal, Catherine Earnshaw. Catherine é caracterizada por sua beleza e loucura e, em certo momento do romance, falece. Assim como Tristessa que, como Eve acaba por descobrir, enlouqueceu em seu mausoléu no meio do deserto, após tantos anos representando a feminilidade ideal. É notável que quase todas as personagens que interpretou acabam morrendo: Catherine, Emma Bovary, Madeline Usher, etc. – o que, de certa forma, anuncia a sua morte que se dá ao fim do romance.

Em certo momento, a mídia percebe que a imagem de mulher que Tristessa representava (passiva, misteriosa, bela, intocável) estava ficando fora de moda e, por isso, decide criar uma nova imagem dela. Agora, Tristessa é fotografada fazendo atividades comuns, mais próximas ao cotidiano das mulheres. Evelyn que, antes tinha recebido da MGM o pôster de Tristessa como Madeline Usher, agora recebe um pôster da atriz jogando golfe. Tristessa, com roupas de esporte e sorrindo, não parece ser natural. Ela raramente sorria e, quando o fazia, parecia falso. E, por não conseguir desempenhar o papel de “mulher comum” com naturalidade, acabou saindo de moda também, pois não tinha nada de parecido com a “garota da vizinhança” por mais que tentassem fazê-la se encaixar nesta imagem (p. 3).

Isso mostra como a feminilidade, propagada através de Tristessa, é distante da realidade das mulheres. E, por passar tantos anos representando esta feminilidade, Tristessa perdera a capacidade de ser comum. É significativo, então, que o cinema onde Evelyn vai assistir ao filme antigo de Tristessa seja decadente e sujo, um cinema que poucas pessoas vão. É anunciada, assim, a decadência também dos mitos que cercam o feminino e a feminilidade que são desconstruídos durante o romance.

Ao chegar à Nova Iorque, Evelyn encontra no laboratório do alquimista Baroslav dois símbolos que fazem lembrar Tristessa: fotos de pássaros brancos sangrando dentro de garrafas e um quadro de uma hermafrodita. O primeiro, como se explicará mais adiante, é uma metáfora para Tristessa. O segundo é uma figura importante para a alquimia, pois, para os alquimistas, a hermafrodita representa androginia o que, para eles, seria o ser ideal – o ser que possui os dois gêneros: feminino e masculino. Aqui, antecipa-se o segredo de Tristessa de que ela é biologicamente do sexo masculino; e antecipa-se também o que acontecerá com Evelyn em Beulah. A figura da hermafrodita causa fascinação em Evelyn, assim como Tristessa fazia.

A imagem de Tristessa aparece também na televisão de Evelyn em Nova Iorque. Em meio ao caos da cidade, ela surge na tela em seus filmes antigos mostrados após a meia noite: “Nossa Senhora da Dissolução governava a catástrofe da cidade” ⁸⁹ (p. 15). Depois, ela retorna quando Evelyn está seguindo Leilah e passa em frente a um cinema que exhibe a foto da atriz como Emma Bovary. É notável que a imagem glamorosa de Tristessa apareça em contraste com o cenário decadente e caótico de Nova Iorque. As imagens ideais ilustradas por Hollywood nada têm a ver com a realidade da cidade. Ficam evidenciadas, aqui, as diferenças entre ilusão e realidade – estas diferenças são enfatizadas repetidamente pela personagem Tristessa.

No deserto, Evelyn encontra um pássaro branco. Ao analisar o manuscrito do romance de 1976, localizado na Biblioteca Britânica, encontra-se uma nota feita pela autora que diz: “Pássaro branco = Tristessa” ⁹⁰ (p. 30). Após refletir sobre isto, pode chegar à conclusão de que o pássaro branco realmente é uma metáfora para Tristessa. O pássaro que possuía “asas angélicas, de Ícaro” ⁹¹ (p. 43), agora, devido ao tiro que levou, tem suas asas destruídas e sangrando – como o pássaro na garrafa de Baroslav. O pássaro era enorme e branco como a neve (p. 40), como o cabelo branco de Tristessa que também é comparado à neve (p. 116). Evelyn pensa que o pássaro deve ter sido lindo e deslumbrante quando vivo. Porém, agora, ele parece patético: “Como está feio e patético, agora que foi forçado a seguir a lei da gravidade” ⁹² (p. 43).

Assim como Tristessa era apenas glamorosa quando desempenhando a feminilidade perfeita frente às telas, sendo majestosa justamente por estar tão distante do comum; o pássaro só era magnífico quando voando no céu ao invés de no chão, como os seres humanos. E, assim que o pássaro perde o seu aspecto fantástico e incomum, ele morre, assim como Tristessa morre no deserto, após Eve perceber que a feminilidade ideal é artificial.

É notável também que o pássaro, assim como Tristessa, morre por conta de um tiro. E por causa do ódio também, pois, quando conhece Zero, Eve descobre que provavelmente foi ele quem atirou no pássaro por inveja da beleza da ave. Zero odeia tudo que possua uma beleza perfeita; sendo assim, odeia Tristessa também. E esta morre devido ao ódio – ódio dos

⁸⁹ “*Our Lady of Dissolution was presiding over the catastrophe of the city*” (p. 11).

⁹⁰ “*White bird = Tristessa*”.

⁹¹ “*angelic, Icarian wings*” (p. 40).

⁹² “*How ugly and pathetic the bird is, now it has been forced to come to terms with the gravity*” (p. 40).

meninos cristãos por preconceito pelo fato de Tristessa, nascida do sexo masculino, estar vestida com roupas femininas e ter cabelo longo.

Em Beulah, após a transformação, Eve é obrigada a assistir a filmes de Hollywood para aprender sobre a feminilidade. Na maioria dos filmes, a imagem de Tristessa aparece. Era de se esperar que no momento em que Eve deve aprender a agir como mulher, Tristessa apareça uma vez que ela é a personagem que melhor desempenha o papel da feminilidade. Nota-se aqui a artificialidade desta já que pode ser ensinada.

Eve diz ter se sentido assombrada pelas aparições de Tristessa na tela, pois, o sofrimento da atriz no momento de sofrimento pós cirúrgico de Eve, a deixa perturbada. Eve nota que a essência de Tristessa parece estar “pendurada num armário como um vestido”⁹³ (p. 70), fazendo lembrar a comparação entre feminilidade e máscara, já que por não ser natural, a feminilidade dá a impressão de poder ser usada ou removida, como uma roupa também dá a mesma ideia. Como ela pensa que a feminilidade é o que compõe a essência de Tristessa, ela vê esta essência como uma roupa no armário, mostrando que não existe uma *natureza feminina* composta pela feminilidade já que esta é exterior ao indivíduo como uma roupa.

Durante o programa em Beulah no qual Eve deve aprender a se comportar e se enxergar como mulher, ela se lembra da frase de Tristessa em que ela diz “Solidão e devaneio, esta é a vida da mulher”⁹⁴ (p. 75) – frase que aparece mais de uma vez durante o romance e que mostra bem a visão que Tristessa tem sobre ser mulher. Ela acredita, de fato, que ser mulher é sofrer, ser bela, passiva e misteriosa; como representava nas telas. Da mesma forma, Eve acredita nisso também. E a próxima vez que Tristessa aparece é durante a cena de estupro de Eve, pois ela está no pôster pendurado na parede do quarto de Zero, vestida de Madeline Usher. É notável que Tristessa, o símbolo de dor e sofrimento, apareça nos momentos de dor de Eve.

Em sua obsessão por Tristessa, Zero leu diversas revistas que falavam sobre a atriz: sua comida favorita, cor favorita, bebida favorita, etc. Entretanto, não se sabia ao certo a veracidade dessas notícias uma vez que Tristessa nunca deu entrevistas: “Era famosa por seus silêncios”⁹⁵ (p. 102) – é o que contribuía para o seu aspecto misterioso. Além disso, uma pessoa que não fala não tem como se defender: é uma pessoa sem voz, remetendo também à sua característica de ser passiva. Outro mistério que a cercava é a localização de sua casa,

⁹³ “hung up in a closet like a dress” (p. 69).

⁹⁴ “Solitude and reverie [...]. ‘That is a woman’s life’ (p. 74).

⁹⁵ “She was famous for her silences” (p. 102).

ninguém sabia onde ela morava: “a localização do esconderijo era o segredo mais bem guardado de Hollywood, com a exceção de um, um segredo ainda melhor guardado, que descobriríamos, nós mesmos, depois de descobrirmos o primeiro segredo”⁹⁶ (p. 102).

Finalmente, Zero descobre o primeiro segredo: encontra a casa de Tristessa e busca suas esposas para ajudá-lo a matá-la. O reflexo do mausoléu desaparece enquanto a lua se esconde atrás do rochedo, deixando a casa totalmente escura. A impressão que Eve tem é de que a casa, assim como Tristessa, tivesse se cansado de receber atenção do público uma vez que visitantes não eram permitidos, evidenciando a reclusão de Tristessa. Até mesmo sua mansão traz uma atmosfera de fragilidade: é toda feita de vidro. E, quando o alarme contra bandidos soa, pássaros que estavam ali, saem voando como se estivessem em uma casa abandonada.

A casa possui todo um mecanismo contra invasores. Quando Eve, Zero e as esposas chegam e os alarmes são ativados, a casa começa a girar. Zero atira para todos os lados tentando atacar o mecanismo invisível. Por fim, encontra uma sala repleta de painéis e botões onde o mordomo está controlando os acontecimentos. Zero atira no mordomo e começa a apertar todos os botões para tentar fazer a casa parar de girar. Porém, o que ele consegue fazer é ativar outros mecanismos. O primeiro botão faz com que a música tema de *E o Vento Levou* comece a tocar no volume máximo. O próximo faz aparecer imagens de Tristessa em *Nastasya Fillipovna* em que Tristessa morre ao final.

Esta repetição em ciclo da casa e da apresentação de Tristessa no filme mostram estes atos considerados “femininos” se repetindo sucessivamente. Remete-se à noção de gênero: uma porção de atos que são imitados repetidas vezes. A casa funciona de forma semelhante às performances femininas de Tristessa. Até mesmo os mecanismos de defesa do local mostram o sofrimento representado por ela enquanto atriz, mostrando a relação que ela faz entre feminino e dor.

Finalmente, Zero consegue fazer a casa parar de girar e a música cessa. Encontram uma sala onde há vários caixões. Primeiro, pensam que sejam caixões com pessoas mortas. Porém, logo descobrem que se trata de bonecos de cera. Estes bonecos criam uma ilusão muito semelhante ao real. Aqui, fica evidente mais uma vez que Tristessa traça sempre uma linha tênue entre realidade e ilusão.

⁹⁶ “the location of this hideaway was Hollywood’s best kept secret except for one, a secret even better kept which we would discover for ourselves after we’d solved the first secret” (p. 102).

Os bonecos de cera representam estrelas de Hollywood que já morreram: Jean Harlow, James Dean, Marilyn Monroe, Sharon Tate, etc. Todos os famosos que eram ícones de beleza, feminilidade, masculinidade e que morreram de forma trágica se reuniam ali naquela sala chamada de “A GALERIA DOS IMORTAIS”⁹⁷ (p. 115). Isso mostra que Tristessa provavelmente se inspirou nestes papéis para construir sua própria imagem e evidencia também a atração que morte e tragédia exerciam em Tristessa o que é apropriado já que, como dito, ela associava feminino com dor.

Quando encontram Tristessa, ela está deitada em um caixão, segurando uma bíblia e pensam que ela está morta. Eve não deixa de notar que ela parece a Bela Adormecida, esperando o beijo do príncipe para despertar. Seus cabelos são tão brancos quanto a neve o que faz o leitor pensar na figura da Branca de Neve – outra princesa que espera o beijo do príncipe para acordá-la. As imagens destas princesas belas e que esperam passivamente por alguém que as salve encaixam-se à imagem de Tristessa: bela e passiva. E Eve pensa que Tristessa nunca iria morrer completamente – enquanto seus filmes continuassem a existir, Tristessa sempre viveria.

É notável que a narradora afirme que Tristessa viveria enquanto “a persistência da visão” existisse remetendo ao *male gaze*, já que a feminilidade depende do olhar do outro para existir. Por outro lado, a feminilidade precisa também de indivíduos que a reproduzam através de repetições (BUTLER, 1997). Esta feminilidade seria reproduzida por Tristessa enquanto seus filmes fossem repetidamente mostrados. E a forma como são projetados é artificial: é na tela da TV, do cinema, tendo aqui também a ênfase do caráter não natural da feminilidade. Não é gratuito também que a personagem que melhor desempenha esta feminilidade é uma atriz justamente enfatizando a performatividade do gênero.

Algo que Eve percebe é que Tristessa é muito mais alta do que ela imaginava. Pensa que provavelmente os diretores faziam com que os atores que contracenavam com Tristessa ficassem em cima de algum banco para dar a ilusão de que ela era menor. Os padrões de masculinidade normalmente dizem que o homem deve ser mais alto do que a mulher; e de que a mulher *feminina* é menor do que seu parceiro. Destaca-se, mais uma vez, a distinção entre ilusão e realidade, pois este padrão não existe de fato, já que Tristessa era mais alta do que seus companheiros de cena.

⁹⁷ “THE HALL OF THE IMMORTALS” (p. 116).

Por fim, descubrem o segundo segredo de Tristessa: de que ela é biologicamente do sexo masculino. Não é por acaso que a personagem considerada, no romance, a mulher mais perfeita do mundo seja travesti. Isto vem como mais uma maneira de expor a separação entre sexo e gênero. Como esboçado por Butler (1997), é a travesti que melhor prova que o gênero não possui relação com o sexo uma vez que qualquer indivíduo é capaz de performar o gênero classificado como masculino ou feminino independentemente do seu sexo. Portanto, mostra que as concepções que se tem sobre gênero são culturais, não naturais.

Ao descobrir o segredo de Tristessa, Eve pensa que não conseguia “pensar nele como homem” ⁹⁸ (p. 124). Tristessa encarnou todos os mitos sobre a feminilidade com perfeição, como nenhuma outra pessoa havia feito. Portanto, Eve conclui que Tristessa fez de si mesma um objeto “tão lúcido quanto os objetos que fazias de vidro” ⁹⁹ (p. 125). Ao tomar o papel da feminilidade, Tristessa se fez objeto dos desejos masculinos e criou para si um mundo tão artificial quanto a própria feminilidade.

Na sua cozinha havia apenas vitaminas, remédios para acordá-la, remédios para fazê-la dormir, outros para provocar alucinações: é como se Tristessa vivesse anestesiada. Assim, fica evidente a infelicidade de Tristessa já que ela precisava de tantas drogas para conseguir viver, mostrando que as regras da feminilidade podem causar sofrimento. Quando chegam ao *closet*, uma sala repleta de espelhos, encontram uma grande quantidade de roupas – todas as vestimentas que uma estrela deve usar enquanto é fotografada: roupas de sair a noite, vestidos elegantes para ir a eventos de premiação, etc.

As roupas possuem um papel importante para a constituição do gênero: é através delas que geralmente outros identificam o gênero de alguém. E, como dito anteriormente, Beauvoir (1967) mostrou que as roupas contribuem não só para expressar a classe social, mas funcionam também – no caso, das mulheres – como forma de narcisismo. Assim, Tristessa para reproduzir a feminilidade perfeita, possuía diversas roupas glamorosas. Logo, as esposas de Zero começam a destruir todos os aparatos da feminilidade: roupas, sapatos, maquiagem. Anuncia-se o início da desconstrução desta feminilidade que se dá em Eve pelo seu encontro com Tristessa.

Encontram o vestido de noiva usado por Tristessa na cena de casamento de Catherine em *O Morro dos Ventos Uivantes*. Assim como o casamento de Catherine, o de Tristessa com

⁹⁸ “think of him as a man” (p. 125).

⁹⁹ “as lucid as the objects you made from glass” (p. 126).

Eve também está fadado a durar pouco tempo, terminando com a morte da noiva. Enquanto as esposas a vestem e a arrumam, a imagem do espelho retorna e ela, “milagrosamente [...] voltou a ser seu eu refletido” ¹⁰⁰ (p. 129). A transformação que se dá na frente do espelho, se verifica em Tristessa, pois ela começa a se mostrar mais confiante enquanto se vê vestida e maquiada como noiva, mostrando-se orgulhosa do que vê. Assim, ela indaga: “Casar-se de branco não é o sonho de toda moça?” ¹⁰¹ (p. 129), entrando na ilusão que tinha sobre um ideal constituinte dos desejos das mulheres. Porém, é despertada de seu sonho pelo golpe nas costas que leva de Zero, voltando à realidade de forma bruta.

Tristessa e Eve performam uma espécie de paródia de casamento. Tristessa, durante todo o momento, não demonstra nenhuma atitude. Quando Zero pergunta se ela aceita Eve como marido, fica calada. Zero bate nela e ela emite um som que poderia ser um “sim” ou apenas um ruído de dor. Quando Eve a beija, nota que Tristessa não se mexe e que seus lábios eram frios como se já estivesse morta. Até mesmo quando devem encenar a noite de núpcias, Tristessa fica imóvel. Ao perceber que devem fugir, ela pede que Eve faça a fuga e a leve junto. Todos estes exemplos mostram a passividade da personagem que, em nenhum momento aqui, tomou o papel de agente.

Quando as duas fogem, ativam os mecanismos de destruição da casa para que Zero e as esposas sejam destruídos também. Tristessa, ao invés de entrar rapidamente no helicóptero para partir, fica parada observando. Os símbolos da feminilidade que carregava são destruídos junto a casa o que faz Tristessa observar como se estivesse em transe (p. 136): durante toda a sua vida se empenhou em carregar com si esses símbolos que via serem destruídos.

Durante a fuga, Tristessa conta como ela era antes de ser famosa. Neste momento, é quase como se ela fosse a narradora no lugar de Eve. É interessante notar como a narradora cede a voz para Tristessa: a personagem que, até então, era notória por seus silêncios, ganha voz por um momento. Ela conta que teve uma filha e que esta morreu devorada por ratos, quando ainda era bebê. Fala também sobre a morte da mãe de sua filha. E recorda de como Tristessa surgiu, trazendo à tona a imagem do espelho mais uma vez:

[...] Tristessa é uma alma perdida que mora em mim; ela viveu tanto tempo dentro de mim que não consigo lembrar de um tempo em que ela não estivesse aí. Chegou e se apossou do meu espelho, um dia, quando eu me

¹⁰⁰ “*began, by miraculous degrees, to grow back into his reflected self*” (p. 130).

¹⁰¹ “*Isn’t it every girl’s dream to be married in white?*” (p. 130).

olhava. Invadiu o espelho como um exército embandeirado; penetrou em mim através dos meus olhos (p. 145).

[...] Tristessa is a lost soul who lodges in me; she's lived in me so long I can't remember a time she was not there, she came and took possession of my mirror one day when I was looking at myself. She invaded the mirror like an army with banners; she entered me through my eyes (p. 147-8).

É na frente do espelho que as imagens da feminilidade foram criadas pelas personagens do romance. Faz sentido, então, que Tristessa tenha surgido através do ato de se olhar no espelho. Eve lembra que tinha lido em alguma revista que o sobrenome de Tristessa tinha origem da parte francesa do Canadá. Porém, quando tenta algumas frases em francês, Tristessa não compreende, mostrando que provavelmente isto foi invenção da mídia.

Então, Eve duvida que aquela espécie de autobiografia fosse verídica, se perguntando o motivo de Tristessa sofrer tanto com as histórias que contava, já que provavelmente eram invenções. Desse modo, o leitor fica sem saber se o que Tristessa conta é verdade ou não – sensação que o leitor pode ter ao ler uma autobiografia, de fato. O que se sabe é que Tristessa “sofria terrivelmente com suas lembranças” ¹⁰² (p. 146). Mais uma vez, mostrando a dificuldade da personagem em estabelecer o que é real e o que é ilusão. De qualquer maneira, o que é relevante neste episódio é que a personagem que não tinha voz, ganha essa voz, mesmo que por um momento.

Tristessa recorda que havia sido uma prostituta e que queria machucar ao seu corpo, por isso se submetia a qualquer dor que seus clientes provocassem: “A degradação é a mais sutil das drogas, a mais insinuante” ¹⁰³ (p. 139). Ela recorda, porém, que nada que os homens fizessem com ela poderia ser algo que ela já não tivesse imaginado. De novo, surge a questão da realidade e da imaginação. Quando dançava no circo, os homens jogavam flores para ela no palco e ela pensava: “Como é glorioso ser mulher!” ¹⁰⁴ (p. 146). Torna-se irônico que ela pense isto uma vez que seu corpo era submetido a tanta dor; e sabe-se que seu público a aclamava justamente pela beleza com que ela representava este sofrimento.

Entretanto, se Tristessa havia assumido o papel da passividade durante toda a sua vida, com Eve, ela encontra o amor e começa a tomar um papel mais ativo que se dá pela relação sexual entre as duas. Com a descoberta do amor, Tristessa descobre também a potencialidade

¹⁰² “suffered terribly from his memories” (p. 148).

¹⁰³ ““Degredation is the subtlest drug, the most insinuating”” (p. 140).

¹⁰⁴ “How glorious it is to be a woman!” (p. 148).

de submeter o seu corpo ao prazer ao invés de à dor, subvertendo a ideia que deve haver uma correspondência entre feminino e dor, como ela acreditava.

Quando o grupo de adolescentes cristãos as encontram no deserto, eles ficam confusos pela imagem de Tristessa. Percebem que ela é do sexo masculino, mas que está usando roupas femininas e tem o cabelo longo. Pensam que isto vai contra as leis de Deus e, por isso, usam da crueldade para punir Tristessa. O primeiro ato é de bater nela; o segundo é de cortar seu cabelo – símbolo da feminilidade. Porém, Tristessa nota que ela não era Sansão: já que não tinha força a perder, de nada adiantava que cortassem seu cabelo. Então, Tristessa “assumiu seu aspecto feminino. Reverteu inteiramente ao sinuoso princípio de sua noção de feminilidade” ¹⁰⁵ (p. 149). Assim, beija na boca o líder do grupo, o Coronel. Com isso, ele se afasta, mostrando-se enojado; um dos outros meninos atira em Tristessa e enterram seu corpo na areia.

É notável que Tristessa consiga trocar para um “aspecto feminino”, como dito pela narradora, mostrando que é possível alguém alterar a forma como performa o gênero. Portanto, este não é fixo como se pretende ser. É significativo também que a morte de Tristessa se dê por conta do preconceito gerado por mitos. Tristessa, que representou o mito da feminilidade, morre pelo ódio e preconceito advindos de outro mito.

Ao se reencontrar com Lilith, Eve descobre que Tristessa havia procurado a Mãe para mudar seu sexo. Porém, a Mãe se recusou, pois Tristessa “já era demasiado mulher para o bem do nosso sexo” ¹⁰⁶ (p. 166). Sendo assim, não era necessário que passasse por cirurgia: já representava o gênero feminino independentemente do sexo, mostrando a não relação entre este e o gênero.

