

TALITA ANNUNCIATO RODRIGUES

**IDENTIDADES EM MOVIMENTO:
a representação feminina e as relações de gênero na obra de
Angela Carter**

ASSIS
2015

TALITA ANNUNCIATO RODRIGUES

**IDENTIDADES EM MOVIMENTO:
a representação feminina e as relações de gênero na obra de
Angela Carter**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Cleide Antonia Rapucci

ASSIS

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

R696i Rodrigues, Talita Annunciato
 Identities em movimento: a representação feminina
 e as relações de gênero na obra de Angela Carter / Talita
 Annunciato Rodrigues. - Assis, 2015
 188 f. : il.

 Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de
 Assis – Universidade Estadual Paulista.
 Orientador: Dr^a Cleide Antonia Rapucci

 1. Carter, Angela, 1940-1992. 2. Mulheres na literatura.
 3. Crítica feminista. 4. Gênero. 5. Literatura inglesa. I. Ti-
 tulo.

CDD 823.09

*Dedico esta tese às mulheres da minha vida,
Ana Regina, Tereza e Teresa Cristina,
que me ensinaram que ser mulher é
desafiar os padrões e estar em constante
reinvenção de si mesma.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que estiveram ao meu lado ao longo desta jornada. A realização deste trabalho não seria possível sem o constante apoio, carinho e contribuição de cada um de vocês.

Agradeço, primeiramente, à minha querida orientadora, Dra. Cleide Antonia Rapucci, pelos anos de orientação e amizade. É um privilégio poder ter sido orientada por uma pessoa tão competente e iluminada como você. Sua alegria e força deixa tudo mais leve. Obrigada pela compreensão, incentivo e confiança, sempre.

Aos professores Dra. Ana Maria Domingues e Dr. Antonio Roberto Esteves pelos apontamentos fornecidos na Banca do Exame de Qualificação que foram de grande contribuição para a melhoria do texto e nortearam o foco do estudo.

À professora Dra. Lissa Paul, pelo caloroso acolhimento nas terras geladas do Canadá e por compartilhar comigo sua admiração pela escrita de Angela Carter. Agradeço também pelo interesse em minha pesquisa, pelas revisões de textos e sugestões.

Aos professores das disciplinas que cursei na Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, e ao professor Dr. Sérgio Zanotto, pelo constante apoio e interesse, bem como pelos diversos títulos emprestados.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca “Acácio José Santa Rosa”, por gentilmente contribuírem com esclarecimentos em seus serviços.

À minha família, especialmente à minha mãe, Ana Regina, o melhor exemplo de mulher que tive na vida. Obrigada por acreditar em mim, pelo colo nos momentos difíceis e pelas palavras sábias. Ao meu companheiro Daniel, pelas longas conversas, pelas leituras, sugestões, pelo suporte emocional, enfim, por estar sempre ao meu lado. Agradeço sua paciência, seu apoio e, acima de tudo, seu amor.

Aos meus amigos, pelo constante incentivo e compreensão, e por estarem sempre dispostos a ajudar. Agradeço, de forma especial, à grande amiga Leda Siloto, por me acolher em sua casa, pelas risadas até tarde da noite e pela força. Ao

casal Camila e Wellington e seus filhotes, que também me acolheram em sua casa sempre que precisei.

E, por fim, meus agradecimentos à CAPES, cujo apoio financeiro foi de extrema importância para o desenvolvimento da pesquisa, permitindo minha dedicação em tempo integral aos estudos e propiciando a experiência das atividades desenvolvidas na Brock University mediante bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

"I spent a good many years being told what I ought to think, and how I ought to behave, and how I ought to write, even, because I was a woman and men thought they had the right to tell me how to feel, but then I stopped listening to them and tried to figure it out for myself but they didn't stop talking, oh, dear no. So I started answering back"

(Angela Carter)