É relevante que esta personagem tenha conseguido representar com perfeição o gênero feminino sem ser do sexo feminino o que evidencia o que foi dito por Butler (2017) de que não há correspondência entre biologia e gênero. É importante notar também que, nascida do sexo masculino, tenha desempenhado a feminilidade ideal, fazendo valer o que foi dito por Beauvoir (1967) sobre a feminilidade não ter nascido com o sexo feminino, mas sim ter sido ensinada às mulheres.

2.1.3. *Leilah/Lilith*

¹⁰⁵ “*changed into his female aspect. He reverted entirely to the sinuous principle of his notion of femininity*” (p. 152).

¹⁰⁶ “*“was too much of a woman, already, for the good of the sex”*” (p. 169).

O nome Leilah pode significar: “noite”; “negra como a noite”; “beleza da noite escura”. Isto já indica as características da personagem, pois, ela é, de fato, negra e bela. A primeira vez em que aparece na narrativa é quando Eve conta de quando, ainda como Evelyn, ganhara ouro alquímico de Baroslav, já antecipando que, mais tarde, daria esse ouro à Leilah que, primeiro, é descrita como: “Dissolução. Leilah” ¹⁰⁷ (p. 14). É dessa forma que a personagem é primeiramente apresentada pela narradora: como dissolução, devassa, imoral.

Leilah é caracterizada como “A essência profana das cidades, a bela devoradora de lixo” ¹⁰⁸ (p. 18). A voz da personagem é estridente; e ela raramente tem a paciência e energia para formar uma frase que tenha sujeito, verbo, objeto e predicado de forma ordenada e lógica, então, “às vezes, mais parecia um pássaro enlouquecido do que uma mulher” ¹⁰⁹ (p. 18). Ela é a mulher irracional e sedutora. A primeira vez que Evelyn a vê, ele é atraído por suas pernas que estão à mostra. Portanto, é vítima do moralismo, pois, como mostrado previamente, as regras da feminilidade ditam que a mulher não pode ser *demasiadamente* sedutora por meio das roupas. Dessa forma, quando sai da drogaria, um guarda que está na porta diz para ela: “Putá” ¹¹⁰ (p. 20).

Leilah ganha a vida como uma modelo nua e, às vezes, dança sem roupas ou parcialmente vestida; ou seja, ganhava seu dinheiro sendo objeto do olhar masculino – da mesma forma como ela é em sua relação com Evelyn. Leilah come pouco, geralmente doces e assim, seus dentes são podres. É notável que a narrativa marque esta característica da personagem uma vez que o símbolo do exército das mulheres é justamente a vagina dentada. Ao contrário das mulheres guerrilhas que carregam este símbolo; Leilah não parece ter nada em comum com elas: era vítima.

Evelyn caracteriza Leilah como uma “vítima nata” ¹¹¹ (p. 27). E, de fato, ele submete-a a situações degradantes. Nas relações sexuais, como foi mostrado em seção anterior, ele a amarra e ela não faz esforço algum para se soltar. Quando presa, se bagunçava a cama, ele batia nela. Por vezes, ele força a relação sexual:

[...] sempre conseguia tê-la no último minuto, mesmo que fosse de pé contra a parede, e seus lábios tensos deixavam à mostra as gengivas escuras, numa

¹⁰⁷ “Dissolution. Leilah” (p. 10).

¹⁰⁸ “The profane essence of the death of cities, the beautiful garbage eater” (p. 14).

¹⁰⁹ “sometimes she sounded more like a demented bird than a woman” (p. 15).

¹¹⁰ “Whore” (p. 16).

¹¹¹ “born victim” (p. 24).

agonia de raiva, e ela ofegava: “Não!”, e suas unhas púrpuras arranhavam minhas costas, mais por indignação do que por paixão (p. 30).

[...] *I always managed to have her somehow, at the last minute, even if it was up against the wall, while her lips stretched back to show her dark gums in an agony of affront and she gasped: ‘No!’ and her purple fingernails scored my back more out of indignation than passion* (p. 27).

Sendo assim, ela assume para Evelyn o “papel de vítima” ¹¹² (p. 31). Ele também observava a genital de Leilah e pensa em como parecia inferior em relação à genital masculina. Por consequência, a personagem é caracterizada como inferior também. Evelyn compara a beleza de Leilah a de uma flor. Porém, diferentemente da flor, sua beleza era como a feminilidade: não era natural, dependia de um processo de aquisição. Assim, passa horas na frente do espelho rachado se arrumando. E, quando termina, ela parece ser “outra Leilah”. É como se houvesse três pessoas no quarto: Leilah, Evelyn e a Leilah do espelho.

Dessa maneira, exemplifica-se bem como a feminilidade é um esforço, pois eram necessárias horas se preparando em frente ao espelho para que a personagem alcançasse essa feminilidade ideal. Mostra-se também como adquirir este atributo considerado *feminino* exige muito tempo de dedicação. Portanto, o corpo feminino se torna dócil, como definido por Foucault (1999), pois, a mulher que se ocupa tanto em vigiar seu próprio corpo para que ele atenda às normas da feminilidade, está agindo conforme se é esperado: preocupa-se mais com a aparência do que com qualquer outro assunto. Aqui também fica evidente, mais uma vez, o aspecto não natural da feminilidade já que ela só é adquirida a partir de certos processos.

É em frente ao espelho que a “Lily no espelho” é construída: esta Lily, apesar de ser Leilah, parece ser outra pessoa: “Minha Leilah era agora inteiramente a outra. Voltava-se para dar-me um rápido beijo, com uma dignidade distraída que só adquiria através do espelho; o espelho lhe conferia uma graça, agora sim, era sua própria dona” ¹¹³ (p. 28). Agora, ela ganha a confiança que não tinha antes da transformação – era a proprietária de si mesma. Se Eve e Tristessa mostraram, nas seções anteriores, que pessoas nascidas do sexo masculino podem performar a feminilidade ideal; Leilah mostra que pessoas nascidas do sexo feminino também

¹¹² “*victim’s role*” (p. 27).

¹¹³ “*My Leilah was now wholly the other one. She turned to kiss me quickly, with an absent-minded dignity that she only acquired through the mirror; the mirror bestowed a grace upon her, now she was her own mistress*” (p. 24).

performam esta feminilidade uma vez que ela vem através de um esforço: “[Leilah] não era natural” ¹¹⁴ (p. 26).

Esses rituais de transformação são de extrema importância para Leilah: “Nunca conheci uma garota tão escrava do estilo” ¹¹⁵ (p. 30). Dessa forma, o texto parece mostrar como a feminilidade ideal pode escravizar as mulheres, pois é um trabalho árduo e que depende de constante vigilância, já que Leilah está sempre conferindo se seu cabelo e maquiagem estão bons. É como a metáfora do Panóptico em que o detento vigia a si mesmo sem necessidade que o policial faça isso mais: a mulher se torna esse detento, vigiando sua aparência, como mostrado por Barkty (1997) na seção 2.1. E, como apontado por Beauvoir (1967), é através da vestimenta, de se arrumar, que a mulher enfatiza o seu aspecto de objeto erótico do olhar. No entanto, mesmo neste primeiro momento da narrativa, Leilah já dá indícios da Lilith que existe nela.

Por vezes, quando Evelyn está dormindo, Leilah acorda no meio da noite e inicia a relação sexual enquanto ele ainda dorme. E ele conta que acorda um pouco antes de ela “arrancar-lhe” o orgasmo (p. 24). Nestes momentos, ele diz se lembrar dos mitos dos demônios femininos que apareciam à noite para seduzir aos santos, antecipando o mito de Lilith (a mulher com aspecto demoníaco) e que é o verdadeiro nome de Leilah. Aqui, então, ela demonstra não ser tão passiva como Evelyn imagina, anunciando a forma como se apresentará depois ao final do romance. Porém, quando Leilah age dessa maneira, Evelyn usa seu cinto para amarrá-la na cama, deixando seus pés soltos para chutar os ratos. É significativo que, mesmo com as mãos presas, ela ainda consiga chutar, mostrando aqui mais uma vez indícios da Lilith em Leilah.

Quando não está trabalhando, Leilah fica em casa, deitada na cama, comendo doces ou massageando seu clitóris. Ela mesma satisfazendo seu desejo sexual, sem Evelyn, evidenciando, assim, que ela não é tão dependente dele como ele pensa. Porém, aqui, ele a enxerga como objeto a todo o momento. E, por ser objeto, é vista como um ser vazio. Portanto, a mulher que vive para agradar ao olhar masculino se torna vazia. Todavia, o homem que se deleita em fazer o papel do *male gaze*, como Evelyn, é tão vazio quanto esta mulher, pois Evelyn diz que Leilah espelha a ele mesmo: “como a lua, apenas refletia a luz.

¹¹⁴ “[Leilah] was unnatural” (p. 23).

¹¹⁵ “I never knew a girl more a slave to style” (p. 27).

[...] mas a réplica fora tão perfeita que mostrara também aquela fatal lacuna dentro de mim”¹¹⁶ (p. 33).

Chega, então, o momento em que fica grávida. Evelyn diz que não tem como saber se a criança é dele mesmo. Isto a enlouquece e ela tem um surto: grita, joga seus cosméticos pela janela e rasga seus vestidos – os artefatos da feminilidade são destruídos no momento de sua fúria, pois foram eles que atraíram a atenção de Evelyn. Ela exige que eles se casem – o que ele não aceita. Então, ela o ameaça dizendo que “uma galinha iria bicar meu pau”¹¹⁷ (p. 31) o que ele pensa que ofende a sua sensibilidade europeia (p. 31).

Assim, enfatiza-se, mais uma vez, que ele a vê como irracional. E, por ser ela a irracional e ele, racional, ele a vê como inferior neste aspecto também. Logo, ele a manipula dizendo que ela é jovem, bonita, tem um futuro promissor e que um casamento com ele arruinaria isso. Dessa forma, ela acaba cedendo e procura uma clínica para o aborto que não é bem sucedido. Ela chega sangrando ao apartamento:

[...] enquanto aquela coisa alquebrada jazia em meus braços, com a vida escorrendo de sua feminilidade ferida, sentia apenas que eu próprio era a causa de tudo. Quando paramos diante da entrada de emergência, ela recuperou os sentidos por um momento; abriu os olhos e deu-me uma olhada tão angustiada que quase vacilei, quase a amei (p. 34).

[...] *while the broken thing lay in my arms with its life oozing out of its abused femininity, I felt only that I was the cause of all. When we drew up outside the emergency ward, she came to life for a moment; she opened her eyes and gave me a look of so much anguish, I almost faltered, almost loved her* (p. 31).

Por fim, então, Leilah se torna objeto de piedade de Evelyn – sentimento que ele sente quando está em Beulah, como mostrado na seção 2.1.1. Sua “feminilidade abusada” é como um animal inocente que é abusado por humanos. Porém, o abuso começou antes deste episódio, com a forma como ele a tratou e com a reação que teve quando soube que ela estava grávida, chegando ao ápice neste momento em que Leilah, por causa do aborto que ele insistiu que ela fizesse, se torna estéril. A narrativa, assim, por meio de Leilah, leva os efeitos da misoginia às últimas consequências.

É significativo que, nesta primeira parte, a personagem quase não tenha falas pelo discurso direto. Os poucos momentos em que Leilah fala (duas vezes) são transmitidos ao

¹¹⁶ “*like the moon, she only gave reflected light. [...] she had mimicked me so well she had also mimicked the fatal lack in me*” (p. 30).

¹¹⁷ “*a chicken would come and snap my cock off*” (p. 28).

leitor pelo discurso indireto e indireto livre. Já quando reaparece, como Lilith e como guerrilha, a maioria de suas falas se dão pelo discurso direto (dezessete vezes); causando, portanto, o efeito de que antes, como Leilah na cidade, a personagem não tinha voz; já, como Lilith, sua voz lhe é dada. Dessa forma, a mulher como objeto é sem voz; enquanto a mulher que subverte este papel ganha voz própria.

Quando reaparece, ao final da narrativa, Eve não a reconhece de imediato. Ela vê Leilah cuidando de um garoto machucado pela guerra. Ao vê-la aplicar injeção nele, Eve lembra de Leilah por conta do cabelo da moça. Porém, ela só percebe que a moça é Leilah quando ela se vira e diz: “Eva? – perguntou ela, hesitando um pouco, como se não quisesse me ofender com um erro. – Evelyn?” ¹¹⁸ (p. 163). O motivo de Eve não reconhecer Leilah assim que a vê é porque, agora, Leilah não se veste mais como antes: está sem maquiagem, de roupas confortáveis e tênis; está trabalhando cuidando das pessoas feridas pela guerra, diferentemente do que fazia em Nova Iorque. Até seu comportamento está diferente. Ou seja, retirou a máscara da feminilidade e, ao retirá-la, Eve não a reconhece.

Ao descobrir que Leilah é filha da Mãe, Eve questiona o motivo de Leilah não ter contado quem sua mãe era. Para isto, Leilah responde que “Como eu poderia ter lhe contado de maneira que você acreditasse? Nunca falei que ela era faxineira, você tinha isso como certo, um erro grosseiro” ¹¹⁹ (p. 163). É mostrado aqui como a visão que Eve tinha de Leilah era tomada por preconceitos, fazendo com que não correspondesse com a realidade. Isto fica ainda mais evidente quando Leilah revela que seu nome é, na verdade, Lilith: “Meu nome é Lilith – ela declarou. – Na cidade eu me chamava Leilah para esconder a natureza de meu simbologismo” ¹²⁰ (p. 167). Agora, como Lilith, ela se apresenta de forma bem diferente do que antes na cidade.

Eve descobre que, enquanto lidava com mitos, o mundo mudou. Era o Ano Um de um novo tempo (p. 168). E Lilith estava ocupada lidando com este novo cenário, mostrando-se como uma verdadeira guerrilha. Isto faz Eve se questionar se a Leilah da cidade realmente existiu: “Aquele maravilhoso pedaço de carne aquiescente havia sido o tempo todo uma

¹¹⁸ “‘Eve?’ queried the black girl, hesitating a little as though she did not want to offend me by a mistake. ‘Evelyn?’” (p. 167).

¹¹⁹ “‘How could I have told you so that you would have believed me? I never told you she was a scrubwoman, you took that for granted, a gross assumption’” (p. 167).

¹²⁰ “‘Lilith is my name’, she said. ‘I called myself Leilah in the city in order to conceal the nature of my symbolism’” (p. 170).

imitação, uma ilusão?”¹²¹ (p. 165). Contrapõe-se, aqui, mais uma vez, a distinção entre ilusão e realidade. Ao que parece, Lilith nunca foi, de fato, Leilah uma vez que mudou seu nome na cidade para atrair aos homens. E, agora, parece que “a passividade mortal da dançarina nua tinha sido lavada junto com a pintura”¹²² (p. 165). Ao se despir dos artefatos da feminilidade, mostra-se como uma pessoa diferente.

Durante o trabalho na Biblioteca Britânica com os manuscritos, foi interessante notar como essa personagem foi a que mais passou por mudanças até chegar a sua versão final do romance publicado. Primeiro, foi construída como uma das mulheres de Beulah, ajudando sua mãe em seus planos de transformar a sociedade em matriarcal. Nestas primeiras versões, Lilith está em conformidade com os mitos, em contraste com a versão final em que afirma: “A História ultrapassou o mito – falou. – Tornou-o obsoleto”¹²³ (p. 165). Esta mudança está em conformidade com o ponto principal do romance: a desconstrução dos mitos culturais. Portanto, esta personagem é a que melhor exemplifica isto, pois, enquanto Eve estava lidando com mitos, Lilith lutava e acompanhava as mudanças que ocorriam na sociedade.

Provavelmente Lilith chegou a fazer parte dos planos da Mãe, pois Eve nota que Lilith, agora, só tem um seio – como as mulheres de Beulah que doaram um de seus seios para a Mãe. Porém, Lilith abandonou estes planos, afirmando que a Mãe tentou segurar a história com suas próprias mãos, mas que esta era escorregadia demais (p. 169) e, assim, “A historicidade tornou o mito desnecessário”¹²⁴ (166).

A Mãe queria destruir os mitos patriarcais, criando mitos matriarcais, invertendo a situação subjugada das mulheres e colocando os homens como inferiores. Porém, Lilith mostra que não se pode substituir um mito por outro. Além disso, esta personagem faz lembrar algo mostrado por Beauvoir e outras teóricas feministas de que as mulheres viveram tempo demais fora da história devido à ideia que se tinha de que o meio doméstico é o espaço para a mulher. Sendo assim, viver dentro de mitos significa viver de fora da História. E Lilith mostra que este tempo terminou: é o momento de fazer parte dos acontecimentos reais que produzem a história humana.

Eve percebe que até mesmo a forma como Lilith fala está diferente. Está, agora, falando de forma mais clara, em contraponto com antes em que falava de forma incoerente.

¹²¹ “*Had that gorgeous piece of flesh and acquiescence been all the time a show, an imitation, an illusion?*” (p. 168).

¹²² “*the deadly passivity of the naked dancer had been washed off with the paint*” (p. 168).

¹²³ “*‘History overtook myth’, she said. ‘And rendered it obsolete’*” (p. 169).

¹²⁴ “*‘Historicity rendered myth unnecessary’*” (p. 169).

Fica claro que Lilith, ao se despojar dos mitos da feminilidade, passa a estar de acordo com a racionalidade, evidenciando, assim, o aspecto irracional contido em mitos como os da feminilidade. Ela mostra como esta é artificial e, por isto, pode ser removida, sendo como um *masquerade*, um disfarce:

Leilah, Lilith: agora vejo como você é filha de sua mãe. Essa impassibilidade, essa calma enorme e sensível – que aconteceu com a puta do Harlem, minha garota de fel e ébano? Ela não pode ter existido objetivamente; foi, durante todo o tempo, apenas a projeção da luxúria, da cobiça e da falta de respeito a si próprio de um rapaz chamado Evelyn, que também não existe. Essa lúcida estranha, Lilith, também conhecida por Leilah, e também suspeito às vezes fantasiada de Sophia ou de Virgem Divina, parece oferecer-me uma amizade desinteressada, embora no passado eu possa lhe ter causado sofrimento; não possuo outra opção senão aceitá-la (p. 168).

Leilah, Lilith: now I see you are your mother's daughter, that immobility, that vast and sentient repose – what's become of the slut of Harlem, my girl of bile and ebony! She can never have objectively existed, all the time mostly the projection of lusts and greed and self-loathing of a young man called Evelyn, who does not exist, either. This lucid stranger, Lilith, also known as Leilah, also, I suspect, sometimes masquerading as Sophia or the Divine Virgin, seems to offer me disinterested friendship, though in the past I might have caused her pain; I have no option but to accept it (p. 171).

O que parece é que Lilith pode ser várias mulheres: inteligente como Sophia; sedutora como Leilah; ou encarnando o mito da Virgem. Mostra-se que é impossível tentar encaixá-la em um estereótipo. Ao final do romance, Lilith deixa Eve na praia e parte, sendo esta a última vez que ela e Eve se veem. O motivo de deixar Eve ali é que Lilith não acredita que ela possa ser útil na guerra – como a idosa que mora na praia. Eve se sente humilhada por ser objeto de piedade, como ela havia feito de Leilah antes na cidade. Após ter desconstruído o que pensava sobre feminino e feminilidade com Tristessa, Lilith aparece enfatizando ainda mais o caráter não natural do que se diz sobre ser a essência do gênero.

É significativo como esta personagem consegue se mostrar de tantas maneiras diferentes: na cidade era objeto; como Lilith, é o sujeito da ação. Isto mostra como os papéis de gênero não são fixos, mas sim, performativos. Sendo, assim, uma pessoa pode performar o seu gênero de formas diferentes, como mostrado por Butler, já que Lilith conseguiu mudar radicalmente a forma em que se apresentava como mulher. Isto serve para mostrar como a feminilidade é uma máscara que ela usava na cidade, como Leilah, e que, por ser máscara, ela

conseguiu retirá-la, apresentando-se como Lilith; sendo, portanto, a feminilidade não obrigatória às mulheres – diferentemente do que se quer fazer pensar.

3. “Entre, pois aqui estão os deuses”: alusões aos mitos e a construção dos espaços

*Ela é a maçã que ela oferece.
Ela plantou a árvore do conhecimento
na sua virilha.*

Angela Carter¹²⁵

3.1. O Velho Mundo e o Novo Mundo: Londres e Nova Iorque

Na epígrafe do romance, retirada de *The Second Treatise of Government*, de John Locke, lê-se: “No início o mundo inteiro era a América”¹²⁶. É significativo que se tenha esta frase logo no começo, pois a atmosfera do romance, como um todo, é caótica. E o caos é justamente o estado anterior à criação do mundo, quando ainda não havia ordem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 182). Uma definição de anterioridade que Angela Carter anotou no seu diário de 1973 é: “Anterioridade: o caos que antecede o começo do começo”¹²⁷ (p. 130). Isto significa dizer que no começo, que antecedeu à criação do mundo, o que se tinha era o caos.

A epígrafe nos remete também à primeira frase do *Gênesis*: “No princípio criou Deus o céu e a terra”. Neste, afirma-se que antes de Deus criar o mundo como o conhecemos, o que existia era o caos. É significativo que a epígrafe afirme que no começo, o mundo todo era a América, pois, no romance, é quando a personagem chega à América, o Novo Mundo, que ela se depara com o caos. E a sua jornada pode ser lida como um reconto do texto bíblico do *Gênesis*, então, é apropriado que se inicie pelo caos.

Como mostra Nancy Qualls-Corbett (1990, p. 58), Pitágoras havia dito que: “Existe o princípio do bem, que criou a ordem, a luz e o homem; e o princípio do mal, que criou o caos, as trevas e a mulher”. Dentro desta perspectiva em que o mesmo princípio ruim que criou o caos, criou também a mulher, é significativo que a Nova Eve surgirá do caos do Novo Mundo. É evidente que, no romance, o caos não possua este mesmo aspecto negativo uma vez que é por causa dele que surgem as possibilidades de se repensar radicalmente as relações de gênero, como foi mostrado no capítulo dois. Sendo assim, do caos pode nascer algo novo.

¹²⁵ “*She is the apple she offers/she planted the tree of knowledge/in your groin*” (Diário de 1973, p. 29).

¹²⁶ “*In the beginning, all the world was America*”.

¹²⁷ “*Anteriority: the chaos before the beginning of the beginning*”.

Passada a epígrafe, o romance se inicia no Velho Mundo, mais especificamente, em Londres. Em sua última noite nesta cidade, Evelyn vai a um cinema assistir ao filme de Tristessa e ele diz pagar a ela um “pequeno tributo” com seu esperma (p. 1). Logo no primeiro parágrafo, a narrativa cria a sua primeira imagem grotesca, pois, de acordo com Bakhtin (1987), secreções humanas são, por excelência, grotescas. Mas o que realmente faz com que isto seja grotesco é o fato de que tributos, geralmente, são feitos por formas que possuem caráter positivo e admirável, ao invés de grotesco. Porém, é importante a presença deste elemento já que está de acordo com a descrição do cinema.

O cinema é sujo e decadente. É a última sessão a que Evelyn está assistindo, ou seja, é tarde da noite; o que contribui ainda mais para a construção de uma atmosfera sombria. O público que está presente são bêbados e pessoas *queer* que, na tradução, ficou como “*gays*” (p. 5). Porém, em inglês, o termo é muito mais amplo do que isso: refere-se a todas as pessoas que estão fora da norma e não se encaixam em padrões estabelecidos socialmente. Os bêbados fazem baderna; e os *queer* pedem silêncio, pois se sentem emocionados com a performance de Tristessa. Esta performance está em contraste com o ar de decadência do cinema.

As performances de Tristessa encarnavam diversos mitos que cercam o feminino e a feminilidade e elas se contrastam com a imundície do cinema. Evelyn, como era um fã, fica maravilhado com o que vê na tela. Por isso, a moça se ajoelha no chão sujo “entre guimbas de cigarros, sacos vazios de batatas fritas, copos de laranjada pisados” ¹²⁸ (p. 9) e faz sexo oral nele. Seus gemidos passam despercebidos, pois se misturam com os gritos e aplausos da plateia.

O ato sexual se mistura com o de celebração da performance de Tristessa. Por estes mitos majestosos representados por Tristessa se darem em um cinema sujo e ainda se misturarem com o momento de ejaculação de Evelyn, eles mostram a decadência dos velhos mitos que cercam o feminino e a feminilidade. É importante ressaltar também que estes mitos, no Velho Mundo, são assistidos por Evelyn pela tela do cinema, porém, no Novo Mundo, ele irá conhecê-los pessoalmente.

O que Evelyn esperava encontrar em Nova Iorque era uma cidade nova, sem os fantasmas do Velho Mundo que são “cheios de teias de aranha” ¹²⁹ (p. 10). Porém, logo que sai do aeroporto, a primeira coisa que vê em uma vitrine é um duende de gesso obeso, dentro

¹²⁸ “among the cigarette ends and empty potato cripes bags and trodden orangeade containers” (p. 5).

¹²⁹ “could have found no cobweb corners to roost in” (p. 6).

de um cogumelo, comendo uma gigantesca torta de gesso: “Bem-vindo ao país onde a Boca é a Rainha, a terra dos comestíveis!”¹³⁰ (p. 10-1). Se antes, na Inglaterra, a rainha era uma pessoa; nos Estados Unidos, a Rainha é uma grande Boca.

Não é gratuito que a Rainha seja a Boca uma vez que esta foi apontada por Bakhtin (1987) como sendo parte essencial do corpo grotesco. Além disso, a boca faz referência ao consumo capitalista, representado aqui grotescamente por uma boca grande que tudo engole. É importante apontar também que um dos símbolos de Nova Iorque é a *Big Apple*. Ironicamente, a maçã, apesar de não aparecer no texto bíblico, ficou no imaginário popular como o fruto proibido comido por Eva: “símbolo tradicional da primária queda feminina, fonte de toda a dor” (KÉRCHY, 2008, p. 110).

Em seguida, ele vê os ratos. Estes animais adquiriram um tamanho grande, um apetite por carne animal e estão por toda a parte da cidade, aparecendo mais de uma vez nos espaços de Nova Iorque. Logo após, Evelyn vê um homem negro correndo pelas ruas. Este homem leva um tiro e cai no chão; os ratos param o que estavam fazendo e vão se alimentar do corpo caído. Esta cena violenta vista por Evelyn assim que chega, já deixa claro que a cidade está cercada pela violência levada às últimas consequências; a cidade da racionalidade se tornou um lugar onde cada pessoa luta para se salvar – até mesmo os ratos agem dessa forma. É importante notar que os ratos sempre aparecem devorando algo ou alguém – é a imagem da boca devoradora que simboliza os Estados Unidos.

De acordo com Rapucci (1997, p. 291), o símbolo do rato possui dois significados: o erotismo e o dinheiro. Exatamente como os ratos de Nova Iorque, o símbolo do rato mostra que este é “esfomeado, prolífico e noturno, o que faz dele um símbolo ctônico” (RAPUCCI, 1997, p. 291). Rapucci (1997) prossegue dizendo que, para Freud (1909), um dos significados para “rato” é “dinheiro”. Assim, o paciente de Freud associava a palavra “rato” (*ratten*) com “prestações” (*raten*) (RAPUCCI, 1997, p. 292). Similarmente, para Chevalier e Gheerbrant (1990), o rato está associado ao roubo. Com estas considerações, fica claro o motivo dos ratos aparecerem em Nova Iorque. Seu simbolismo, por se ligar à noção de se apropriar do dinheiro e de ser “esfomeado”, se relaciona com a boca capitalista que está em busca do consumo e do lucro exagerados.

A atmosfera do caos se verifica no hotel. Antes de Evelyn chegar, houve um incêndio: há bombeiros, policiais e curiosos que pararam ali para assistir ao desastre. Ao mesmo tempo,

¹³⁰ “Welcome to the country where Mouth is King, the land of comestibles!” (p. 6).

há uma mulher vomitando em uma sacola. Os hóspedes, entretanto, não se mostram preocupados e nem tentam sair do local; ficam apenas tentando imaginar a causa do incêndio e Evelyn escuta as pessoas se perguntando se teriam sido os negros ou as mulheres que provocaram o fogo. O caos já se tornou parte do cotidiano das pessoas. Ele tomou conta de Nova Iorque, e a descrição que a narrativa fornece do que se dá nestes espaços mostra diversas imagens que acontecem simultaneamente, enfatizando a característica do caos, ou seja, da desordem.

Percebendo a confusão de Evelyn, um policial aponta para o símbolo desenhado na parede que é o feminino (♀) com dentes dentro, claramente aludindo ao mito da *vagina dentata*. Este mito, segundo Sarah Glover (2010), adveio por conta de a imaginação popular ter assimilado de forma literal a teoria do medo da castração elaborada por Freud. Assim, criou-se o mito de uma vagina com dentes que castraria os homens. Tem relação também com o medo masculino primitivo em relação aos mistérios das mulheres e sua sexualidade (GLOVER, 2010).

Em outras palavras, é um mito que trata do medo masculino causado pelas mulheres. Sendo assim, é apropriado que este seja o símbolo do exército feminino, pois estas mulheres querem justamente provocar o medo nos homens. Elas não buscam igualdade entre os gêneros, mas sim, a supremacia feminina. Antecipa-se, assim, o que acontecerá em Beulah em que as mulheres têm este mesmo objetivo e literalmente “castram” Evelyn. As imagens da vagina também estão em conformidade com a ideia da Boca ser Rainha. Como a boca que engole, o órgão sexual feminino representado com dentes passa a mesma ideia; criando também uma imagem grotesca.

Com a situação no hotel, Evelyn se muda para um apartamento e conhece o alquimista tcheco Baroslav, seu único amigo. Este nos fornece a definição de caos: “Caos, o primeiro estado de criação desorganizada [...]. O caos fecundo do princípio, o estado anterior ao início do início” ¹³¹ (p. 14). O caos abrange formas de dissolução, afirma Baroslav (p. 14). Enquanto conversam sobre o caos no apartamento do tcheco, escutam uma cacofonia do lado de fora: sons de buzina; de pessoas gritando; de tiro; de sirene da polícia: a cidade caótica se faz presente a todo o momento. Por fim, Evelyn conclui que Nova Iorque era “uma cidade alquímica. Era o caos, a dissolução, o nigredo, a noite” ¹³² (p. 16). São os mesmos adjetivos

¹³¹ ““Chaos, the earliest state of disorganised creation [...]. The fructifying chaos of anteriority, the state before the beginning of the beginning”” (p. 10).

¹³² “It was, then, an alchemical city. It was chaos, dissolution, nigredo, night” (p. 12).

que ele usa para descrever Leilah: “Leilah, uma moça de cor suavemente preta – nigredo [...]. Dissolução. Leilah” ¹³³ (p. 14).

É notório que as mesmas características que definem o caos e, portanto, Nova Iorque, definem também Leilah. Existe uma relação entre a personagem e a cidade: ambas são pretas, e possuem os aspectos do caos e da alquimia – dissolução, nigredo, putrefação, desordem. Sylvia B. Perera (1985, p. 90) afirma que Jung havia dito que ficar nu simboliza putrefação. O trabalho de Leilah é justamente o de ficar nua na frente dos clientes enquanto dança. Assim, chega ao estado de putrefação, como Evelyn a define na página 10.

Perera (1985, p. 90) prossegue dizendo que Jung havia dito que, para a alquimia, “a *nigredo* também é representada como a ‘vestimenta da escuridão’”. Leilah é alquímica como a cidade; dessa forma, ambas são a *nigredo*. E, como dito no capítulo anterior, um dos significados para o nome “Leilah” é *nigredo*. Além disso, Barbara B. Koltuv (1989, p. 17) observou que Lilith – personagem mitológica a qual Leilah faz alusão – nasceu do caos; da mesma forma, Leilah nasceu do caos de Nova Iorque.

Apesar dos muitos motivos para voltar a Londres, Evelyn permanece em Nova Iorque, pois, a cidade o seduziu: o medo constante, a loucura, a desordem o fizeram ficar uma vez que ele, “filho” do Velho Mundo (p. 11), não conseguiu resistir à agitação do Novo Mundo. Similarmente, ele é também seduzido por Leilah. Esta é, segundo Evelyn, a “essência profana” ¹³⁴ (p. 14) da cidade.

A construção de Leilah faz lembrar o mito da prostituta profana que atraía os homens para as cavernas para seu entretenimento sexual: “Como a feiticeira, ela pode lançar feitiços de desalento, irritabilidade ou depressão. [...] pode induzir o homem à destruição” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 116). A prostituta profana atrai o homem para o ato sexual, da mesma forma que Leilah faz com Evelyn. E é significativo que esta seja a essência de Nova Iorque, mais uma vez, relacionando a personagem com a cidade.

À Leilah, Evelyn associa uma série de mitos femininos sedutores e negativos. Ela é: a sereia, a bruxa, o súcubo, a moradora do subterrâneo e, principalmente, a Lilith. Na verdade, todas estas figuras mitológicas femininas remetem à Lilith, de certa forma. Lilith seduzia aos homens como as sereias; ficou no imaginário como sendo uma bruxa, pois trazia desgraça aos homens e, acreditava-se que as bruxas perseguidas pela Igreja adoravam à Lilith; a sua

¹³³ “Leilah, a girl all softly black in colour – nigredo [...]. Dissolution. Leilah” (p. 10).

¹³⁴ “profane essence” (p. 14).

moradia é no subterrâneo; e Lilith é o súcubo – demônio que aterroriza os homens durante a noite. E, ao final do romance, descobre-se que o nome de Leilah é, na verdade, Lilith.

O mito de Lilith diz que ela foi a primeira mulher de Adão. Porém, diferentemente de Eva, Lilith se rebelou contra ele uma vez que, pelo fato de ter sido feita do pó da mesma forma que Adão, ela acreditava ser igual a ele. Portanto, não aceitava ficar sempre embaixo dele durante as relações sexuais. Ao brigarem por conta disso, ela foge para o Mar Vermelho e é amaldiçoada por Deus, tornando-se um demônio que se alimenta de crianças e persegue os homens.

Koltuv (1989) cita a história contada no Zohar sobre como Lilith seduz os homens. Aqui, Lilith se “adorna [...] como uma [...] prostituta” (apud KOLTUV, 1989, p. 60) e fica nas ruas para seduzir. E, assim, o homem seduzido a segue por um caminho longe “dos caminhos da verdade” (ZOHAR apud KOLTUV, 1989, p. 60). Da mesma forma como Evelyn segue Leilah à noite, os homens seduzidos por Lilith a seguiam no anoitecer. Portanto, há uma alusão óbvia ao mito no romance. E é importante que estas alusões aos aspectos negativos de Lilith sejam feitas aqui, quando Leilah é apresentada como vítima; pois isto será contraposto ao final da narrativa – como será abordado na seção 3.6.

É notório como o cenário em volta de Leilah e Evelyn é construído enquanto caminham até o apartamento dela. Primeiramente, a maior parte dos postes estavam com as lâmpadas furadas por tiros, havendo pouca iluminação por uma luz rosada que a polícia colocou na esperança de diminuir os crimes. Porém, esta luz dava um ar indulgente “às depravações que ocorriam sob ela” ¹³⁵ (p. 20). E, misturando-se com a luz da lua, deixava a atmosfera mais sombria. Cria-se, assim, um espaço de perigo que é a própria cidade e que faz lembrar o mito de Lilith cujo símbolo é a lua (SICUTERI, 1985).

Enquanto caminha, Leilah canta, aludindo ao mito das sereias que atraem os homens com o canto. Simultaneamente, há três homens pisoteando outro que está caído no chão; ao ver isso, Leilah dá risada; mais uma vez, pensamos em Lilith que apreciava ver a desgraça entre os homens. Porém, ao ver um estupro, ela não acha engraçado e solta um gemido; fazendo pensar em Lilith de novo já que esta não gostava da ideia da mulher como subjugada ao homem.

É interessante como o espaço violento de Nova Iorque aparece em contraste com o jogo de sedução entre as duas personagens; e como Leilah passa por estes atos de violência

¹³⁵ “the depredations that took place beneath them” (p. 16).

despercebida, como se tivesse “em volta de si um espaço inviolável” ¹³⁶ (p. 21). É esperado que isto seja assim já que Leilah e a cidade estão em cumplicidade entre si: ambas alquímicas, caóticas, e presenciando a violência.

Quando chegam ao prédio em que Leilah mora, o cenário é de degradação: há mais ratos do que seres humanos. Aqui, a imagem do rato retorna, pois um de seus significados tem relação com o erotismo. Rapucci (1997) mostra que, para Freud, o rato simboliza o órgão sexual masculino uma vez que porta diversas doenças como a sífilis – infecção que pode ser encontrada no pênis e infecta outras pessoas por meio da relação sexual. Sendo assim, os ratos reaparecem no momento em que Leilah e Evelyn têm relação pela primeira vez. Como o relacionamento dos dois não é saudável e termina com Evelyn pensando ter sido infectado pela feminilidade de Leilah, estes eventos já ficam anunciados pela presença dos ratos aqui.

Os ratos também remontam à sujeira e à degradação. Como são devoradores, lembram a morte, conferindo uma atmosfera sombria ao espaço. Assim, ao fazer pensar em morte e degradação, Evelyn sente medo, pela primeira vez. Sente que está vulnerável para Leilah fazer o que quiser com ele; outra alusão ao mito de Lilith que provocava medo nos homens. Porém, este medo é o que o excita. Em meio ao barulho dos ratos e de suas sombras que Evelyn consegue ver nas paredes, eles têm relação sexual pela primeira vez – em meio à degradação e sujeira, em um ambiente grotesco, com a presença dos ratos.

O espaço de Nova Iorque sempre se faz presente na narrativa, construindo esta atmosfera sombria, de perigo e violência; e, ao mesmo tempo, desordenada e grotesca. É um turbilhão de imagens simultâneas que criam um todo que faz pensar em caos. No prédio, Evelyn vê a frase em latim pichada na parede que, mais tarde, ele verá em Beulah: “INTROITE ET HIC DII SUNT” (p. 21) – “ENTRE, POIS AQUI ESTÃO OS DEUSES” ¹³⁷ (p. 47). Antecipando o que acontecerá nas cavernas, onde ele verá essa frase de novo, e fazendo o leitor pensar também no mito de Lilith que seduzia os homens para o templo das deusas; como se Leilah tivesse contribuído para o caminho de Evelyn para Beulah.

Apesar de Leilah ser descrita como uma vítima durante as relações sexuais, como mostrado no capítulo dois, ela faz lembrar também Lilith quando acorda de noite e inicia a relação com Evelyn, enquanto ele está dormindo. Isto o faz pensar no mito dos demônios femininos que seduziam os homens santos durante o sono. Mas também alude ao mito

¹³⁶ “*to manufacture about herself an inviolable space*” (p. 17).

¹³⁷ “*ENTER FOR HERE THE GODS ARE*” (p. 44).

descrito no Zohar em que, segundo Koltuv (1989), Adão, após ter comido do fruto proibido, fica 150 dias sem ter relações com Eva como punição. Durante este período, Lilith aparece em seus sonhos e tem relações com ele. É notável que a construção de Leilah faça mais alusões ao mito de Lilith nesta primeira parte do que quando ela reaparece e revela se chamar Lilith, subvertendo o próprio mito; como será mostrado.

As construções feitas aqui estão em conformidade com o ponto principal do romance sobre os mitos estarem presentes no imaginário humano e, assim, produzirem diversos preconceitos. O próprio Evelyn pensou nesses mitos quando estava com Leilah; o que foi um dos fatores para que ele a visse como objeto. O mito de Lilith foi interpretado de forma negativa durante os séculos, conferindo às mulheres as qualidades negativas do mito. Esta primeira parte da narrativa expõe este aspecto.

É notável que a forma como Leilah fala é desordenada como a própria cidade também o é – mais uma relação entre a personagem e o espaço. Por fim, quando fica grávida e, no apartamento, sofre os enjoos matinais; do lado de fora, um ar melancólico cobre o rio Hudson (p. 27): a atmosfera da cidade passa a ser triste como Leilah.

Logo, ela joga uma praga de Vodou em Evelyn, dizendo que uma galinha iria arrancar seu pênis (p. 28); e, de fato, ele perderá o pênis em Beulah. Nos Estados Unidos, a Rainha é a Boca, e a boca de Leilah foi profética neste ponto, como observa Kérchy (2008). Mas, por fim, Leilah é engolida pela cidade. E, assim, a narradora conclui: “A cidade me dera Leilah, e depois a tomara de volta” ¹³⁸ (p. 36). Então, Evelyn parte para o deserto – elemento componente do conceito de caos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990).

3.2. O deserto

O deserto compõe o caos, como explica a definição encontrada no *Dicionário de Símbolos* (1990, p. 183). Segundo este, a noção de caos está ligada a *tohu va vohu* que significam “deserto e vazio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 183). O deserto é: “a indiferenciação inicial ou a extensão superficial estéril, debaixo da qual tem de ser procurada a Realidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 183). Não é gratuito que, após conhecer o caos em Nova Iorque, Evelyn vá justamente para o deserto. De acordo com o

¹³⁸ “The city had given Leilah to me and then taken her away” (p. 32).

Dicionário de Símbolos (1990, p. 183), “é possível afirmar que o símbolo do deserto é um dos mais férteis da Bíblia”.

No deserto, Jesus foi atormentado pelos demônios; outros homens santos da história bíblica também sofreram esta mesma situação neste local. Ao sobreviver às tentações demoníacas, os homens se sentiam mais próximos de Deus e, por este motivo, eremitas costumavam ir ao deserto para se santificar (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990). Aludindo a esta ideia, Evelyn diz que vai ao deserto para “se purificar” ¹³⁹ (p. 34).

O deserto, como lugar de solidão, leva à introspecção. Neste sentido, associou-se a este símbolo a ideia de que, ao ir para o deserto, a pessoa sai com um maior conhecimento sobre si. Dessa forma, Evelyn diz que espera encontrar a si mesmo no deserto, “encontrar a mais fugidia das quimeras: eu mesmo” ¹⁴⁰ (p. 37). Como se sabe, a quimera é uma figura mitológica que é representada por um corpo híbrido: mistura do corpo de leão com o de cabra. É notável que as comparações usadas pela narradora para se referir a si mesma e à Tristessa se deem por imagens de figuras híbridas, para justamente enfatizar a dubiedade de seus próprios corpos. Além disso, segundo Bakhtin (1987, p. 94), a quimera é “o grotesco por excelência”; e este é o que foge à norma, da mesma forma como os corpos de Eve e Tristessa o fazem.

No capítulo três do romance, a personagem está dirigindo para o deserto e a narradora pensa sobre o destino. Mais especificamente, como ele é pré-determinado e inescapável. Assim, ela diz: “Não sabia que esse destino exercia em mim uma atração magnética” ¹⁴¹ (p. 38) e “nossos destinos nos escolhem, antes de nascermos” ¹⁴² (p. 39). Similarmente nos mitos, os heróis não conseguem escapar de seus destinos que já foram determinados pelos deuses. Porém, aqui no romance, Evelyn não é o típico herói “semi-deus”, já que está muito mais próxima da natureza humana. Além disso, a personagem Mãe, autointitulada como Deusa, tem uma diferença importante em relação aos deuses mitológicos: ela criou a si mesma artificialmente. Por fim, é relevante também notar que este capítulo só possui duas páginas, pois, Evelyn dirige dia e noite, chegando rapidamente ao deserto – por isto, o capítulo de sua ida a este local é curto. Passa-se a ideia de que a personagem está freneticamente correndo em direção ao seu destino.

¹³⁹ “purify me” (p. 34).

¹⁴⁰ “I might find that most elusive of all chimeras, myself” (p. 34).

¹⁴¹ “I did not know this destination exercised a magnetic attraction on me” (p. 35).

¹⁴² “our destinations choose us, choose us before we are born” (p. 35).

No deserto, Evelyn se sente sozinho e fica perdido. Sua comida, água e cigarro estão acabando; o sol o castiga com queimaduras e, assim, ele perde um pouco da sua consciência, pois não se lembra mais de quando foi ao posto de gasolina pela última vez. E é próprio do deserto provocar confusão na mente humana. Além disso, o deserto é o lugar do vazio e da esterilidade: “Encontrei uma paisagem que combina com a de meu coração” ¹⁴³ (p. 40). Isto significa dizer que da mesma maneira como o deserto é vazio e estéril, também é o coração de Evelyn; relacionando espaço e personagem. É apropriado que tal relação seja feita uma vez que, antes de ir ao deserto, Evelyn abandona Leilah no hospital sem remorso. O capítulo termina com uma única página. Este capítulo é curto justamente para provocar no leitor a sensação de que ele acaba como um “apagão”: como se a personagem, desorientada, se apagasse, perdendo realmente a consciência.

É no deserto que Evelyn é capturado pelas mulheres de Beulah. É significativo que esta ação se dê ali, pois, como os homens das histórias do mito cristão que eram atormentados por demônios no deserto, as mulheres aparecem para atormentar Evelyn. Nestas histórias míticas, é importante notar que Lilith vaga pelo deserto com seus demônios e mata os homens, como os que trabalhavam para o personagem Jó (KOLTUV, 1989). Esta parte do romance também faz alusão ao mito das amazonas que andavam e moravam no deserto. E Evelyn acaba por descobrir que estas mulheres que o capturam são amazonas, de fato.