RODRIGUES, Talita Annunziato. **Identidades em movimento: a representação feminina e as relações de gênero na obra de Angela Carter**. 2015. 188f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências de Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis. 2015.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a representação feminina e as relações de gênero na obra da escritora inglesa Angela Carter (1940 - 1992). Voltando-se para diversas formas literárias como mitos, contos de fadas e ficção científica, Carter propõe o questionamento de imagens e histórias presentes em nossa sociedade que formam a base de nossa cultura e da relação entre homens e mulheres. Pode-se observar em suas narrativas uma proposta de reavaliação das experiências femininas, problematizada por meio da trajetória das personagens dentro do universo no qual estão circunscritas. Nos romances de Carter, as personagens são colocadas em papéis que tiveram que assumir, seja de forma livre ou imposta por outras personagens, e a identidade é desmascarada como performance, ou seja, uma série de papéis ou aparências. Assim, defendemos a tese de que, ao negar uma identidade fixa para suas personagens, a autora propõe um constante processo de construção de si, colocando em questão noções como o essencialismo e os valores impostos pelo modelo de sociedade patriarcal. Nesse sentido, consideramos que a identidade feminina e as relações de gêneros são constantemente questionadas e ressignificadas nos romances de Angela Carter. Para tanto, tomamos como base teórica a crítica feminista e os estudos de gênero, vias que se apresentam como formas de se refletir sobre a condição humana no texto literário, na medida em que tornam possível o questionamento das construções sobre feminilidades e masculinidades presentes no extrato social. Inicialmente, apresentamos uma breve investigação sobre a vida e obra de Carter e sua relação com o processo criativo como uma maneira de entender o diálogo entre a atitude crítica da autora e sua ficção. Após situar a escrita carteriana no contexto da literatura de autoria feminina, exploramos como a representação feminina e as relações de gênero são desenvolvidas em seus nove romances de uma forma geral, passando, em seguida, para uma análise mais aprofundada com a comparação entre duas obras: **Heroes and Villains** (1969) e **The Passion of New Eve** (1977).

PALAVRAS-CHAVE: Angela Carter (1940-1992). Mulheres na literatura. Crítica feminista. Gênero. Literatura inglesa.

RODRIGUES, Talita Annunciato. **Identities in motion: female representation and gender relations in the work of Angela Carter**. 2015. 188s. Thesis (Ph.D. in Literature – Literature and Social Life) – Faculty of Sciences and Languages of Assis, São Paulo State University, Assis, 2015.

ABSTRACT

This research aims to analyze the representation of women and gender relations in the work of British writer Angela Carter (1940 - 1992). Turning to various literary forms such as myths, fairy tales and science fiction, Carter proposes the questioning of images and stories in our society which form the basis of our culture and the relationship between men and women. One can observe in her narratives a proposal for a revaluation of women's experiences, problematized through the characters' journey within the universe in which they are confined. In Carter's novels, the characters are placed in roles that they had to take, either freely or imposed by other characters, and the identity is exposed as performance, or a series of roles or appearances. Therefore, we defend the thesis that, by denying a fixed identity for her characters, the author proposes a constant process of building themselves, questioning notions such as essentialism and the values imposed by the patriarchal model of society. In this sense, we consider that female identity and gender relations are constantly questioned and ressignified in Angela Carter's novels. For this purpose, we take as theoretical basis feminist criticism and gender studies, which present themselves as ways to reflect on human condition in the literary text, questioning the constructions of femininity and masculinity present in the social strata. Initially, this paper presents a brief investigation into Carter's life and work and her relationship with the creative process as a way to understand the dialogue between the author's critical attitude and her fiction. After situating her writing in the context of contemporary female authors, we explore how female representation is developed in Carter's novels in general, passing then to a further analysis comparing two of her narratives: **Heroes and Villains** (1969) e **The Passion of New Eve** (1977).

KEYWORDS: Angela Carter (1940-1992). Women in literature. Feminist criticism. Gender. English literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. Angela Carter e a identidade feminina	19
1.1 A vida e obra de Angela Carter	20
1.1.1 Angela Carter e o feminino	30
1.2 A busca pela identidade	35
1.2.1 A ginocrítica e a <i>écriture féminine</i> : duas vertentes	43
1.3 A identidade feminina em questão: “Mulher” e gênero	47
2. A representação feminina e as relações de gênero nos romances de Angela Carter	56
2.1 Ghislaine e a ferida na face	57
2.2 O corpo autômato	62
2.3 Melanie e Marianne: as heroínas nos contos de fadas	68
2.4 Estereótipos revisitados	72
2.5 Annabel e o corpo inviolável	77
2.6 Os corpos marcados	81
2.6.1 Albertina e Tristessa: as musas ambíguas	91
2.6.2 A reprodução dos desejos e o questionamento das convenções.....	93
2.7 Fevvers e as irmãs Chance: o corpo transformado e a literatura como espaço para o devir	95
2.7.1 Entre asas e máscaras	99
2.7.2 As mulheres sábias	106
3. Construindo papéis, desconstruindo identidades: <i>Heroes and Villains</i> e <i>The Passion of New Eve</i>	115