Quando retorna ao deserto, já passada a transformação, seu nome agora é Eve e está fugindo de Beulah. O capítulo se inicia com Eve dizendo: “Não sei coisa alguma. Sou uma *tabula rasa*, uma folha de papel em branco, um ovo não chocado” ¹⁴⁴ (p. 80). Aqui, Eve é apresentada como a própria Eva antes de comer do fruto da árvore do conhecimento: não sabia de nada. Por não saber de nada, é vazia como o deserto. Portanto, o conhecimento é necessário uma vez que uma pessoa sem ele é como uma folha em branco, uma “*tabula rasa*” – subvertendo o mito cristão no qual o pecado de Eva foi comer do fruto da árvore do saber. Este capítulo é curto assim como os momentos de Eve sozinha no deserto também o são. Assim, no capítulo seguinte, ela é capturada novamente; dessa vez, por Zero.

A última ida de Eve ao deserto é com Tristessa, quando elas fogem de Zero e das esposas. Quando o helicóptero fica sem combustível, elas são forçadas a descer: “Nada havia a fazer senão lançarmo-nos no seio impiedoso daquele oceano invertido” ¹⁴⁵ (p. 140). A

¹⁴³ “I have found a landscape that matches the landscape of my heart” (p. 37).

¹⁴⁴ “I know nothing. I am a *tabula erasa*, a blank sheet of paper, an unhatched egg” (p. 79).

¹⁴⁵ “There was nothing for it but to cast ourselves on the merciless breast of this inverted ocean” (p. 141).

imagem do seio – que havia aparecido em Beulah, como será mostrado na próxima seção – aparece aqui como sendo parte do deserto. Porém, diferente do seio materno que dá alimento, este faz justamente o contrário e, portanto, é impiedoso.

O seio é também símbolo de fertilidade, vida e beleza feminina, informa Carter quando cita Suzanne Lilar (Diário de 1972, p. 137). Cria-se um paradoxo então ao dizer que o deserto (símbolo da esterilidade) é como um seio; e esse paradoxo fica ainda mais evidente quando Eve e Tristessa concebem juntas uma criança, no lugar estéril do deserto. Este é também como o espelho invertido do mar: enquanto o mar representa nascimento de uma vida nova; o deserto mata e é seco.

Quando olha para o seu próprio corpo, Eve constata: “que aparência deliciosa!”¹⁴⁶ (p. 140). Aqui, uma alusão bíblica, pois, quando Eva olhou para o fruto da árvore do conhecimento, ela pensou em como ele parecia bom para o apetite (GREEBLATT, 2017). Então, Eve dá o comando: “Coma-me. Consuma-me”¹⁴⁷ (p. 140). Remete de novo à história cristã em que foi Eva quem disse para Adão comer do fruto. Porém, aqui, o próprio corpo de Eve é o fruto proibido: “[eu] era o próprio fruto da árvore do saber; o saber me criara, eu era uma obra-prima do homem [...], a Eva tecnológica em pessoa”¹⁴⁸ (p. 140).

Se no mito cristão, Eva come do fruto do saber; aqui, Eve surgiu do saber – é fruto do saber científico da Mãe. Não foi criada por um deus divino, mas sim, por mãos humanas. A “Eve tecnológica” lembra o *cyborg* de Donna J. Haraway (2016): é uma mistura de organismo e tecnologia, uma quimera. Portanto, foi criada para o consumo uma vez que, como dito, a Mãe a criou a partir dos estereótipos de beleza feminina. Assim, a fez para ser desejada e consumida pela Boca que é a Rainha do Novo Mundo.

Tristessa obedece ao chamado de Eve e vai até ela: “Ele veio em minha direção. Sei quem somos: Tirésias”¹⁴⁹ (p. 141). Aqui, uma alusão ao mito de Tirésias. Como já foi explicado antes o que é este mito, o que é oportuno apontar é que, no diário de Carter de 1973, em uma parte a qual ela intitulou como “Tirésias cego”¹⁵⁰ (p. 49), ela faz uma longa citação retirada de *The Greek Myths*, de Robert Graves. Nesta, conta-se que Hera e Zeus discutiam, porque ela defendia que os homens sentiam mais prazer nas relações sexuais do

¹⁴⁶ “*how delicious I look!*” (p. 142).

¹⁴⁷ “*Eat me. Consume me*”(p. 142).

¹⁴⁸ “[I] was in myself the fruit of the tree of knowledge; knowledge had made me, I was a man-made masterpiece [...] the technological Eve” (p. 142).

¹⁴⁹ “*He came towards me. I know who we are; we are Tiresias*” (p. 143).

¹⁵⁰ “*Blind Tiresias*”.

que as mulheres e Zeus dizia que era o contrário. Então, chamaram Tirésias para resolver a questão uma vez que ele teve as duas formas. Quando Tirésias responde que são as mulheres quem sentem mais prazer, Hera o castiga, deixando-o cego.

É notável, então, que a alusão a este mito apareça nesta parte do romance, não só pelos motivos já levantados no capítulo dois, mas também porque logo em seguida, as personagens têm relação sexual e Eve percebe que o corpo feminino é capaz de sentir mais prazer do que ela imaginava. Subverte-se, assim, a ideia do senso comum, sustentada por mitos acerca das mulheres, de que o sexual é inteiramente do campo do masculino. Além disso, antes deste momento, Eve só conhecia a relação sexual pelo estupro que Zero infligia nela, ou seja, pela dor; agora ela conhece o ato sexual de forma oposta à dor, mostrando que o feminino não tem relação com dor e sofrimento como ela pensava.

Durante o ato, Tristessa nota que a vagina de Eve é como o oceano, como se Eve carregasse com ela um oceano. Assim, enfatiza-se como o oceano simboliza vida nova; já que da genital feminina nasce vida. Antecipa-se que desta relação sexual, Eve fica grávida. Quando a Mãe mudou o sexo de Eve, sua intenção foi de que ela fosse dar à luz ao Novo Messias. Sendo assim, é simbólico que o Novo Messias seja concebido no deserto, lugar onde João Batista, do mito cristão, anunciou a chegada do Messias (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990). Porém, aqui, o mito é subvertido uma vez que o Novo Messias do romance é fruto da relação sexual entre duas mulheres transgêneros; e não da Virgem. Aliás, a cena de amor entre Eve e Tristessa exalta o prazer feminino.

Outra passagem interessante é que o único líquido que têm para beber no deserto é a saliva da boca uma da outra. O símbolo da saliva é importante uma vez que a primeira mulher do mito cristão rabínico, Lilith, apareceu pela primeira vez para Adão com a boca cheia de saliva e “Adão afastou-se enojado” (SICUTERI, 1985, p. 27). Para Roberto Sicuteri (1985, p. 28), a saliva é um componente sexual e para Bakhtin (1985), é um elemento grotesco. Porém, aqui, a saliva não provoca nojo nas personagens e não é só sexual, representa também a vida: é o único meio que encontram de saciar a sede no deserto que as está matando. Cria-se assim, uma cena grotesca, pois, a saliva (o baixo, que geralmente provoca repulsa) provê vida.

O deserto é o inverso do mar, portanto, ao invés de fornecer água, ele é seco e está sugando a vida das personagens: “O deserto estava nos secando” ¹⁵¹ (p. 145). Retoma-se a imagem da boca, pois, o deserto, de certa forma, é devorador. Enquanto as amantes se amam

¹⁵¹ “*The desert was drying us up*” (p. 147).

em sua areia, ele as está matando com sua secura e calor; como se as duas estivessem derretendo. Kérchy (2008, p. 114) nota que Eve e Tristessa passam por esse processo de derreter de forma dolorosa, mas também prazerosa, aludindo aos dois significados da palavra “paixão”: sofrimento e sexual.

Enquanto estão juntas, Eve percebe que o céu tem muitas estrelas e uma lua cheia enorme. É notável que a lua esteja presente neste momento, pois Angela Carter anotou no seu diário de 1973 (p. 80) que, na tradição rabínica, o nome de Eva era *chawwa*, que significa “a que é redonda” e que os rabínicos a representavam com o rosto como o da lua. A lua também alude à alquimia, pois reflete a luz; e esta lua do romance “clareara toda a escuridão do céu”¹⁵² (p. 144).

Segundo a narradora, o ritual de dissolução da alquimia pode ser feito sob a luz do luar. É significativo a alquimia ser trazida aqui, pois, para esta, como foi dito, o ser perfeito é andrógino. E a sensação que Eve tem é de que ela e Tristessa estão juntas concebendo uma criança andrógina. No momento de amor, Eve pensa que as duas morreriam abraçadas, um abraço que seria mumificado pelo deserto. Depois de secar seus corpos, ele os deixaria ali naquele eterno abraço. Cria-se uma imagem que Eve pensa ser romântica, mas que, na verdade, é trágica; contrapondo o idealismo romântico com a realidade.

Entretanto, a única que morre é Tristessa devido ao tiro dos meninos cristãos. A descrição da morte de Tristessa é breve, objetiva e quase sem emoção: “Um oficial atirou em Tristessa, matando-o imediatamente com seu revólver. Um desgosto avassalador me dominou. Então, cavaram um buraco na areia, jogaram o corpo lá dentro”¹⁵³ (p. 150). Esta descrição sucinta e objetiva é quase como se Eve estivesse descrevendo a cena de um filme que, portanto, não é real.

Assim, a morte da atriz no deserto é descrita brevemente, construída da mesma forma como foram construídos os capítulos curtos das passagens de Eve pelo deserto. Este é seco e sem emoção, como a descrição da morte de Tristessa. E, assim, tem-se uma “cova rasa que acabou sendo o destino da falsa deusa”¹⁵⁴ (p. 150). O deserto, por fim, engoliu Tristessa (a imagem da boca reaparece) e os mitos do feminino e da feminilidade foram enterrados com ela. Da mesma maneira, todos os outros mitos serão também enterrados.

¹⁵² “bleached all the darkness from the sky” (p. 146).

¹⁵³ “An officer shot Tristessa immediately with his revolver. A devastating sorrow overcame me. Then they dug a hole in the sand, threw in his body” (p. 152).

¹⁵⁴ “shallow grave the destination of the false goddess” (p. 152).

Os meninos cristãos demonstram, ao extremo, o perigo do fanatismo pelo mito. Desde que nasceu, o Coronel aprendeu com sua governanta sobre o cristianismo. E esta o fez acreditar que ele era o Novo Messias, uma evidência para isto é o fato de ele ter nascido no Natal. Porém, este líder da “Cruzada das Crianças”, era diferente do líder piedoso e de amor que se encontra no Novo Testamento: “Vim para trazer não a paz, mas uma espada” ¹⁵⁵ (p. 153), ele afirma. E quando se apresenta, o que ele diz é “Sou o flagelo de Cristo” ¹⁵⁶ (p. 149).

O Coronel é o mais novo de todo o regimento, não tem mais de 14 anos. Então, torna-se irônico que ele, que se autodenomina o flagelo e o que traz a espada, seja apenas uma criança que corre amedrontada para se aninhar no seio de Eve por medo do escuro, vendo em Eve uma figura materna. Aqui, o seio remete ao seio materno que traz conforto. Mostra-se, assim, que uma criança que deveria agir como tal, foi transformada em alguém capaz de assassinar por conta do ódio que adveio do mito, evidenciando o perigo contido nos mitos.

As crianças acampam no deserto; este foi previamente descrito como um seio e, similarmente como as amazonas que mutilavam um de seus seios, os jovens soldados possuem os bicos dos seios furados por um medalhão. O seio, símbolo de beleza feminina, quando é mutilado demonstra um desejo de virilidade (CARTER, Diário de 1972, p. 137), mostrando o desejo das crianças em parecerem viris. Em um medalhão se lê “Deus” e no outro “América”, aludindo à ideia de que os Estados Unidos da América seria a terra prometida por Deus.

De acordo com Stephen Greenblatt (2017), alguns estadunidenses, de fato, acreditam que o Jardim do Éden ficava em Kansas, nos Estados Unidos. Torna-se irônico que no romance, quem representa esta América Sagrada é um exército de crianças que odeiam os negros, os mexicanos, os gays e as militantes lésbicas (p. 157). Mostra-se, assim, a contradição do fanatismo religioso; pois, um mito que era para representar o amor, levou ao ódio irracional. E, para enfatizar a sua irracionalidade, ele é representado por crianças no romance.

Quando os meninos são atacados, tem-se uma alusão bíblica: “Fogo dos céus! – gritou o Coronel – Eva! Onde você está? Eva!” ¹⁵⁷ (p. 156). No texto bíblico, Deus manda fogo para aniquilar as pessoas descrentes. É significativo, então, que eles que se dizem devotos a Deus

¹⁵⁵ “*I come [...] to bring not peace, but a sword*” (p. 156).

¹⁵⁶ “*I am the scourge of Christ*” (p. 151).

¹⁵⁷ “*“Fire from heaven!” cried the Colonel; and then, again: ‘Eva! Where are you! Eva!’*” (p. 159).

sejam atacados da mesma forma que o texto da Bíblia informa que Deus atacava os que não acreditavam nele. Por fim, o fanatismo religioso leva à destruição das crianças.

Em suma, nota-se que as três passagens de Eve pelo deserto terminam com ela sendo raptada: primeiro, pelo exército das mulheres; depois, por Zero; e, por fim, pelas crianças cristãs; mostrando que no deserto não habitam demônios, como nos mitos, mas pessoas capazes de atos cruéis – todas agindo em prol de mitos. O espaço do deserto é simbólico, conferindo um maior significado aos acontecimentos que se passam nele. Portanto, não é gratuito que Beulah, o rancho de Zero e a mansão de vidro de Tristessa sejam no deserto. Isto será abordado nas seções que se seguem.

3.3. As cavernas: *Beulah*

O nome da cidade subterrânea onde vivem as amazonas e a Mãe nos remete imediatamente à poesia de William Blake que, por sua vez, alude à Bíblia. Nesta, Beulah significa matrimônio. Em seu diário de 1973 (p. 76), Angela Carter nos lembra que a palavra matrimônio “deriva da relação com a maternidade”¹⁵⁸. Esta palavra, portanto, é do âmbito do feminino e, em Blake, Beulah é o lugar do subconsciente onde “amor e ódio coexistem sem afetar um ao outro, assim como carinho e crueldade, pudor e luxúria, limpeza e sujeira, e outros impulsos” (DAMON, 2013, p. 103).

Em Beulah, os “contrários são igualmente verdadeiros” (BLAKE apud DAMON, 2013, p. 103) e vivem em harmonia; aqui, as “filhas de Beulah” são musas inspiradoras. Porém, a Beulah do romance é muito diferente da blakeana, pois, é um “lugar profano”¹⁵⁹, (p. 46); onde as mulheres amazonas vivem em adoração à deusa e, juntas, buscam vingança contra os homens e o sistema patriarcal. Subverte-se, assim, a noção de que um espaço de mulheres seria apenas de bondade e paz ao mostrar que as mulheres também são capazes de atos violentos.

Por Beulah se localizar no deserto, se tem uma alusão ao mito das amazonas, pois elas moravam no deserto. Além disso, Lilith também fugiu para o deserto quando se rebelou contra o Deus patriarcal e este local se tornou sua morada. Desta maneira, as mulheres de Beulah escolhem o deserto para se rebelarem contra o sistema patriarcal e a noção de um deus

¹⁵⁸ “derives from the relation of motherhood”.

¹⁵⁹ “profane place” (p. 73).

masculino. Trazem, portanto, duas imagens de mulheres que se opõem literalmente contra os homens: as amazonas e Lilith.

Sicuteri (1985, p. 92) mostra que no mito das amazonas, elas são sacerdotisas da Lua e a palavra “amazona” significa “sem seio”. Em suas moradias, era proibida a entrada de homens (SICUTERI, 1985, p. 92). Sicuteri (1985, p. 94) afirma também que o “elemento fundamental da psicologia das amazonas é: a rejeição ao homem e a intolerância absoluta em relação ao amor e ao matrimônio”. Similarmente, as amazonas de Beulah são construídas dessa maneira. Torna-se irônico, então, que o nome que escolheram para sua cidade signifique matrimônio, algo rejeitado por elas. No romance, cada uma delas tem somente um seio, pois doaram um para a Mãe, como as sacerdotisas faziam em adoração à Cibele.

Como foi dito, o seio simboliza beleza feminina e Carter (Diário de 1972, p. 137) mostra que, por isso, a amazona o mutila: para ser viril. Dessa forma, o simbolismo do seio é significativo, pois, além de mostrar a adoração das amazonas pela deusa, mostra também que elas tomam uma atitude considerada socialmente viril: elas lutam, sabem atirar; usam Beulah como um campo de treinamento e constroem a Nova Eve a partir dos estereótipos masculinos sobre beleza feminina.

Quando Eve é transformada, elas tentam ensiná-la a atirar, porém, Eve é ruim nisto e as mulheres rindo, dizem: “Igualzinho a um homem!”¹⁶⁰ (p. 77). Fica evidente como este mundo de amazonas é como o patriarcal só que invertido, colocando as mulheres com os comportamentos que os homens têm: é o espelho invertido do patriarcalismo. Portanto, não é libertador e está fadado ao fracasso, como se dá no final do romance.

Dentre as amazonas, a que toma parte dos planos da Mãe de forma mais ativa é Sophia. Ela luta, conhece a medicina; ensina Eve; e fala como uma universitária. É esperado que ela fosse inteligente uma vez que seu nome significa sabedoria. Além disso, ele também remete ao mito de Sophia que é a intermediária entre a alma do mundo e as ideias (CIRLOT, 1971, p. 300). E, de fato, Sophia é intermediária entre a Mãe e seus planos; ela tem papel crucial para fazer estes planos acontecerem.

Acrescenta-se também que Joseph Campbell (2013, p. 235) mostra que, durante a criação do paraíso, Sophia estava presente. Similarmente, a Sophia do romance está presente na criação da sociedade matriarcal da Mãe, apesar de não se tratar de um paraíso, de fato. Ela é também a virgem divina (CIRLOT, 1971, p. 300), por isso quando Evelyn a vê, ele pensa

¹⁶⁰ “*Just like a man!*” (p. 75).

que ela parece possuir uma “virgindade tão absoluta” ¹⁶¹ (p. 55). Porém, a Sophia do romance é construída dessa maneira em conformidade com o seu status de amazona, isto é, de rejeição aos homens o que difere da imagem de virgem santificada.

Ao chegar à Beulah, a narradora diz: “Existe um lugar onde os contrários são igualmente verdadeiros. Esse lugar se chama Beulah” ¹⁶² (p. 47). São exatamente as mesmas palavras que Blake usa em seu poema épico *Milton*, como mostrado anteriormente. Porém, no romance os contrários não vivem em harmonia como em Blake já que a Mãe quer, a partir de Beulah, construir uma sociedade matriarcal com a intenção de repopular a terra, transformando os homens em mulheres, independente de eles quererem isto ou não; é, portanto, um regime autoritário. Na Beulah de Blake, homem e mulher são opostos que convivem bem; no romance, em Beulah os homens têm status inferior.

Carter em seu diário de 1972 (p. 115) anotou que a caverna simboliza a Mãe. E, realmente, no mito matriarcal, o lar da deusa fica nas cavernas: é ali que as pessoas iam adorá-la. Prova destes cultos é o fato de pesquisadores terem encontrado nestas cavernas desenhos que remontam a estes rituais (CAMPBELL, 2013). Nestes, as pessoas encontravam ali um lugar de renascimento espiritual e Campbell (2013, p. 6) afirma que a caverna é, portanto, o útero da Terra: “no útero da Terra, eles [adoradores da deusa] tinham a experiência do renascimento simbólico”. Sendo assim, Beulah literalmente simula um útero e é deste que a Nova Eve irá nascer.

Para entrar em Beulah, Evelyn deve descer. Na primeira vez, desce de carro com Sophia. A caverna é apertada e claustrofóbica: a imagem da boca está presente, pois, a cada descida, o espaço se torna mais apertado como se a personagem fosse sendo engolida pela caverna. E, como dito, esta lembra um útero; primeiramente, porque as paredes são todas vermelhas. Quando está preso em um quarto escuro, Evelyn vê luzes vermelhas se acendendo e nota que as paredes são da mesma cor. Conforme as luzes se acendem, o ambiente vai ficando mais quente, a temperatura sobe “até a mesma do sangue” ¹⁶³ (p. 51). Em suma, o ambiente é construído de forma a lembrar sangue justamente porque Beulah simula um útero. Sendo assim, também é quente, como se a caverna estivesse viva. Porém, “o calor era opressivo” ¹⁶⁴ (p. 56, grifo nosso); pois, Beulah não é lugar de conforto para Evelyn: é onde

¹⁶¹ “a virginity so absolute” (p. 54).

¹⁶² “There is a place where contrarieties are equally true. This place is called Beulah” (p. 44).

¹⁶³ “it was at blood heat” (p. 49).

¹⁶⁴ “oppressively warm” (p. 55, grifo nosso). “place of birth” (p. 49).

atos violentos de estupro e de cirurgia forçada serão realizados nele. É o lugar também onde as mulheres buscam tomar para si o papel de opressoras.

Como dito, quanto mais Evelyn desce pelas cavernas, mais apertadas elas ficam; criando um ambiente claustrofóbico. E é adequado que seja assim, pois, em Beulah, não há escapatória para Evelyn, ele está fadado a ser transformado em Eve: é um beco sem saída. Sendo assim, as paredes se fecham em volta dele, fazendo pensar nas paredes do útero onde o feto fica até o nascimento. E, de fato, Beulah é “o lugar de nascer” ¹⁶⁵ (p. 51). É também um labirinto, pois, os caminhos para descer se dão em voltas, como se as personagens estivessem andando em um labirinto: “Desça mais. Você ainda não chegou ao fim do labirinto” ¹⁶⁶ (p. 48). A descida e o labirinto são símbolos importantes nas mitologias das deusas.

No mito da deusa Inana, ela desce pelo subterrâneo onde vive a deusa Ereshkigal; e Inana fica presa. Nesta descida, ela sofre, mas consegue retornar ao mundo e retomar seu trono, ao final (PERERA, 1985). Porém, a descida não foi fácil, pois envolveu sofrimento, humilhação, crucificação e, por fim, renascimento – fazendo lembrar o que acontece com Cristo no mito cristão, como mostra Perera (1985). Entretanto, diferentemente do mito cristão, o sacrifício da deusa não foi para pagar pelos pecados do mundo, mas sim para renovação da terra (PERERA, 1985). Segundo Perera (1985, p. 78), todas as descidas “implicam sofrimento”.

O labirinto também é significativo nos mitos, pois: “A passagem pelo labirinto é uma aventura decisiva em que você decide se vai ou não ter vida eterna” (CAMPBELL, 2013, p. 41). Em outras palavras, o que Campbell (2013) diz é que passar pelo labirinto acarreta em uma crise espiritual ou psicológica e, portanto, é uma passagem difícil. Sendo assim, as alusões a estes símbolos de descida e labirinto aparecem aqui para mostrar que o caminho da paixão a ser percorrido pela Nova Eve será de dor e terminará com uma mudança na personagem – um renascimento.

Por vezes, a caverna é também tomada por um silêncio “profundo” ¹⁶⁷, “implacável” ¹⁶⁸ e “pesado” ¹⁶⁹ (p. 50). Segundo Angela Carter (Diário de 1973, p. 74), “a linguagem da carne [...] é o silêncio” ¹⁷⁰. Assim, a linguagem de Beulah é o silêncio, pois esta é construída

¹⁶⁵ “*place of birth*” (p. 49).

¹⁶⁶ “*Descend lower. You have not reached the end of the maze, yet*” (p. 46).

¹⁶⁷ “*profound*” (p. 48).

¹⁶⁸ “*implacable*” (p. 48).

¹⁶⁹ “*heavy*” (p. 48).

¹⁷⁰ “*The language of flesh [...] is silence*”.

como parte do corpo humano feminino: o útero. Portanto, Beulah sangra, tem a mesma temperatura do corpo humano e é feita de silêncio. Porém, este é aterrorizante para a personagem: a escuridão e o silêncio eram intensos como um “lapso do ser” ¹⁷¹ (p. 49, tradução nossa); como se Evelyn deixasse de existir ali onde não conseguia ver e nem escutar nada além do seu próprio sangue pulsando em seus ouvidos. Como o único som que ouve é este e ele sente como se não existisse, cria-se uma imagem de como se a própria caverna escura estivesse pulsando.

Se a primeira descida da personagem foi para entrar em Beulah, a segunda é para se encontrar pela primeira vez com a Mãe. Aqui, fazemos uma observação de que a palavra “grotesco”, como mostra Kayser (1963, p. 19), surge do italiano *grotta* que significa “caverna”. O autor prossegue dizendo que o sufixo “-esco” expressa local de origem: “No entanto, não expressa somente um lugar geográfico mas também a participação de uma essência espiritual” (KAYSER, 1963, p. 26). Assim, fica evidente mais uma vez a relação entre caverna e nascimento. Além disso, é significativo que caverna remeta ao grotesco, pois a construção da Mãe é grotesca.

A Mãe é apresentada de forma exagerada pela narradora que, por vezes, não sabe dizer se não está aumentando as características dela: “mãe *demaïs*, uma feminilidade vasta *demaïs*, grosseira *demaïs*” ¹⁷² (p. 64, grifos nossos): seios múltiplos, boca e língua grandes, tamanho gigante, gorda. Nota-se que para Bakhtin (1987, p. 265), as características essenciais do grotesco são: exagero, hiperbolismo, profusão e excesso. Assim, todas as características físicas da Mãe se dão em excesso, são um exagero em tamanho e em quantidade, no caso dos seios.

É notável que a imagem do seio reapareça aqui, pois, a Mãe tem quatro seios para que ela possa amamentar quatro bebês de uma só vez: enfatiza-se o símbolo do seio como fertilidade e que nutre. Entretanto, não são sensações de conforto que Evelyn sente naqueles seios. Pelo contrário, ele se sente amedrontado; subvertendo a ideia do senso comum de que o seio materno é sempre local de conforto. Bakhtin (1987, p. 267) mostrou também que “no grotesco, o exagero é um fantástico elevado ao extremo, tocando a monstruosidade”. Sendo assim, a Mãe é caracterizada como um “ser monstruoso” ¹⁷³ (p. 68).

¹⁷¹ “*lapse of being*”.

¹⁷² “*too much mother, a femaleness too vast, too gross*” (p. 63, grifos nossos).

¹⁷³ “*monstrous being*” (p. 66).

Enstice e Webb (1999, p. 89) argumentam que sempre que um monstro aparece na história sua presença jamais é comum. O monstro cria uma aura de aviso: “as vidas daqueles que o encontram não permanecem a mesma” (ENSTICE; WEBB, 1999, p. 89). Quando Evelyn encontra a Mãe, sua vida é modificada para sempre: ela muda seu sexo e sua aparência. Muda também seu nome e, por conta de todas estas modificações, a vida de Eve não pode ser a mesma de antes. É o encontro com o monstruoso que muda a jornada da personagem principal. Patrick West (1999) nota que o grotesco é aquilo que causa repulsa e, ao mesmo tempo, nos atrai – que é exatamente o sentimento que a Mãe causa na personagem: “Estava transtornado pelo espetáculo da deusa” ¹⁷⁴ (p. 58). Porém, esta deusa construiu a si mesma artificialmente.

A Mãe passou por diversas cirurgias a fim de adquirir sua aparência monstruosa. De forma dolorosa a Mãe se construiu: com agulhas e facas; assim como Eve surgirá também da dor da cirurgia. A Mãe fez com que os símbolos tomassem uma forma concreta: “Ela é a figura de proa, entalhada a mão, de sua própria teologia autoconstruída” ¹⁷⁵ (p. 57). Assim como os mitos não são naturais, uma vez que foram criados pela humanidade, a Mãe criou a si mesma. Diferentemente dos tempos antigos, ela usou a tecnologia para tal construção. Por isso, Beulah tem uma aura artificial que é a própria artificialidade dos mitos, aqui, tomada de maneira literal: “Em Beulah, o mito é uma coisa fabricada, não uma coisa encontrada” ¹⁷⁶ (p. 54).

O ritual de adoração à Mãe se inicia com uma espécie de oração que é estruturada em forma de poesia; é o mesmo estilo usado para transcrever as preces feitas nos cultos de adoração às deusas, de forma que se tem nestas páginas um pastiche. Isto cria a mesma atmosfera desses cultos antigos o que se verifica no conteúdo também, pois, uma das características destes ritos era relacionar a deusa com elementos e fenômenos naturais: sol, lua, trovão, mar, vento, etc. Dessa forma, a Mãe é “A lua” ¹⁷⁷ (p. 60); “as estrelas” ¹⁷⁸ (p. 61). O que ela faz abala os fenômenos naturais, portanto, “quando boceja a terra treme” ¹⁷⁹ (p. 61); ela mantém “os ventos amarrados em seu lenço” ¹⁸⁰ (p. 62); e assim por diante. Isto é próprio dos cultos às deusas. Porém, esse culto não surpreende Evelyn; e, quando termina, ele diz:

¹⁷⁴ “*I was appalled by the spectacle of the goddess*” (p. 56).

¹⁷⁵ “*She is the hand-carved figurehead of her own, self-constructed theology*” (p. 55).

¹⁷⁶ “*In Beulah, myth is a made thing, not a found thing*” (p. 53).

¹⁷⁷ “*The moon*” (p. 58).

¹⁷⁸ “*star of the sea*” (p. 59).

¹⁷⁹ “*when she yawns earthquakes*” (p. 58).

¹⁸⁰ “*keeps the wind knotted up in her handkerchief*” (p. 59).

“*aquilo* tinha acabado” ¹⁸¹ (p. 62). Era para ser grandioso, mas, ironicamente, não o impressiona; conferindo um tom de ridículo ao mito.

Ainda em “tom ritual” ¹⁸² (p. 62), Sophia pergunta para a Mãe onde fica o Jardim do Éden, e a Mãe responde que ele fica em suas coxas. E, conforme a Mãe fala outras frases, Evelyn começa a se dar conta de seu tamanho enorme e sente-se sufocado, como se a Mãe ocupasse todo o espaço, o ambiente se torna claustrofóbico de novo. Ela continua falando e ele sente o calor insuportável; depois de outra fala, fica difícil de respirar. É a sensação de estar sendo engolido que acompanha o sentimento de claustrofobia. A cada fala da Mãe, o texto mostra estas sensações se intensificando, chegando ao clímax quando ela exorta Evelyn a possuí-la e ela, de fato, o “engole”.

Ela grita e sua voz é como um trovão (p. 62). Então, Sophia rasga a roupa de Evelyn e ele é estuprado. Este ato violento é descrito de maneira a retomar a imagem da boca que engole: “agarrou meu sexo que se encolhia: quando ele entrou inteiro, a Mãe uivou e eu também” ¹⁸³ (p. 63). É notório que antes disso, a Mãe o beija e ele pensa ver o sol dentro de sua boca enorme, a textura da língua é como uma toalha de banho molhada que o encharca: é a imagem da boca que começa pela boca, de fato, e termina com a genital feminina o engolindo, remetendo ao mito da *vagina dentata* – imagens que haviam aparecido antes, em Nova Iorque.

Como em Beulah tudo é produzido cientificamente, a Nova Eve nasce de uma cirurgia e esta é a terceira descida da personagem. Seu nascimento cirúrgico envolve ser cortada, perfurada por agulhas e tomar remédios. Portanto, seu corpo feminino surge da dor o que nos remete à dor do parto, porém, um parto artificial. Em Beulah, há uma relação entre feminino e sofrimento: a Mãe e a Eve surgiram de dores; passada a cirurgia, Eve assiste a filmes que mostram o sofrimento de Tristessa que é o sofrimento belo e ideal. Isto remete ao texto bíblico, pois, Eva, por ter sido enganada pela serpente e comido do fruto proibido, foi amaldiçoada a sofrer as dores do parto; fazendo com que todas as mulheres sofram estas mesmas dores também. Estes femininos que sentem dor no romance fazem alusões bíblicas, pois, segundo o livro do *Gênesis* (3:16), Deus castigou Eva por seu crime da seguinte forma: “Multiplicarei grandemente a tua dor [...]”. Assim, ficou no imaginário popular de que existe uma relação entre o feminino e o sofrimento, a dor.

¹⁸¹ “so that was done with” (p. 60).

¹⁸² “a ritual fashion” (p. 60).

¹⁸³ “grasped my shrinking sex; when it went all the way, Mother howled and so did I” (p. 61).

Por esta imagem se dar em Beulah, fica evidente que, por mais que tente parecer libertadora para as mulheres, o local reforça estereótipos femininos aprisionadores. As amazonas também tentam fazer com que Eve se torne maternal, pois, mostram imagens de mães humanas e animais cuidando de seus filhos – como se o instinto maternal fosse próprio das mulheres, outro estereótipo. Porém, a Nova Eve foge justamente porque não quer ser mãe. E ela se nega a obedecer à deusa: “Agora sou filha dela, não sou? Mas não vou cortar um peito por causa dela, não vou mesmo!”¹⁸⁴ (p. 73). Não dar o seio para a deusa significa se rebelar contra o mito.

A imagem do seio retorna também quando a Mãe dá de mamar para Eve e ela sente que a sua relação com o seio materno não mudou, pois naquele momento ela está amparada e segura. Tem-se aqui o seio como alimento e acolhimento. Todavia, causa estranheza a imagem de uma pessoa adulta no colo sendo amamentada. São figuras que se contradizem, dando um tom irônico a essa cena, pois, a Mãe não é acolhedora e Eve já é adulta. Isto também é a marca de que a Nova Eve nasceu.

Entretanto, a Nova Eve não tem nada de novo: é feita a partir dos estereótipos de beleza feminina, como ela própria constata ao encontrar fotos de revistas masculinas que foram usadas como inspiração pelas mulheres de Beulah para criá-la. Mais uma vez, mostra-se a característica não libertadora da comunidade de amazonas. Por outro lado, é importante notar o que foi apontado por Duarte (1996): enquanto a Eva do mito cristão foi criada divinamente a partir da costela do homem, a Nova Eve foi feita cirurgicamente a partir de todo o corpo masculino. Logo, se tem já aqui um tom subversivo que é próprio do romance. Nascida, ela deixa o útero; todavia, da mesma forma que seu nascimento não foi natural, ela se vê forçada a sair de Beulah para escapar dos planos da Mãe.

Ao final do romance, Eve retorna para as cavernas: “Eva está voltando para sua mãe”¹⁸⁵ (p. 172). Para entrar na caverna, Eve tem que se espremer, ou seja, reduzir seu tamanho, como um bebê no útero. Como este órgão, a caverna é também quente e úmida. Nela, Eve encontra sangue – outro sinal para a ideia de útero. Por simular esta parte do corpo feminino, a caverna parece estar viva: suas paredes estremecem e suspiram (p. 180); suas pulsações fazem pressão sobre Eve e a puxam mais para dentro: “Um movimento visceral, porém

¹⁸⁴ “*Now I am her daughter, am I not? But I won’t shear off a tit for her, not I!*” (p. 72).

¹⁸⁵ “*Eve returns to her mother*” (p. 176).

perfeitamente ritmado, agita as paredes que me engolem” ¹⁸⁶ (p. 176). Retorna a imagem do útero como uma boca que engole.

Entretanto, quanto mais entra, mais Eve percebe que tudo que se encontra ali é escuridão e silêncio. Sente-se engolida pelas páginas de um livro: “Esse livro foi enfaticamente fechado” ¹⁸⁷ (p. 172). É a imagem da boca de novo, porém, agora comparada a um livro fechado. Este está assim, porque os planos da Mãe falharam e ela não tem mais nada a dizer, é um livro de silêncio (p. 172). A Mãe tentou dar uma forma concreta e literal ao mito do matriarcado, porém, não conseguiu e, assim, ela se torna apenas “uma figura de linguagem” ¹⁸⁸ (p. 176). O mito do matriarcado volta a se limitar ao espaço dos livros.

Como foi mostrado no capítulo dois, Eve encontra na caverna outros símbolos que remontam aos mitos com que ela se defrontou durante o caminho de sua paixão: o espelho quebrado; a foto de Tristessa; o ouro alquímico; a ave com forma dupla. Tais elementos simbolizam que, assim como o mito do matriarcado falhou, todos os outros mitos também falharam e ficaram relegados ao livro do silêncio. E é apropriado que eles não tenham sido bem sucedidos uma vez que o romance mostrou a irracionalidade contida neles e as consequências negativas que eles podem ter quando tomados literalmente.

Como um útero, a caverna expulsa Eve de seu interior: “As paredes de carne me expeliram” ¹⁸⁹ (p. 177). E, como um bebê recém-nascido, Eve sai chorando e chamando pela mãe. Porém, não há resposta: os mitos se esvaziaram e Eve tem que aprender a viver sem eles. Livre dos mitos e dos preconceitos gerados por eles, a Nova Eve (re)nasce.

3.4. O rancho de Zero

O rancho de Zero fica no deserto e, como foi dito, este simboliza a esterilidade e o vazio. Assim, o rancho é o local da infertilidade: apesar de Zero manter relações sexuais com suas esposas, nenhuma delas fica grávida, pois ele é estéril. Seu nome remete a outro aspecto do deserto: o vazio. Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 970) afirmam que “zero” em árabe é *çifa* que significa “vazio”. Esta é a característica que Zero ama no deserto: o fato de ser vazio como ele, pois, Zero odeia a humanidade (p. 82). Além disso, os autores mostram que o número zero não tem valor sozinho, só o adquire quando em conjunto a outros números.

¹⁸⁶ “A visceral yet perfectly rhythmic agitation ripples the walls, which ingest me” (p. 180).

¹⁸⁷ “This book has been emphatically closed” (p. 176).

¹⁸⁸ “a figure of speech” (p. 180).

¹⁸⁹ “The walls of meat expelled me” (p. 182).

Portanto, simboliza “a pessoa que só tem valor por delegação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 971). Similarmente, a mitologia de Zero só existe porque as esposas acreditam nela.

Zero fez suas esposas acreditarem que ele é como um deus. Por ser assim, ele é superior a elas; seu esperma é sagrado e lhes confere longevidade; elas acreditam que ele as protege e, em troca, elas devem obedecê-lo. Porém: “o mito dependia da convicção que possuíam: uma divindade, por mais humilde que seja, precisa de fiéis para manter sua credibilidade” ¹⁹⁰ (p. 96). Como em qualquer mito, o de Zero depende de pessoas que acreditem nele e que sejam fiéis. Se não fosse por isto, ele não teria valor algum – remete ao número zero que depende de outros para ter valor.

As esposas vivem em função de Zero; tudo o que fazem em suas rotinas é para servi-lo. Portanto, elas não possuem subjetividade: foram anuladas por ele. Da mesma maneira, o número zero, como mostram Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 971), tem o poder de anular os outros números – qualquer número multiplicado por zero, resulta em zero. Assim, ao falar de si mesmo, Zero diz que ele é o “ponto final, o nada” ¹⁹¹ (p. 99).

Para Cirlot (1971, p. 231), zero é “o não-ser” e simboliza a morte, como o deserto também tem o poder de matar. Da mesma maneira, Zero anseia pela morte de Tristessa; mostrando-se capaz de matar outras mulheres também, principalmente se forem lésbicas. Porém, torna-se irônico que, apesar de ele se autodenominar um deus poderoso, ele é como um nada; mostrando que, na realidade, ele não possui poder algum. O fato de as esposas acreditarem em sua mitologia é o que lhe dá poder e este é ilusório já que depende inteiramente da crença de outras pessoas. O texto mostra aqui que, assim como o mito de Zero, todos os mitos só existem porque há pessoas que acreditam neles. Um mito sem crentes deixa de existir.

A narrativa torna irônica a autodenominação de Zero como um deus ao apresentar suas características físicas como grotescas. Se, por um lado, o que define o grotesco na descrição física da Mãe é o excesso; em Zero, é a falta: ele tem uma perna e um olho de cor azul “insaciável” ¹⁹² (p. 83). A imagem da boca retorna aqui, pois, ao caracterizar a cor do olho

¹⁹⁰ “his myth depended on their conviction; a god-head, however shabby, needs believers to maintain his credibility” (p. 96).

¹⁹¹ “vanishing point; nullity” (p. 99).

¹⁹² “insatiable” (p. 82).

desta forma, antecipa-se a característica da personagem de ser assim: ele deseja possuir suas mulheres, ser seu dono e dominar o deserto à sua volta.

O simbolismo do olho é importante, pois, para Cirlot (1971), o olho simboliza o sol e, portanto, significa inteligência e sabedoria. Dessa forma, Cirlot (1971) afirma que ter só um olho pode significar “o sub-humano porque é menos do que dois (dois sendo a norma)” (p. 100). Sendo assim, ter só um olho pode ser considerado um elemento grotesco já que foge à norma e, por simbolizar inteligência, o fato da personagem só ter um, evidencia a falta de racionalidade dele o que se verifica no mito que ele criou para si.

Como só tem uma perna, ele utiliza uma perna de pau para preencher o vazio onde deveria haver perna. De acordo com Rosi Braidotti (1997, p. 62), o grotesco pode ser uma “falta”. Assim, torna-se irônico a figura de um deus com estas “faltas”, já que os deuses, geralmente, são caracterizados como seres perfeitos. Portanto, fica evidente a falta de poder em Zero e o seu vazio que se reflete em suas características físicas.

O primeiro contato sexual com um homem que Eve tem após a transformação é pelo estupro que Zero inflige nela. Ela nota que o corpo dele é como um instrumento de tortura. Em outra ocasião em que é estuprada novamente, ela diz que Zero: “abriu a braguilha, tirou a arma que eu agora via ser de um tamanho espantoso e, com um grito selvagem, jogou-se em cima de mim; penetrou-me como os vândalos atacando Roma”¹⁹³ (p. 89). De novo a relação entre pênis e arma.

Fica claro, na primeira cena, que Eve usa uma metáfora para se referir ao pênis como instrumento de tortura; na segunda, porém, ela está explicitamente falando do revólver de Zero, mas, implicitamente, o revólver grande é uma metáfora para o pênis, pois somente após ele abrir a braguilha, ela comenta o tamanho da arma. O falo representado de forma exagerada é uma característica do grotesco (BAKHTIN, 1987). Além disso, enfatiza-se novamente a genital masculina como causadora de dor já que ele a invade como de ataque. De forma violenta, Eve conhece a dor que o corpo masculino é capaz de infligir.

Por outro lado, é notável que durante o estupro, Zero tente esconder sua perna de pau. Esta é a sua característica mais grotesca, pois, além de ser algo não natural ao seu corpo, é um objeto que pode se desprender dele. Sendo assim, a perna de pau representa uma espécie de “falha” e, por isso, ele se envergonha dela já que quer ser visto como um deus. Por ter perdido

¹⁹³ “unfastened his fly, brought out a weapon which I now saw was of amazing size and, with a wild cry, hurled himself upon me; he entered me like the vandals attacking Rome” (p. 86).

a perna e o olho durante uma luta, ele mostra não ser tão poderoso como quer que as esposas pensem. Por esse motivo, durante o estupro, ele tenta esconder a perna de pau; da mesma forma, quando as esposas estão dando banho nele, ele também tenta escondê-la; nunca ficando completamente nu.

Perera (1985) diz que, para Jung, ficar nu simboliza a “extração da alma” (p. 90); assim, o ato de se desnudar significa exteriorizar a “beleza interior” (JUNG apud PERERA, 1985, p. 90). É também um ato de vulnerabilidade, pois, ao mostrar-se por completo, o indivíduo se permite ser vulnerável ao olhar do outro. Tendo estas considerações em vista, se torna interessante pensar no motivo de Zero nunca ficar completamente nu. Primeiramente, não há beleza interior a ser mostrada; e, por fim, ele não permite ser visto como vulnerável. Ele quer ser visto como um deus sem falhas e inabalável, remetendo à noção de virilidade: de que o homem viril é o oposto do frágil.

Logo que chega ao rancho, Eve é estuprada e percebe que o local possui um cheiro forte de excremento de porco. Quando é estuprada de novo, ela é obrigada a se deitar em cima das fezes dos porcos – estes animais são sagrados para Zero. Assim, enquanto às mulheres nada é permitido; aos porcos, ele permite que façam o que quiserem. A comida é restrita para as esposas, porém, os porcos podem comer à vontade. Por isso, uma das porcas tem o costume de entrar na cozinha, derrubar a panela de comida no chão e “devorava o conteúdo” ¹⁹⁴ (p. 92). Se por um lado as mulheres não possuem todos os dentes, os porcos devoram toda a comida – a imagem da boca se faz presente.

O porco, afirma Michael Ferber (2007, p. 155), simboliza sujeira. Assim, Zero não permite que as esposas limpem seus porcos, ele “os respeitava porque eram sujos” ¹⁹⁵ (p. 92). Para religiões como o judaísmo e o islamismo, comer a carne do porco é pecado, pois este animal é sujo; e, segundo o Velho Testamento da Bíblia, Deus pune quem come o porco. Similarmente, Zero proíbe com violência que suas esposas se alimentem dos porcos. Porém, diferente dessas religiões citadas, o motivo é o fato de que, para Zero, estes animais são sagrados: “bocas inúteis, aqueles vinte animais malignos dominavam a vida da comunidade” ¹⁹⁶ (p. 92).

É apropriado que um animal que é considerado sujo em diversos mitos e religiões seja sagrado para o mito de Zero, pois ele enaltece o que é sujo e baixo como ele próprio o é. Os

¹⁹⁴ “devour the steaming contents” (p. 91)

¹⁹⁵ “only honoured them because they were gross” (p. 92).

¹⁹⁶ “useless mouths, the twenty vicious beasts dominated the life of the community” (p. 91).

porcos são, de certa forma, parecidos com ele. Assim como Zero torna a vida do harém difícil, estes animais fazem o mesmo: sujam o que as esposas acabaram de limpar; passam correndo por elas, fazendo-as tropeçar e cair; e são servidos por elas.

O porco também é símbolo de estupidez (FERBER, 2007, p. 155). E já que existe essa relação entre Zero e os porcos, esse significado também se estende a ele. Zero alimenta seu mito com paranoias irracionais e estúpidas, como, por exemplo, Tristessa ter roubado sua sombra e, por isso, ele ser estéril até o dia que a matar; e o fato de acreditar que as mulheres são naturalmente inferiores aos homens simplesmente porque nasceram do sexo feminino – fica evidente a irracionalidade do mito. Por fim, o porco também significa ódio e raiva (FERBER, 2007, p. 155) – sentimentos constantes em Zero. No local de esterilidade do rancho, somente os porcos têm filhos, como Zero gostaria de ter.

Como os porcos, o cachorro de Zero, chamado Caim, também possui status superior ao das esposas. Ele pode tomar o café da manhã com Zero na cama, enquanto as esposas trabalham na cozinha e comem às pressas. Ele é a única coisa que Zero ama, além da esterilidade do deserto (p. 87). É interessante notar o nome escolhido para o cachorro, aludindo à Bíblia em que Caim é filho de Adão e Eva, além de ser também o irmão invejoso que mata Abel. Como castigo, Deus o expulsou do Éden e o mandou vagar pelo deserto. Não é gratuito, então, que o cachorro tenha este nome uma vez que o espaço de Zero é no deserto. Há também certas correspondências entre Zero e o cachorro.

Caim possui também só um olho – a simbologia do olho único reaparece. Eve nota que os testículos do cão são grandes, da mesma forma como havia notado com o órgão genital de Zero, como mostrado. Antes de Eve ser estuprada pela segunda vez, Caim a inspeciona, cheirando seu corpo inteiro e colocando o focinho dentro do seu umbigo e debaixo dos seus braços, sendo impossível que ela se afaste já que Zero a ameaça com sua arma. Aqui, o cão se relaciona de novo com seu dono, pois, da mesma forma que Zero pode ser invasivo, tocando o corpo das esposas como deseja, Caim faz o mesmo.

Ao retomar o significado bíblico de Caim, vemos também semelhanças com Zero já que este também possui os sentimentos de inveja e de assassinar. Zero inveja tudo que possui beleza; e não tem escrúpulos para matar. Além disso, ele sente ódio pelas mulheres o que explica a forma como as esposas são tratadas.

As esposas parecem ser irmãs: vestem a mesma roupa, têm o mesmo corte de cabelo e nenhuma possui os dentes da frente. Elas usam um macacão azul e nada por debaixo dele.

Assim, é possível ver que seus corpos são cobertos por marcas de mordidas e outros machucados já que Zero as espanca. Portanto, carregam as marcas da dor e sofrimento que Zero causa em seus corpos – de novo, a relação entre feminino e dor.

Para enfatizar a humildade que demanda delas, Zero joga suas fezes e as de seu cachorro em seus seios. O seio, como foi dito, é símbolo de feminilidade. Esta cena mostra que em Zero, o feminino é rebaixado e desvalorizado. E é apropriado que seja assim, pois como mostra Whitmont (1991, p. 140), a “desvalorização do feminino é um aspecto intrínseco [...] do ego patriarcal”.

Após um dia em que Betty Louella mordeu o pênis de Zero durante a relação sexual, todas as esposas tiveram que arrancar seus dentes frontais. Aqui, a imagem da boca retorna, porém, diferente do exército das mulheres cujo símbolo é a *vagina dentata*; no rancho, é a boca desdentada. Ao contrário das amazonas, as mulheres de Zero não têm poder algum, elas que são engolidas por ele; por isso é simbólico que não tenham todos os dentes: não conseguem se defender. Além disso, isto mostra também que Zero tem medo do poder que uma mulher pode ter, pois, ao arrancar seus dentes, impossibilita que elas o engulam como o mito da *vagina dentata* que engole aos homens, mostrando o medo irracional masculino em relação às mulheres.

Todas as mulheres de Zero têm o cabelo bem curto; e, quando Eve se torna uma esposa, as outras cortam seu cabelo também e o queimam. Para Cirlot (1971, p. 135), o cabelo simboliza força e fertilidade; sendo assim, a falta de cabelo implica na ausência destes atributos. É significativo, então, que as esposas não tenham cabelo: elas realmente não se mostram fortes para enfrentar Zero. Há também o fato do rancho ser o local da esterilidade uma vez que, com Zero, elas estão fadadas a não terem filhos. A iniciação de Eve no harém se dá após a retirada de seu cabelo: “eu era a Sra. Zero”¹⁹⁷ (p. 90). Cada uma carrega um anel de casamento também.

Kérchy (2008) vê nas esposas uma alusão ao mito do anjo da casa: a imagem de esposa doce e completamente submissa ao marido; bem como a esposa cujo trabalho é cuidar da casa, sem possuir uma fonte de renda, “que aceita o abuso do cônjuge por ele ser o chefe da família” (KÉRCHY, 2008, p. 102). E, assim, o ambiente exterior cabe ao marido; enquanto à mulher, lhe é imposto o espaço doméstico. Esta imagem da mulher como rainha do lar, estava sendo questionada por feministas das décadas de 1960-70, como foi mostrado no

¹⁹⁷ “I was Mrs. Zero” (p. 89).

capítulo um. Por fim, Kérchy compara a vida do rancho com a história de Charles Manson: as esposas acreditam em Zero e o obedecem cegamente.

Zero não permite que as esposas usem talheres, mas elas são gratas por ele lhes permitir o uso de copos e pratos – mesmo que do material mais barato. Também não permite que elas se comuniquem com palavras, apenas com ruídos e sons animais. Assim, quando ele não está por perto, elas se comunicam em inglês, porém, aos sussurros para que ele não as escute. E, como estão acostumadas a acreditarem em tudo, acreditam que o esperma dele é sagrado e regula suas vidas. Eve, ao inventar para si uma autobiografia, percebe que quanto mais estranha for a história, mais provável que elas acreditem. São como freiras, segundo a narradora, “todas postulantes na igreja de Zero”¹⁹⁸ (p. 85).

Fica evidente a irracionalidade do mito, pois, por mais que sofram vivendo com Zero, as esposas permanecem com ele por acreditarem que ele seja sagrado e soberano. Elas o servem fielmente e são capazes de denunciar umas às outras com facilidade. Logo, Eve percebe que não há cumplicidade entre as esposas. Enquanto em Beulah, as mulheres eram unidas; em Zero, isto não existe, pois a sua mitologia é mais importante do que a amizade entre elas.

Se ele não gostar do tom usado por elas ao produzirem os sons de animais, ele as bate com seu chicote; apesar de nem elas mesmas entenderem o que dizem quando emitem esses sons. E é claro que nem mesmo ele entende, porém, a palavra dele é lei. Torna-se irônico que ele seja um poeta que odeia a linguagem uma vez que esta é o material da poesia e o trabalho com a palavra é o que confere a beleza poética. Mas Zero odeia tudo que possua beleza, como foi dito. Sendo assim, odeia a linguagem e odeia Tristessa.

Eve descobre por meio das esposas que um dia em que Zero estava no cinema assistindo Tristessa como Emma Bovary, sua imagem na tela cresceu e seus olhos estavam fixos nele. Quando a imagem se tornou gigantesca, Zero sentiu uma dor em sua genital e Tristessa sugou a sua sombra o que o deixou estéril. A imagem da boca gigante que engole retorna assim como a ideia do mito da *vagina dentata*: a mulher que engole o homem. É notável que este momento se dê quando Tristessa está interpretando Emma Bovary, personagem símbolo da *femme fatale*. Os mitos da *vagina dentata* e da *femme fatale* (este será explicado na próxima seção) são constituintes do medo irracional masculino em relação à mulher.

¹⁹⁸ “all postulants in the church of Zero” (p. 84).

Tristessa, como foi dito, é considerada a mulher mais bela, a que melhor encarna os mitos relacionados ao feminino e à feminilidade. Como Zero odeia a beleza e as mulheres, é esperado que Tristessa seja quem ele mais abomina. E a que ele mais teme também, pois, por ser vista como a *femme fatale*, sua imagem gigantesca na tela do cinema sugou a sua virilidade (mito da *vagina dentata*). Zero acredita que, matando Tristessa, ele será fértil novamente. Quando isto acontecer, a Guerra Civil terá matado todas as pessoas nos Estados Unidos e caberá a ele repopular o país com seu harém de esposas. Alude-se ao mito de Adão e Eva novamente, como quando a Mãe diz ter objetivo semelhante.

Em suma, o rancho de Zero é muito similar à Beulah, porém, de forma invertida. Enquanto em Beulah, tem-se o poder matriarcal; em Zero, há o patriarcal. Em Beulah, as mulheres dominam e os homens são inferiores; em Zero, é o contrário. As mulheres de Beulah são unidas; as esposas de Zero, traem umas às outras. A Mãe quer repopular a terra para criar um mundo só de mulheres; Zero também quer repopular, mas para que o poder seja exclusivo dele. A Mãe é o excesso; Zero é a falta; ela estupra Evelyn, pois sua violência é contra os homens; a dele é contra as mulheres, por isso as estupra. Beulah é o espaço da fertilidade forçada; o rancho é o da esterilidade. Portanto, Sarah Gamble (1997) conclui que o rancho é o espelho invertido de Beulah. Os dois mitos são muito parecidos, apesar de opostos. Sendo assim, o de Zero é igualmente irracional e fadado ao fracasso.

3.5 A mansão de vidro

Da mesma forma que Eve pensou que o deserto fosse inabitado, a casa de vidro de Tristessa dá a mesma impressão – parece ter sido abandonada. A casa é toda feita de vidro o que significa que é possível para quem está do lado de fora ver o que acontece em seu interior. É como Tristessa na tela: suas performances são visíveis para quem quiser vê-las. Remete também às celebridades de Hollywood em que as revistas buscam mostrar o que acontece em suas vidas, tentando torná-las transparentes como o vidro.

A casa possui uma atmosfera cíclica: todos os acontecimentos que se dão nela repetem-se sucessivamente como em um ciclo. Os materiais de limpeza são organizados de modo que o trabalho para arrumar a casa se dê a cada dia da mesma forma; para espantar os visitantes, a casa gira, fazendo com que Zero, Eve e o harém sejam jogados em círculos; a música tema de *E o vento levou* toca por dois minutos e meio e, quando termina, volta a tocar

de novo – a casa funciona como um ciclo vicioso. Tem-se uma relação com Tristessa aqui, pois, suas performances no cinema poderiam ser vistas repetidas vezes com suas personagens sempre morrendo no final e/ou representando estereótipos e mitos femininos, como em um ciclo.

Tristessa no cinema foi: Desdemona, Catherine Earnshaw, Emma Bovary, Marmee, Madeline Usher, Julieta, entre outras. Representou na mídia estereótipos muito frequentes na literatura e que são mostrados por Lúcia O. Zolin (2005, p. 190): a “mulher sedutora e/ou perigosa e/ou imoral” e a “mulher-anjo e/ou indefesa e/ou incapaz e/ou impotente”. Este estereótipo dialoga com o mito da virgem santa; já o primeiro dialoga com o mito da *femme fatale*. Um dos estágios para este, como demonstra Brandão Júnior (2017, p. 74), é o da “fantasma, viva-morta”. Todos estes mitos e estereótipos apontados aqui são representados por Tristessa.

A imagem da mulher como a Virgem Mãe, com status elevado, pura, santa e intocável é o oposto da *femme fatale*, como mostra Qualls-Corbett (1990, p. 120). Ela cita Jung que diz que “Deusas e semideusas [...] tomaram o lugar da mulher pessoal, humana” (1990, p. 120). A Virgem Maria é a feminilidade ideal, “pessoa de absoluta pureza sobre a qual não há sombra de pecado” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 201). A sua virgindade é o que a destaca em relação a outras mulheres (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 201).

Tristessa desempenhou o papel da Virgem quando, por exemplo, interpretou uma personagem em um filme hollywoodiano que era enfermeira e cuidava dos leprosos – uma alusão bíblica, já que no mito cristão, Jesus também cuidou dos leprosos. A personagem era apaixonada por um missionário que se casou com ela quando já era tarde demais: ela havia contraído a doença.

Eles se casam, mas não se tocam para que ele não fique doente também; e, ao final, ela falece. Aqui, se tem um exemplo típico do estereótipo da “mulher-anjo” que tem suas raízes no mito da Virgem Mãe: bondosa, virgem, que se sacrifica pelo outro. Apesar de não ser a Tristessa de verdade e sim um papel que ela atuou, isto provocou uma emoção em Eve criança: “Então ela morreu, ele ficou triste e eu também” ¹⁹⁹ (p. 118). E, no começo do romance, a narradora afirma que a admiração que sentia por Tristessa afetou a visão que tinha das mulheres.

¹⁹⁹ “So she died and he was sorry and so was I” (p. 119).

O sofrimento de Tristessa quando Zero bate nela é visto como tão perfeito por Eve que ela tem dificuldade em decidir até que ponto ele é real. Como foi dito, o que Eve mais admira em Tristessa é a sua capacidade de sofrer com beleza. Quando Tristessa chora, “*lágrimas enormes* rolavam pelas faces descoloridas” ²⁰⁰ (p. 117, grifo nosso). Em seus olhos que choram, Eve vê “*toda a desolação da América*” ²⁰¹ (p. 118, grifo nosso), ela é “*Nossa Senhora das Dores*” ²⁰² (p. 118). É o mito da mulher santa que sofre as angústias do mundo; por isso suas lágrimas são maiores do que das pessoas comuns, pois, é como uma deusa que representa o sofrimento de todos – em especial o do ocidente já que Hollywood desempenhou papel crucial para propagar mitos.

Se de um lado se tem o mito da Virgem Mãe; de outro, se tem o da *femme fatale*. Este tem suas raízes no mito de Lilith: a primeira mulher fatal. Lilith, como foi mostrado, desafiou a lei do pai quando se opôs a Adão e, posteriormente, ao próprio Deus quando este ordenou que ela voltasse para o marido e ela recusou. E é disto que se trata a *femme fatale*: a mulher que tem o desejo e o segue, mesmo que para isto ela tenha que desafiar as leis patriarcais. Por isso, a *femme fatale* representa uma ameaça à sociedade patriarcal e, portanto, desencadeou diversos estereótipos femininos negativos.

Apesar de Lilith ser o protótipo da *femme fatale*, Stevie Simkin (2014, p. 24) diz que Eva é a base para este mito, pois, é a mulher que, por não obedecer à norma, condenou a raça humana. Não é gratuito, então, que o nome da personagem principal do romance seja Eve – não só porque a Mãe a criou para repopular a terra, como no mito cristão, mas também porque o romance subverte as ideias de culpa e pecado contidas no mito. Simkin (2014) prossegue dizendo que outro conceito-chave para a *femme fatale* é a ideia que ela passa aos homens de que sua beleza é uma máscara que esconde “suas verdadeiras intenções, sentimentos ou identidades” (SIMKIN, 2014, p. 29). E é justamente a beleza de Tristessa que perturba Zero.

Como foi dito, Zero odeia a beleza. No mito da *femme fatale*, a beleza feminina é “transformada em algo letal” (SIMKIN, 2014, p. 23). Simkin vê nisto a evidência do medo irracional masculino que é influenciado pela noção da “isca do fruto proibido que [...] é central na imagem de Eva, a figura mais importante na cultura ocidental em termos de se entender o que é ser mulher” (2014, p. 23). Portanto, é próprio da construção da mulher fatal que sua beleza provoque este tipo de sentimento nos homens, como Tristessa em Zero. É

²⁰⁰ “enormous tears ran down her colourless cheeks” (p. 118, grifo nosso).

²⁰¹ “all the desolation of America” (p. 118, grifo nosso).

²⁰² “Our Lady of the Sorrows” (p. 118).

significativo que o momento que ele acredita que ela tenha o deixado estéril seja quando ela é Emma Bovary no cinema, pois, Zolin (2005, p. 190) mostra que um exemplo na literatura para o estereótipo de “mulher sedutora e/ou perigosa e/ou imoral” é esta personagem.

Tristessa *não é* Emma Bovary, ela apenas *se passa* por Bovary no cinema e, como consequência do fato de interpretar uma mulher fatal, a ela foi associado o mito, fazendo com que os telespectadores o projetassem nela, assim como o mito da Virgem Mãe que Eve projetou em Tristessa. Evidencia-se como a literatura, mesmo a de melhor qualidade, tem o poder de propagar mitos e estereótipos. O cinema tem este poder ainda maior na modernidade, em especial o de Hollywood. Portanto, a narrativa mostra o papel crucial que os filmes hollywoodianos desempenham ao propagar imagens estereotipadas de mulher que têm suas bases nos mitos.

Por fim, Tristessa representa também um dos estágios da *femme fatale*, apontado por Brandão Júnior (2017, p. 74), que é o da “fantasma, viva-morta”. Sendo assim, Eve descreve o rosto de Tristessa como “um convite à necrofilia, um rosto de anjo sobre uma lápide”²⁰³ (p. 118). A voz de Tristessa é como a de um fantasma e como folhas mortas (p. 134). Porém, Eve a considera linda mesmo parecendo sem vida. Isto é próprio da construção da *femme fatale* como “fantasma, viva-morta”. E, quando encontram Tristessa, ela está no caixão segurando a Bíblia na “galeria dos imortais”²⁰⁴ (p. 115).

Na galeria dos imortais, encontram-se bonecos de cera que imitam os famosos de Hollywood em caixões: Marilyn Monroe, Sharon Tate, James Dean, Jean Harlow, Ramon Navarro, Lupe Velez, Valentino e Maria Montez. Todos estes morreram jovens e de forma trágica. Foram também ícones de Hollywood de seu tempo; referências de beleza, moda, feminilidade e masculinidade. Marilyn Monroe, por exemplo, foi popularmente associada à deusa do amor: “projetada numa forma abstrata tal como um ideal, algo supra-humano, como a deusa” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 70).

A sensação de Eve ao ver a galeria dos imortais é de que é como estar em uma caverna onde “esses seres fabulosos houvessem se retirado, quando seu tempo nas telas terminou”²⁰⁵ (p.114). Como a caverna é um lugar das deusas, é como se esses “deuses” hollywoodianos tivessem se aposentado nela, quando seus mitos deixaram de existir. Da mesma forma, todos

²⁰³ “an invitation to necrophilia, face of an angel upon a tombstone” (p. 118).

²⁰⁴ “Hall of Immortals” (p. 123).

²⁰⁵ “all these fabulous beings had retired, when their time on the screen was up” (p. 115-6).

os mitos, no romance, também irão “se aposentar” e Eve os reencontra na caverna, como mostrado em seção anterior.

Tristessa é vista por Eve e seus outros fãs como uma deusa. Esta visão de celebridades como deuses e deusas as distancia do fato de que são humanas e faz com que as pessoas não famosas busquem nelas mesmas e em outros as mesmas qualidades de deuses e deusas. Isto fica evidente quando a narradora, antes da transformação, diz que buscava nas mulheres as mesmas qualidades de Tristessa. E, após a transformação, tentou imitar os atos *femininos* da atriz. Portanto, fica claro, mais uma vez, o papel de Hollywood em propagar mitos e estereótipos que influenciam a vida dos indivíduos.

É notável que estes bonecos de cera provoquem a ilusão de que são reais por conta da perfeição com que foram feitos. Esta característica de provocar ilusões é típica da casa de vidro: seus monumentos têm formatos idênticos a de lágrimas; há outros bonecos de cera que parecem pessoas reais. Isto é próprio de Tristessa também, pois, ao passar tantos anos representando mitos e estereótipos para a mídia, ela acabou se perdendo na personagem de *mulher perfeita* que criou de forma a parecer tão *real*. Não é gratuito, então, que sua casa seja no deserto uma vez que este também tem o poder de provocar alucinações, ilusões.

Como o casamento é parte chave do sistema patriarcal, é apropriado que Zero encerre as humilhações com um casamento. O patriarcalismo tem relação com o mito cristão e neste, segundo Paiva (1993, p. 56), a mulher tem de pertencer “a algum Adão, porque foi criada de sua costela” e o casamento é o meio para que isto ocorra. Porém, é irônico que o casamento entre Tristessa e Eve seja uma encenação. Mais uma vez, o tema da ilusão contraposta com a realidade aparece. Sendo assim, o casamento é realizado na galeria dos imortais – o local das ilusões. E não é um casamento “típico” da estrutura patriarcal, pois, é entre duas transgêneros, subvertendo a estrutura conjugal normativa. Esta é caracterizada pela narradora como um “ritual” (p. 130), mostrando que a ideia de que homem e mulher devem se casar é um mito e, portanto, é realizado à maneira dos rituais.

Diferentemente das noites de núpcias tradicionais que geralmente possuem uma atmosfera romântica, a de Eve e Tristessa é forçada e, sendo assim, a cama de vidro em que elas se deitam é fria e exposta “como o topo da montanha onde Abraão ofereceu sua faca a Isaac” ²⁰⁶ (p. 132). Aqui, uma alusão bíblica em que Abraão está prestes a matar seu filho. Tradicionalmente em culturas patriarcais, a noite de núpcias representava o ato da mulher se

²⁰⁶ “as the mountain top on which Abraham presented Isaac with his knife” (p. 133).

entregar ao marido, marcando o momento em que se tornava propriedade dele; ao contrário do que se pensa popularmente hoje de que esta noite é algo *romântico*. Aqui, este ato entre as duas personagens é imposto por Zero como sendo parte do ritual do casamento bem como do abuso que ele inflige. Desse modo, ao final, Eve conclui: “Assim se consumou nosso casamento” ²⁰⁷ (p. 133).

Em seguida, se tem uma alusão ao mito de Adão e Eva, pois, logo após “consumar o casamento”, Eve procura por panos para cobrir sua nudez, porque “subitamente me achava cheia de vergonha” ²⁰⁸ (p. 133). Da mesma forma, após comerem do fruto proibido, Adão e Eva passam a sentir vergonha de sua nudez e começam a cobrir suas partes íntimas. É como se, ao unirem seus corpos, Eve e Tristessa tivessem comido do fruto proibido – em seção anterior, foi mostrado que Eve afirma que seu corpo é este fruto. Como foi mostrado em seção prévia, isto é subvertido no deserto, pois não há pecado no saber e no prazer erótico nem violação à norma. É pelo ato da paixão, em seu sentido romântico, que as personagens encontram prazer e este é exaltado, como foi dito.

Todavia, a intenção de Zero não é de que elas sentissem qualquer tipo de prazer durante o ato sexual que ele as obrigou a ter. Por isso, quando percebe que Eve gostou, ele a estupra pelo orifício anal como forma de humilhá-la. Assim como Eve e Tristessa foram humilhadas por Zero e o harém, a mansão de vidro também foi, de certa forma, pois, eles a destruíram. Sendo assim, a casa os destrói também. Antes de fugir com Eve, Tristessa ativa os mecanismos de destruição da casa e esta começa a girar. Conforme gira, abre um buraco no chão que engole Zero e o harém. Eles tentam se segurar para não serem engolidos, mas é inútil. A mansão de vidro, por fim, vence seus invasores.

Antes de engolir Zero, a casa engole suas roupas. Assim, ele finalmente fica nu, pois agora é o momento que ele, de fato, perdeu todo o poder que fingia ter. A imagem da boca reaparece já que a casa está literalmente engolindo as personagens e, com elas, o mito de Zero. Quando finalmente engole a ele e a suas esposas, a casa começa a cair em direção à piscina, “como se estivesse com sede” ²⁰⁹ (p. 135). Após se alimentar deles, a casa age como se precisasse de água; como se fosse humana. Até que desiste da vida (p. 137) e se tem um silêncio profundo.

²⁰⁷ “So our marriage was consummated” (p. 134).

²⁰⁸ “had grown suddenly ashamed of it” (p. 134).

²⁰⁹ “as if it were thirsty” (p. 137).

A mansão de vidro, que age como uma grande boca, começa a “cuspir” diversos elementos grotescos: partes dos bonecos de cera como nariz, um rosto sorrindo, braços, pernas. Ao final, o elemento mais grotesco é “vomitado”: a perna de pau de Zero – é a sua única parte que sobrevive à destruição. Ironicamente, a perna de pau era o seu motivo de vergonha e, apesar de ele ser consumido, sua perna artificial não é. O mito de Zero é destruído, restando apenas a sua parte que melhor o representou: a perna de pau, feita para preencher um vazio do seu corpo, construído de forma grotesca e vazia como ele próprio.

Em suma, concordamos com Kérchy (2008, p. 115) de que a ida à mansão de vidro foi importante para o caminho da paixão de Eve, pois mostrou os mitos femininos como paixão – no sentido de sofrimento. Ao final, os artefatos que exaltam estes mitos e que eram carregados pela casa são destruídos junto ao mito patriarcal de Zero.

3.6. As chamas de Los Angeles

As estradas da cidade de Los Angeles parecem estar inabitadas, Eve não vê nenhuma pessoa e ela tem a sensação de ser a única na terra: “Eva e Adão ao mesmo tempo, com a missão de repovoar todo esse continente devastado” ²¹⁰ (p. 158). Mais uma vez retorna a alusão bíblica à história de Adão e Eva, pois Los Angeles parece ter sido destruída e, em certo momento, Eve é informada de que é o “ANO UM” ²¹¹ (p. 164). E, de fato, após a destruição dos velhos mitos, a sociedade terá que recomeçar.

Quando estaciona em um posto de gasolina vazio para tentar abastecer o carro, Eve vê um homem com um revólver que comete suicídio. Quando ela entra na casa da onde o homem havia saído, ela vê uma mulher e duas crianças mortas – provavelmente os filhos e a esposa do homem que se suicidou. É notável que a mulher morreu segurando um espelho em uma mão e um batom na outra. Faleceu enquanto desempenhava um dos ritos da feminilidade: passar batom. Esta imagem marca que as velhas atitudes consideradas *femininas* não existem mais no Ano Um.

Eve encontra na casa um jornal com as notícias da Guerra Civil e descobre que agora há uma Guerra Civil dentro da própria Guerra Civil. Ela percebe que, enquanto esteve lidando com mitos, havia uma guerra acontecendo: “Minhas boas-vindas de volta à historicidade!” ²¹²

²¹⁰ “*Eve and Adam both, on a mission to repopulate this entire, devastated continent*” (p. 161).

²¹¹ “*YEAR ONE*” (p. 168).

²¹² “*My welcome back to historicity!*” (p. 162).

(p. 159). Nota também que os Estados Unidos continuam sendo o reino do caos e isto reforça a ideia de que é o começo de um novo mundo, pois, como foi dito, o caos é o que se tinha no início da criação. Antes, Eve só conseguia pensar na morte de Tristessa, porém, percebe que a História está acontecendo. Enquanto viveu de fora da história, ela perdeu a noção do tempo, pois não consegue lembrar quando deixou Nova Iorque. Fica evidente que, ao lidar com mitos, se colocou completamente fora do tempo histórico. E, como Leilah lhe informa, não há lugar para mitos na História.

Ao reencontrar Leilah, ela está cuidando dos feridos da guerra. Eve não a reconhece de imediato, como foi mostrado no capítulo dois. Além de ter se despojado dos artifícios da feminilidade, ela também está muito diferente do mito de Lilith. Esta, como foi dito, simbolizava o terror para os homens. Porém, Leilah, que revela se chamar Lilith, está muito diferente disto, pois, aqui, está cuidando dos homens. Ao invés de ter um ar sedutor e de perigo, a Lilith do romance parece conciliatória e magnânima. Os estereótipos negativos que cercam o mito de Lilith não existem aqui.

No mito, Lilith esteve no começo da criação do mundo. No romance, é o fim e ao mesmo tempo o começo do mundo (p. 167), e Lilith está presente como no mito. Como neste, ela é a líder de um exército, porém, não um exército de demônios, como no mito, mas sim, de pessoas que buscam uma reforma social para que haja igualdade. Isto é diferente do aspecto negativo do mito, mas, simultaneamente, relembra que, na mitologia de Lilith, ela foi punida por querer ser igual a Adão. No romance, Lilith busca igualdade também, mas não há punição mítica para isto, pois, como ela informa, “A História ultrapassou o mito” ²¹³ (p. 165).

Lilith afirma que a História fez com que o mito se tornasse desnecessário (p. 169). Sendo assim, a Mãe e as suas amazonas tiveram que desistir de seus planos. A Mãe teve um surto mental quando percebeu que não era possível parar o tempo histórico para viver o mito e, dessa forma, Lilith diz que ela “retirou-se para uma caverna junto ao mar até terminarem as hostilidades” ²¹⁴ (p. 167). Para isto, Eve questiona: “Devíamos fazer isso com todos os símbolos, Leilah? Guardá-los escondidos por algum tempo, até que o próprio tempo criasse uma nova iconografia?” ²¹⁵ (p. 167). Lilith não responde a isto, ela apenas diz que seu

²¹³ “*History overtook myth*” (p. 169).

²¹⁴ “*has retired to a cave by the sea for the duration of the hostilities*” (p. 170).

²¹⁵ “*Should we do that with all the symbols, Leilah? Put them away, for a while, until the times have created a fresh iconography?*” (p. 170).

verdadeiro nome é Lilith, “a primeira esposa de Adão” ²¹⁶ (p. 167). Como não há uma resposta para a pergunta de Eve, cabe ao leitor pensar sobre isto.

Por outro lado, o romance mostra que realmente todos os mitos parecem ter se aposentado em uma caverna: a Mãe, como mostrado aqui; os mitos de Hollywood que estavam mortos como em uma caverna na galeria dos imortais; e o mito patriarcal de Zero que foi engolido. Portanto, Lilith conclui que “os deuses estão todos mortos” ²¹⁷ (p. 167). Os mitos de mulheres divinas, virgens e mágicas serviram sua função, porém, tiveram que morrer. Eve percebe que todo o céu de Los Angeles está com uma fumaça que nunca some; Lilith diz que estas são as chamas de Los Angeles (p. 171).

As cidades da Califórnia estão todas queimando. Cirlot (1971, p. 105) mostra que, para a alquimia, o fogo é “o agente da transmutação”, pois, todas as coisas “derivam do e retornam para o fogo” (CIRLOT, 1971, p. 105). Portanto, assim como a água, o fogo é “símbolo de transformação e regeneração” (CIRLOT, 1971, p. 105). É notável que este símbolo apareça nesta parte do romance, pois, como foi dito, os velhos símbolos mitológicos foram destruídos e a sociedade terá que renascer, por isso, é o Ano Um.

Tem-se uma alusão bíblica também, pois, no texto bíblico, o mundo é destruído por fogo para que ele possa renascer. Sendo assim, o fogo significa também “purificação” (CIRLOT, 1971, p. 106). Subverte-se, então, o aspecto negativo do mito de Lilith, pois, no romance, ela é a agente deste processo de purificar e transformar.

Se no mito, Lilith perturba o sono dos homens; no romance, ela traz paz ao sono de Eve, pois, enquanto vão para a praia, Eve dorme tranquilamente no carro: “como se a presença de Lilith fosse uma proteção contra os perigos da noite” ²¹⁸ (p. 168). É apropriado que os símbolos negativos associados ao mito de Lilith sejam subvertidos ao final do romance em que todos os velhos simbolismos morrem. O mito não tem mais o poder de interferir na imagem que se tem das mulheres, atribuindo a elas estereótipos negativos. Portanto, Lilith é livre para ser quem quiser.

3.7. A praia

²¹⁶ “*Adam’s first wife*” (p. 170).

²¹⁷ “*the gods are all dead*” (p. 171).

²¹⁸ “*as if Lilith’s presence were some protection against the perils of the night*” (p. 171-2).

A única pessoa que habita a praia é uma mulher idosa. Esta possui uma cabeça impressionante, segundo Eve, pois seus cabelos cacheados formam um arco como “um *sundae* bem caro” ²¹⁹ (p. 169). Ela usa roupas extravagantes e está maquiada, com as unhas pintadas com esmalte descascado. Seu rosto maquiado está sujo e com muitas rugas e ela se senta em sua cadeira, cantando músicas da Broadway como se fosse a guardiã da praia. Como foi mostrado no capítulo anterior, a idosa na praia é a Mãe destronada.

É notável que a Mãe, apesar de ter desistido de sua posição de deusa, ainda mantém um ar de extravagância por meio das roupas, cabelos; e seu rosto, apesar de sujo e enrugado, está bem maquiado. Por outro lado, fica evidente que ela desistiu de ser uma deusa e aceitou o fato de que é humana, pois, em seus dias finais, desempenha os atos mais *humanos*: comer, beber, urinar e defecar.

Os únicos momentos que ela para de cantar é quando realiza estes atos; como, por exemplo, beber vodka, fazendo barulho enquanto a engole e, após, “soltou um arrote sonoro e satisfeito, e pôs-se novamente a cantar” ²²⁰ (p. 170). São marcas assim que provam que a Mãe percebeu que é impossível para um ser humano querer ser um deus como nos mitos; e, o mito do matriarcado que ela queria reativar se esvaziou, como foi dito. Sendo assim, a Mãe aceita sua condição e desempenha os atos mais característicos do corpo humano com satisfação.

É na praia que, após Eve sair das cavernas pela última vez, Lilith lhe oferece suas genitais masculinas de volta. Estas estão dentro de uma caixa pequena e refrigerada. Em um dos manuscritos do romance, Angela Carter anotou que a caixa tem o formato de um útero. Foi em Beulah que Evelyn perdeu seu pênis e, como foi mostrado, este local simulava um útero; sendo assim, este momento representa Beulah devolvendo o pênis que retirou do antigo Evelyn. Porém, Evelyn não existe mais, portanto, Eve apenas ri da oferta e a recusa. Além disso, como foi dito no capítulo dois, o pênis perdeu o seu valor simbólico para Eve.

Lilith joga a caixa no mar e ela desliza pela água “até que uma onda quebrou-se e engoliu-a” ²²¹ (p. 179). A imagem da boca retorna, agora no oceano, engolindo as genitais que pertenceram a Evelyn. Antes de renascer como Eve, ela perpetuava e acreditava nos mitos que foram desconstruídos durante sua paixão como mulher. Ao final, com os mitos encerrados, o símbolo do pênis que, antes lhe possuía tanta importância, é desconstruído também, sendo engolido pelas ondas.

²¹⁹ “a very expensive ice-cream sundae” (p. 173).

²²⁰ “she gave a loud, satisfied belch and once again broke into song” (p. 174).

²²¹ “until the crest of a breaker rose up and swallowed it” (p. 183).

Quando é deixada sozinha com a idosa, Eve pensa em roubar seu barco para fugir. Logo, descobre que os planos da mulher eram “Depois que acabassem as latas, eu ia defecar pela última vez debaixo da minha árvore, dizer adeus ao mundo da maneira mais tipicamente humana” ²²² (p. 180). Portanto, o barco era seu caixão. A Mãe, que queria ser vista como uma deusa, agora pretende deixar o mundo fazendo as ações mais humanas possíveis. E o lugar que ela escolhe para defecar pela última vez é embaixo da árvore.

É simbólico que seja assim, pois a imagem bíblica da árvore do conhecimento apareceu mais de uma vez durante a narrativa e, aqui, é o local de se fazer um ato humano considerado como “baixo” e grotesco: defecar. Mostra-se que este mito de uma árvore sagrada e intocável foi desmistificado, pois, foi trazido para o campo do baixo, do humano. Isto significa que não existem mais símbolos sagrados agora que os mitos foram destruídos.

Enquanto a mulher fala, Eve percebe que ela é cega. Esta imagem da Mãe cega, velha e na praia retoma o início da narrativa em que as amazonas, durante o ritual, disseram: “Édipo fez um trabalho pobre. Cúmplice da falocentricidade, conclui sua trajetória como um velho cego, vagando pelos litorais em busca de reconciliação” ²²³ (p. 52). É exatamente o mesmo destino da Mãe que já foi anunciado no início do romance. Sendo assim, como o Édipo, a Mãe falhou e agora procura se reconciliar com a natureza humana, despojada dos símbolos endeusados. O seu final é também decadente, pois Eve nota que a idosa cheira a “decadência” (p. 185, tradução nossa). Da mesma maneira, os mitos tornaram-se decadentes e obsoletos.

O fato da Mãe estar cega remete também ao mito de Tirésias. Em uma das versões deste mito, como mostra Nicole Loraux (2004), Tirésias vê Atenas nua e, como punição, fica cego. O seu crime, aqui, foi ver o que era proibido. Porém, com isto, ele ganha o dom da adivinhação (LORAUX, 2004, p.445). Similarmente, a Mãe toca a barriga de Eve e adivinha que ela está grávida. Eve nota que a idosa é tão velha que é impossível dizer se ela é homem ou mulher e seu cabelo é como cobras petrificadas (p. 185). Isto remete também a Tirésias que, como dito, foi homem e mulher; e, em uma das versões, seu crime foi ver serpentes copulando.

A Mãe tentou fazer com que os homens fossem como Tirésias: nascidos do sexo masculino seriam transformados em mulheres contra vontade. Ao final, ela falha nisto e

²²² “When my last can was eaten, I was going to defecate for the last time under my tree, to say goodbye to the world in the most typically human fashion” (p. 185).

²²³ “Oedipus botched the job. In complicity with phallocentricity, he concludes his trajectory a blind old man, wandering by the seashore in a search for reconciliation” (p. 50).

termina decadente como o próprio mito que queria reativar. Agora que perdeu seu poder, está cega como nos mitos em que a punição dos crimes de Tirésias e de Édipo foi a cegueira; o “crime” da Mãe foi querer impor um mito que seria apenas o inverso do mito patriarcal existente, não sendo, portanto, libertador.

Por fim, a Mãe troca seu barco pelo ouro alquímico que Eve encontrou na caverna. Enquanto se afasta grávida da praia, Eve escuta a Mãe cantar e percebe que aquela era sua última música, pois logo iria morrer. O oceano, como foi dito, simboliza nascimento: “é a fonte da geração de vida” (CIRLOT, 1971, p. 241). Simboliza também o que é materno, mostra Cirlot (1971, p. 242). Fica evidente, assim, a gravidez de Eve e como, a partir daquele momento, ela terá uma nova vida: pelo nascimento da criança e por seu próprio nascimento, pois agora tornou-se, de fato, a Nova Eve. Enquanto a Mãe está prestes a morrer, Eve está gerando vida: é a contraposição do nascimento com a morte, uma característica do grotesco (BAKHTIN, 1987).

Eve chegou à América pelo ar e partiu pela água; “a terra e o fogo deixo para trás” ²²⁴ (p. 182). Conheceu, portanto, os quatro elementos: a terra no deserto e o fogo em Los Angeles. Como dito, o oceano simboliza a mãe. Sendo assim, o romance termina com Eve dizendo: “Oceano, oceano, mãe dos mistérios, leve-me ao lugar de nascimento” ²²⁵ (p. 182). Porém, Cirlot (1971, p. 242) alerta que o oceano significa “mãe” em seus dois estados: benevolente e terrível. Portanto, seu final se torna aberto, pois, não se sabe o que Eve irá fazer com as experiências de sua jornada da paixão; e se, agora, encontrará a felicidade ou não.

Em suma, este capítulo buscou mostrar as principais alusões feitas no romance – este faz diversas alusões e, por isso, aqui, se selecionou as mais pertinentes para este estudo. Buscou mostrar também como a construção dos espaços é importante uma vez que estes possuem relações com as personagens e, por vezes, tomam ações humanas como engolir, sentir sede, morrer, fazer nascer, etc.

Outro ponto importante foi a imagem de dor que permeou as personagens femininas: a dor cirúrgica de Eve e de Mãe; a dor de Leilah, quando teve hemorragia por conta do aborto; a dor de Tristessa; as dores de Eve e do harém de Zero que eram espancadas e estupradas por ele. Essas dores remetem à história mais antiga do ocidente: a de Eva. Como dito, Eva possui papel crucial para a imagem ocidental sobre o que é ser mulher; e, quando Eva desobedeceu a

²²⁴ “*earth and fire I leave behind me*” (p. 187).

²²⁵ “*Ocean, ocean, mother of mysteries, bear me to the place of birth*” (p. 187).

Deus, seu corpo e de suas descendentes mulheres foram condenados a dores. Disto, surgiu a ideia no imaginário popular de que existe uma correspondência entre feminino e dor.

A paixão de Eve foi tomada em seus dois sentidos, como Angela Carter (1997, p. 422) apontou: de dor e de seu sentido romântico. Este último foi conhecido por Eve quando encontrou o amor com Tristessa. Já a dor foi levada ao máximo, mostrando como essa associação entre feminino e dor é violenta e, portanto, perigosa. Todavia, como esta associação adveio do mito e, ao final, os mitos são desconstruídos, o romance termina com a esperança de que, com isto, as relações humanas se modifiquem e os estereótipos femininos negativos, como este, deixem de existir.

CONCLUSÃO

Ler é uma atividade tão criativa quanto escrever

*Angela Carter*²²⁶

Angela Carter falava pouco sobre sua vida pessoal, porém, o modo como falava sobre esta deu a impressão para muitos críticos, como Sarah Gamble (1997), de que o que ela contava era uma ficção, pois, muitas vezes, parecia ter um ar de contos de fadas. Isto junto ao fato de que traduziu e reescreveu contos de fadas fez com que escritores como Salman Rushdie e Margaret Atwood se referissem a ela como uma “fada madrinha”. Ressalta-se que, quando se refere a Carter como uma fada madrinha, pensa-se nas fadas como as de seus contos: subversiva. Sendo assim, esta dissertação buscou mostrar esta subversão por meio de seu engajamento político, em especial, no feminismo, como escritora engajada.

Carter se sentia sufocada em seu ambiente familiar, principalmente pela mãe que, como retrata Edmund Gordon (2017), não permitia nem mesmo que ela tomasse banho de porta trancada até a adolescência. Sendo assim, desistiu de estudar em Oxford ao saber que seus pais iriam junto. A maneira que encontrou para se libertar foi pelo casamento com Paul Carter, porém, como ela bem mostra em sua obra ficcional, o casamento pode ser o oposto de libertação.

Ao se casar, ela se muda de Londres para Bristol. Gordon (2017) diz em sua biografia sobre Carter que “a vida dela [em Bristol] não foi o que ela sonhou quando deixou Londres. [...] ela passava a maior parte de seu tempo trancada nas rotinas solitárias de uma dona de casa” (p. 53). Em seu conto “*The baby*”, que não foi publicado, Gordon vê uma espécie de autobiografia de Carter quando ela diz:

Nunca tem fim; o desperdício de tempo com as louças sujas, baldes, lixos, água quente, detergente... [...] Eu acabei de limpar a pia. Ela terá que ser limpa amanhã também. Estou tão cansada que não consigo pensar, ou escrever, ou ler²²⁷. (apud GORDON, 2016, p. 55).

²²⁶ “*Reading is just as creative an activity as writing*” (1997, p. 26).

²²⁷ “*It never ends, the bugging about with dirty dishes, coal pails, ash bins, shitbins, hot water, detergent... [...] I have just scrubbed the sink. It must be scrubbed tomorrow, too. I’m so tired I can’t think, or write, or read*”.

Em grande parte de sua obra ficcional o casamento funciona como uma prisão. Assim, cenas de casamento e vestidos de noiva são constantes no trabalho de Carter e *The Passion of New Eve* não é exceção. No caso deste romance, por ele mostrar os atos que constituem o gênero como imitações, performances; o casamento não é diferente disso. A união matrimonial entre Eve e Tristessa é apresentada como uma paródia grotesca e uma encenação em que as personagens são obrigadas por Zero a performar o ritual do casamento. Além desta cena, algo que ressoa no romance é o diálogo que este faz com o feminismo.

Angela Carter, além de escritora de ficção, escreveu diversos artigos críticos sobre a cultura. Era possível que ela fizesse isto visto que sua bagagem de leitura e conhecimento era muito rica. Isto ficou evidente quando consultei partes de dois de seus diários na Biblioteca Britânica em que ela fazia anotações de obras de diversos autores de diferentes áreas das humanidades. Um aspecto da cultura que lhe interessava muito era a questão do gênero o que não surpreende uma vez que ela não escondia o fato de ser feminista. Quando questionada se ela “se situava politicamente como escritora”²²⁸ (CARTER, 1997, p. 26), ela responde:

Sim, é claro. Eu sempre espero que isso seja óbvio, apesar de que tento, quando escrevo ficção, pensar rápido – apresentar um número de proposições numa variedade de formas diferentes, e deixar o leitor construir a sua própria ficção a partir dos elementos da minha ficção²²⁹. (1997, p. 26).

Em seus diários, nas partes em que relata algum acontecimento de sua vida, ela mostra o seu tom feminista; como nos exemplos apresentados no capítulo um. Isto prova que o feminismo fazia parte não só da sua vida política, mas pessoal também. Sendo assim, ele ressoa no seu trabalho artístico, pois, como foi dito, ela acreditava ser impossível separar seu engajamento político da sua escrita. *The Passion of New Eve* é provavelmente a obra que melhor evidencia isto. Outro interesse de Carter era os mitos, mais especificamente, como eles influenciam a vida das pessoas sem que elas tenham consciência disto na maioria das vezes.

The Passion of New Eve foi caracterizada por Carter como “um romance anti-mito [...] – eu o concebi como um trato feminista sobre a criação social da feminilidade”²³⁰ (1997, p.

²²⁸ “situate [...] politically as a writer”.

²²⁹ “Well, yes; of course. I always hope it's obvious, although I try, when I write fiction, to think on my feet - to present a number of propositions in a variety of different ways, and to leave the reader to construct her own fiction for herself from the elements of my fictions”.

²³⁰ “one anti-mythic novel [...] - I conceived it as a feminist tract about the social creation of femininity”.

27). Não é gratuito, então, que o romance faça diversas alusões bíblicas e a outros mitos. Uma vez que os mitos foram criados por seres humanos, eles podem ser desmistificados: “Estou no negócio da desmistificação”²³¹ (CARTER, 1997, p. 27). Dessa forma, uma das falas-chave da personagem Leilah/Lilith que foi citada mais de uma vez nesta dissertação por resumir bem o ponto principal do romance é quando ela diz que a História ultrapassou o mito, tornando-o obsoleto e desnecessário. Esta visão que Carter tinha sobre os mitos dialoga com a ideia falsa que se criou sobre o gênero possuir uma essência – esta ideia pode ser vista como um mito e é desconstruída no romance.

Foram apontados mais de uma vez nesta dissertação, diversos momentos em que a narrativa contrapõe o que é realidade e o que é ilusão. O romance questiona o que é o gênero real e verdadeiro, porém, o leitor pode encontrar dificuldades em responder a isto. Uma personagem que desafiou o dualismo de aparência e realidade foi Tristessa. Como dito por Butler (1997), é a pessoa travestida que melhor faz este desafio uma vez que qualquer um pode desempenhar os gêneros tidos como masculino ou feminino, ficando evidente que não existe um gênero irreal ou não realizado.

O que o romance mostra ser falso é a ideia de que atos considerados femininos nascem com as pessoas nascidas do sexo feminino. Tristessa foi a que melhor personificou todos os atos que constituem a feminilidade ideal. Por isso, sua construção frequentemente traz a imagem de ilusão uma vez que estes atos que a sociedade tenta impor e que foram muito bem representados por Tristessa são criações sociais. A ideia de que às mulheres cabem certos comportamentos e de que existe uma essência feminina que nasce com uma pessoa simplesmente por conta de seu sexo biológico é a grande ilusão que o romance desmistifica. Dialoga diretamente com Beauvoir quando ela disse que estes atos são aprendidos socialmente e, portanto, não nascem com ninguém.

Por consequência do que foi apontado, o romance acabou dialogando com Butler que afirma que a noção de uma essência de gênero é fictícia. Se o gênero tivesse correspondência direta com a biologia, teria sido impossível para Tristessa ter sido vista pelas personagens, por seus fãs e pela mídia como mulher. Da mesma forma, Eve não poderia afirmar, ao final de sua jornada, ser mulher. Igualmente, Leilah/Lilith não poderia mudar completamente a sua apresentação, pois, primeiro, se mostrou como o estereótipo de mulher vítima e mulher

²³¹ “*I’m in the demythologising business*”.

sedutora, e, depois, mostrou-se o oposto disto, revelando que aquilo era uma farsa. E, portanto, desempenhou os atos de gênero de formas diferentes.

É óbvio que Carter não escreveu o romance pensando nestas questões mais atuais de gênero levantadas por Butler até porque, como foi dito, estas surgiram após a publicação do romance. Ficou evidente, pelo o que foi lido em seus manuscritos e diários bem como em suas entrevistas, que Carter construiu Eve e Tristessa para mostrarem como os atos que compõem o que se dizer *ser mulher* podem ser imitados por qualquer um. É claro que prender-se ao que a autora disse e tentar desvendar suas intenções nunca foi a proposta desta pesquisa.

É notável quando Eve diz que: “muitas que nasceram mulheres passam a vida inteira nessa imitação [de mulher]” ²³² (p. 98). Assim, a narrativa abre espaço para que o leitor pense nestas questões de gênero apontadas no capítulo dois uma vez que se, *todas* as mulheres, nascidas ou não do sexo feminino, promovem estas repetições de atos que dizem constituir o gênero feminino, então, o romance levanta a questão: O que é ser mulher?

A hipótese desta pesquisa era de que o romance daria alguma resposta à questão que ele próprio levanta. Porém, ele não dá uma resposta para isto; por outro lado, ele subverte a noção popular que se tem sobre o gênero ser inerente aos seres humanos uma vez que mostrou que os atos que o compõem podem ser aprendidos, imitados e, assim, são repetidos. Isto dialoga com a própria definição de gênero dada por Butler (2017): de que este é formado por uma porção de atos que são repetidos causando a ilusão de uma essência de gênero. Dessa forma, cada indivíduo performa um gênero, como foi mostrado pelas personagens do romance.

Eve, nascida do sexo masculino, deve aprender os atos “femininos” em Beulah. Porém, mesmo assim, diz não ser mulher. Somente ao final de sua jornada, ela afirma ser mulher. Tristessa, nascida também do sexo masculino, desempenhou os atos da feminilidade com perfeição, sendo vista como o ideal de mulher pelas outras personagens. Leilah/Lilith, nascida do sexo feminino, desempenhou também estes atos, porém, ao final, admitiu que eles eram uma farsa, mostrando que pessoas do sexo feminino também performam estes atos que dizem compor o gênero feminino.

Ao final, Eve diz não saber qual é a natureza de feminino e de masculino e se elas envolvem homem e mulher. E, de fato, o romance demonstrou que estas “naturezas” são difíceis de definir justamente porque as atitudes que foram classificadas em *masculinas* e

²³² “many women born spend their whole lives in just such imitations” (p. 97).

femininas foram criadas socialmente, não sendo inerentes aos indivíduos como se quer fazer pensar. *The Passion of New Eve*, portanto, foi subversiva ao mostrar estes atos de gênero como performances; a questão que o romance levanta sobre o que é ser mulher nem ele mesmo se propõe a responder, mas deixa para o leitor refletir. E pensamos que se Eve e Tristessa fossem imitações de mulheres, então, todas as mulheres, nascidas do sexo feminino e que reproduzem os atos de gênero também seriam imitações e paródias da ideia do gênero feminino.

Em suma, no fato de o romance desmistificar a ideia de que existe uma essência que compõe a natureza feminina e masculina é que reside a possibilidade de se fazer um diálogo atual sobre ele. A questão de ter sido publicado antes às teorias de Butler foi apontada nesta dissertação para fins didáticos, porém, nem precisaria ser mencionada já que é característico do texto literário anteceder a teoria. O romance realmente busca destruir os mitos – e o mito de que existe uma essência de gênero é um deles.

A obra aludiu a diversos mitos como da Mulher Virgem; da *femme fatale*; da Lilith; do Matriarcado bem como do Patriarcado; e também do mito cristão. Tristessa representou o da Mulher Pura bem como da mulher fatal, como foi mostrado. A imagem da mulher como a Virgem, a Santa, possui um status elevado em relação ao da mulher fatal, porém, ela também causa certas reações nos homens. Evelyn via Tristessa como uma espécie de deusa intocável, porém, era isso que o fazia desejá-la e ele buscou isto em outras mulheres. Já a mulher fatal desafia o patriarcalismo, por isso Zero, o representante do patriarcado na obra, odiou tanto Tristessa.

Leilah aludiu ao mito de Lilith e o que ganhou com isso foi sofrimento, sendo vista como perigosa por Evelyn que logo a fez de vítima. Ao final, ela se apresenta como Lilith, porém, sendo muito diferente do mito de Lilith, subvertendo o próprio mito. O Matriarcado, representado pelas amazonas, tinha a intenção de ser libertador para as mulheres, mas reforçou diversos estereótipos, como foi mostrado e apenas inverteu o patriarcado, portanto, não vingou. O mito de Zero representou o ápice do patriarcalismo, mostrando a sua face mais violenta e provocando sensação de repulsa no leitor. Por fim, o que Carter diz em seu estudo crítico sobre as mulheres pode resumir bem o que o romance faz com os mitos:

Todas as versões míticas de mulheres, desde o mito da pureza redentora da virgem até o da mãe que cura e reconcilia, são nonsenses consoladores; e nonsense consolador me parece uma boa definição de mito, de qualquer

maneira. Deusas mães são simplesmente uma noção tão tola quanto deuses pais²³³. (CARTER, tradução de Rapucci, p. 4).

A imagem recorrente da boca foi importante dentro dessas alusões aos mitos uma vez que, ao final, parece que todos os mitos foram engolidos ou destruídos por essa boca. A relação entre esta e vagina com dentes é significativa, pois, se esses mitos tiveram efeito negativo, principalmente para as mulheres, então foi o órgão sexual feminino que os engoliu e destruiu.

As mulheres do romance desempenharam o papel do sofrimento. Seus corpos sofreram dores: cirúrgicas, no caso da Mãe e de Eve e o nascimento de Eve, portanto, foi doloroso, como o parto pode ser também; o corpo de Leilah sofreu hemorragias devido ao aborto, deixando-a estéril; Tristessa encenou o sofrimento nas telas e, por fim, em seu corpo, Zero infligiu dores ao espancá-la e humilhá-la, terminando com o seu sofrimento final quando é morta pelos soldados crianças; Eve e as esposas de Zero conheceram dores de espancamento e estupro. Todas estas imagens de dor feminina dialogam com o mito de Eva.

No mito de Adão e Eva, esta foi retratada como a causadora de todo sofrimento humano, em especial o das mulheres. Ao violar a ordem, seu corpo foi condenado a sofrer as dores do parto: “Vou aumentar o seu sofrimento na gravidez, e com muita dor você dará à luz filhos. Apesar disso, você terá desejo de estar com seu marido e ele a dominará” (*Gênesis* 3:16), disse Deus para Eva. Dessa forma, surgiu a visão que se tem até hoje de que existe uma relação entre mulher e sofrimento; e a mulher que sofre com beleza, como Tristessa fez nos filmes, é vista com bons olhos.

A Eve do romance nasce do corpo de Evelyn, e passou por diversos momentos de dor durante a sua jornada a cada vez em que foi raptada. Porém, suas fugas eram a forma de ela não aceitar a dor. A fuga final foi para voltar ao seu país, depois de ter exorcizado os mitos, dando esperança ao leitor de que ela será a agente de sua jornada, por fim. Os mitos foram mostrados pela narrativa de forma violenta e grotesca, causando estranhamento e repulsa no leitor; evidenciando o caráter nocivo dos velhos mitos.

Por fim, é o Ano Um no Novo Mundo. Com os mitos destruídos, a sociedade pode recomeçar. A forma que esta nova sociedade tomará, não sabemos. Fica para o leitor tentar

²³³ Esta citação foi retirada de uma tradução inédita feita por Rapucci *A mulher sadiana: um exercício de história cultural*. Original: “All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming purity of the virgin to that of the healing, reconciling mother, are consolatory nonsense; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway. Mother goddesses are just as silly a notion as father gods” (2001, p. 5).

imaginar como seria um mundo em que os mitos estivessem mortos. Após a jornada de Eve ter mostrado como os mitos podem ser levados às últimas consequências, provocando ódio e dor, parece que o Novo Mundo ficará melhor sem os velhos mitos. Todavia, o romance deixa este ponto para a imaginação do leitor.

The Passion of New Eve utiliza o mundo como o conhecemos, com seus mitos e práticas, e o leva ao exagero, colocando este mundo “ao avesso”. Assim, se têm imagens grotescas, desestabilizando o olhar do leitor. Ao fazer isto, se abre espaço para se repensar radicalmente as relações de gênero, pois, ao pensar um mundo que exagera o mundo conhecido e, por fim, o destrói, novas possibilidades ganham lugar, subvertendo a ordem estabelecida. E Carter gostava de pensar na arte da seguinte forma: “Arte, pegando emprestada uma frase do Sade: ‘a perpétua subversão imoral da ordem estabelecida’”²³⁴ (Diário de 1973, p. 42).

Por fim, espera-se que este trabalho tenha alcançado seu objetivo que era de mostrar o caráter subversivo da escrita carteriana no romance aqui estudado ao evidenciar seus questionamentos sobre os mitos que envolvem o gênero: o de que ele possuía uma essência bem como todos os outros mitos aqui citados. Mostra-se, assim, como este livro de Carter, publicado em 1977, ainda pode manter uma conversa atual com seus leitores dos dias de hoje.

²³⁴ “Art, to borrow a phrase from Sade: ‘the perpetual immoral subversion of the established order’”.

REFERÊNCIAS

ALVES, B. M.; PITANGUY, J. **O que é o feminismo**. Abril Cultural; Editora Brasiliense: São Paulo, 1985.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BARKTY, S. L. “Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power”. In: CONBOY, K.; MEDINA, N.; STANBURY, S. (edit.). **Writing on the body**: female embodiment and feminist theory. New York: Columbia University Press, 1997. P. 129-54.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. São Paulo: Trad. Sérgio Milliet. Difusão européia do livro, 1970.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: 2. A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.

BENTO, C. H. **O gênero atuante**: a performance de gênero em *The Passion of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good morning Juliet)*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BERGER, J. **Ways of seeing**. London: British Broadcasting Corporation and Penguin, 1971.

Bíblia Sagrada. In: <https://www.bibliaonline.com.br/>.

BORDO, S. “The body and the reproduction of femininity”. In: CONBOY, K.; MEDINA, N.; STANBURY, S. (edit.). **Writing on the body**: female embodiment and feminist theory. New York: Columbia University Press, 1997. P. 90-110.

BRANDÃO JÚNIOR, G. G. **Diálogos**: A construção da *femme fatale* e seus reflexos em Ismael Nery e Murilo Mendes. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade de Santo Amaro, São Paulo, 2017.

BROWNMILLER, S. **Femininity**. New York: Ballantine Books, 1985.

BUTLER, J. **Bodies that Matter**: on the discursive limits of “sex”. London and New York: Routledge Classics, 2011.

BUTLER, J. “Performative Acts and Gender Constitution: an essay on phenomenology and feminist theory”. In: CONBOY, K.; MEDINA, N.; STANBURY, S. (edit.). **Writing on the body**: female embodiment and feminist theory. New York: Columbia University Press, 1997. P. 401-17.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Trad. R. Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAMPBELL, J. **Goddesses: Mysteries of the Feminine Divine**. Novato, California: New World Library, 2013.

CARTER, A. **A Câmara Sangrenta e Outras Histórias**. Trad. Adriana Lisboa. Porto Alegre: Tag Dublinense, 2017.

CARTER, A. **A mulher sadiana: um exercício de história cultural**. Trad. Cleide Antonia Rapucci. Livro não publicado.

CARTER, A. **A Paixão da Nova Eva**. Trad. Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARTER, A. **Diário de 1972**, localizado na Biblioteca Britânica de Londres. Código de localização do arquivo: MS 88899/1/94.

CARTER, A. **Diário de 1973**, localizado na Biblioteca Britânica de Londres. Código de localização do arquivo: MS 88899/1/95.

CARTER, A. **Manuscrito de The Passion of New Eve**, 1973. Localizado na Biblioteca Britânica de Londres. Código de localização do arquivo: MS 88899/1/5.

CARTER, A. **Manuscrito de The Passion of New Eve**, 1976. Localizado na Biblioteca Britânica de Londres. Código de localização do arquivo: MS 88899/1/6.

CARTER, A. **Manuscrito de The Passion of New Eve**, 1977. Localizado na Biblioteca Britânica de Londres. Código de localização do arquivo: MS 88899/1/10.

CARTER, A. **Shaking a leg: collected writings**. Londres: Penguin Books, 1997.

CARTER, A. **The Passion of New Eve**. Londres: Virago, 1992.

CARTER, A. **The Sadeian Woman: an exercise in cultural History**. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 2001.

CHATAGNIER, J. C.; LARANJA, M. R. da R.; NIGRO, C. M. C. (Org.). **Corpos que (se) Importam: Refletindo questões de gênero na literatura e em outros saberes**. Pontes Editores: Campinas, SP, 2018.

CHATAGNIER, J.; NIGRO, C. M. C. (Org.). **Literatura e Gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CIRLOT, J. E. **A dictionary of symbols**. Trad. Jack Sage. Londres: Routledge, 1971.

CLARK, R. "Angela Carter's Desire Machine". In: **Women's Studies**, v. 14, no. 2, 1987. P.

147-61.

DAMON, S. Foster. **A Blake Dictionary**: the ideas and symbols of William Blake. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013.

DAY, A. **Angela Carter** - The Rational Glass. Oxford Road, Manchester: Manchester University Press, 1998.

DOANE, M. A. "Film and the Masquerade: theorizing the female spectator". In: CONBOY, K.; MEDINA, N.; STANBURY, S. (edit.). **Writing on the body**: female embodiment and feminist theory. New York: Columbia University Press, 1997. P. 176-94.

DOARÉ, H. L.; HIRATA, H.; LABORIE, F.; SENOTIER, D. (org.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DUARTE, E. de A. "A Nova Eva de Angela Carter, ou a superação do mito patriarcal". In: Seminário Nacional: Mulher e Literatura. **Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura**, NIELM, Faculdade de Letras, UFRJ, 11, 12 e 13 de setembro de 1995. Rio de Janeiro: NIELM, 1996. P. 101-109.

ENSTICE, A.; WEBB, J. "Domesticating the monster". In: MILLS, A. (edit). **Seriously Weird Papers on the Grotesque**: Studies on themes and motifs in literature. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1999. P. 89-103.

FERBER, M. **A dictionary of literary symbols**. 2ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

FERNANDES, F. F. P.; NETO, F. L. de A. "A sexualidade na mira de Michel Foucault e Judith Butler". In: CHATAGNIER, J. C.; LARANJA, M. R. da R.; NIGRO, C. M. C. (Org.). **Corpos que (se) Importam**: Refletindo questões de gênero na literatura e em outros saberes. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018. P. 115-31.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fonte, 2000.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I** – A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade II**: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade III**: O cuidado de si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Edições GRAAL, 2005.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FRIEDAN, B. **Mística feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitadas, 1971.

FUNCK, S. B. “A Paixão Segundo Angela Carter”. In: Seminário Nacional: Mulher e Literatura. **Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura**, NIELM, Faculdade de Letras, UFRJ, 11, 12 e 13 de setembro de 1995. Rio de Janeiro: NIELM, 1996. P. 110-14.

GAMBLE, S. **Angela Carter** – writing from the front line. Edinburgh University Press: Edinburgh, 1997.

GARCIA, C. C. **Breve História do Feminismo**. São Paulo: Editora Claridade, 2011.

HARAWAY, D. J. **A cyborg manifesto**: science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century. Minnesota: University of Minnesota Press, 2016.

HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e impasses** – o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GLOVER, S. “The Vagina Dentata in Contemporary American Visual Culture”. In: BARRETT, M. **Grotesque Femininities**: Evil, Women and the Feminine. Oxford: Interdisciplinary Press, 2010. P. 127-39.

GREENBLATT, S. **Ascensão e queda de Adão e Eva**. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

JAGGER, G. **Judith Butler**: sexual politics, social change and the power of the performative. Oxon: Routledge, 2008.

JORDAN, E. “Enthralment: Angela Carter’s Speculative Fictions”. In: ANDERSON, L. (org.). **Plotting change**: contemporary women’s fiction. London: Edward Arnold, 1990.

KAYSER, W. **The Grotesque in Art and Literature**. Trad. Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1963.

KÉRCHY, A. **Body Texts in the Novels of Angela Carter**: writing from a corporeographic point of view. Queenston: The Edwin Mellen Press, 2008.

KOLTUV, B. B. **O Livro de Lilith**. Trad. Rubens Ruschie. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

LORAUX, N. **Las experiencias de Tiresias (lo masculino y o femenino en el mundo grego)**. Trad. C. Serna; J. Portulas. Barcelona: Acantilado, 2004.

MILLET, K. **Política Sexual**. Trad. Alice Sampaio; Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

MULVEY, L. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In: BRANDÃO, I.; CAVALCANTI, I.; COSTA, C. de L.; LIMA, A. C. A. (orgs.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. P. 161-202.

PALMER, P. "From 'Coded Mannequin' to Bird Woman: Angela Carter's Magic Flight". In: ROE, S. **Women's reading of women's writing**. New York: St. Martin's Press, 1987. P. 177-205.

PEACH, L. **Angela Carter**. London: Macmillan, 1998.

PERERA, S. B. **Caminho para a iniciação feminina**. Trad. Aracéli M. Elman. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

QUALLS-CORBETT, N. **A prostituta sagrada**: a face eterna do feminino. Trad. Isa F. Leal Ferreira. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

RAPUCCI, C. A. "A ficção especulativa carteriana: observações sobre *A Paixão da Nova Eva*". In: GARCÍA, F.; GAMA-KHALIL, M. M. (org.). **Vertentes do Insólito Ficcional** – Ensaios I. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2015. P. 71-87.

RAPUCCI, C. A. "**Exposta ao vento e ao sol**": a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, SP, 1997.

RAPUCCI, C. A. **Mulher e Deusa**: A construção do feminino em *Fireworks* de Angela Carter. Maringá, PR: Universidade Estadual de Maringá, 2011.

RODRIGUES, T. A. **Confinamento e Vastidão**: a representação feminina em *The Magic Toyshop*. São Paulo: Editora UNESP Cultura Acadêmica, 2012.

RODRIGUES, T. A. **Identidades em Movimento**: a representação feminina e as relações de gênero na obra de Angela Carter. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, SP, 2015.

RUSHDIE, S. **Angela Carter, 1940-92**: a very good wizard, a very dear friend. New York Times Book Review, 8 de março de 1992, p. 5.

RUSSO, M. "Female Grotesques: Carnival and Theory". In: CONBOY, K.; MEDINA, N.; STANBURY, S. (edit.). **Writing on the body**: female embodiment and feminist theory. New York: Columbia University Press, 1997. P. 318-36.

RUSSO, M. **The Female Grotesque**: Risk, excess and modernity. London: Routledge, 1994.

RUSSO, M. **O Grotesco Feminino**: Risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAGE, L. **Angela Carter**. United Kingdom: Northcote House Publishers, 1994.

SALIH, S. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SCHMIDT, R. "The journey of the subject in Angela Carter's fiction". In: **Textual Practice**. University of Caen: Spring, 1989. P. 56-75.

SICUTERI, R. **Lilith** - a lua negra. Trad. Norma Telles; J. Adolpho S. Gordo. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SIEGEL, C. "Postmodern women novelists review Victorian male masochism". In: **Genders**. Fall, 1991. P. 1-16.

SIMKIN, Stevie. **Cultural constructions of the Femme Fatale**: from Pandora's Box to Amanda Knox. Winchester: University of Winchester Press, 2014.

SIVYER, C. **The Politics of Gender and the Visual in Virginia Woolf and Angela Carter**. Tese (Doutorado em Filosofia: Literatura Inglesa) – School of English, Communication and Philosophy, Cardiff University, Cardiff, 2015.

THORHAM, S. "Second Wave Feminism". In: GAMBLE, S. (edit.) **The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism**. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2001.

USSHER, J. M. **Monstrous feminine**: regulating the reproductive body. New York: Routledge, 2006.

WARNER, M. "Angela Carter". In: **The Independent**. 18 de fevereiro de 1992, p. 25.

ZOLIN, L. O. "Crítica feminista". In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá, PR: Eduem, 2005. P. 181-203.