3.1 A reprodução da matriz heterossexual	116
3.1.1 “Casar-se de branco não é o sonho de toda moça?”: os vestidos de noiva e os papéis sociais	122
3.2 Construindo papéis: performances e aparências	131
3.2.1 Parodiando performances	138
3.3 Evas e Liliths	148
Considerações Finais	162
REFERÊNCIAS	167
ANEXOS	174

INTRODUÇÃO

Estudar a representação da mulher nos textos literários e a escrita de autoria feminina implica identificar de que forma a ação das mulheres buscou reconfigurar o espaço social público, definido como masculino por excelência, a fim de que se tornasse um lugar de coexistência entre os gêneros.

Não é incomum, no entanto, encontrarmos ainda nos dias de hoje imagens que associam a mulher aos ideais míticos da feminilidade, seja na mídia ou mesmo na literatura, combatidos pela crítica feminista e pelos estudos de gênero. Representações atravessaram os tempos e estabeleceram o pensamento simbólico sobre as imagens do feminino: de um lado, a figura da mãe, da esposa dedicada, sublimada; de outro, a corruptora, a sensual, a bruxa. Figuras representativas como Eva permeiam o imaginário da sociedade Ocidental, consideradas como responsáveis pela queda do homem e seu infortúnio, a expulsão do paraíso.

O termo feminilidade¹ é associado à noção de uma “essência” feminina culturalmente construída no modelo de sociedade patriarcal, expressada através de padrões impostos, que são tomados como naturais. Tais padrões são resultado das oposições binárias que constituem o sistema patriarcal de valores, no qual o feminino é normalmente expresso como negativo, enquanto o masculino como positivo. O paradigma do dualismo sexual organiza, portanto, os eixos social e cultural.

Diante desse contexto, designaram-se os espaços de cada um: aos homens coube o lugar na esfera pública, local onde se concentra o mundo político, o império, o trabalho, enfim, o poder, enquanto a mulher foi incumbida da esfera privada, ou seja, a vida do mundo doméstico, onde lhe era reservado seu papel de mãe, esposa ou filha. Os limites da feminilidade, determinados pela ordem masculina, foram por muito tempo uma maneira de demarcar a identidade feminina.

Ao longo dos últimos séculos, as mulheres se iniciam na literatura, a princípio sob pseudônimos masculinos, para mais tarde conquistarem as palavras de forma mais expressivas. A inserção das mulheres na escrita, universo que até então era

¹ De acordo com Bonnici, a feminilidade é um suposto modo de ser, pensar e viver próprio da mulher: “A feminilidade é um construto cultural, ou seja, padrões de sexualidade e comportamentos impostos por regras sociais e culturais” (BONNICI, 2007, p. 85), assim como pode ser considerada a masculinidade.

essencialmente masculino, possibilitou a ruptura dessa barreira cultural das separações de mundos comunicáveis, e a mulher fez ouvir sua voz, antes silenciada.

O movimento das mulheres no século XX possibilitou que a literatura produzida pelo grupo dominado, pertencente ao confinamento da esfera privada, ganhasse espaço fora desse universo e entrasse onde antes não lhe era permitido. Na medida em que a visão feminista tornou-se cada vez mais presente, passou-se a analisar os papéis e as representações da mulher de forma crítica, buscando romper paradigmas existentes no âmbito cultural que tinham como base os valores do modelo de sociedade patriarcal.

Grande parte da escrita contemporânea de mulheres busca oferecer táticas significativas para a construção de novas subjetividades com o objetivo de mapear novos territórios de autonomia feminina. Acreditamos ser este o caso da autora inglesa Angela Carter.

Nascida em Eastborne, Sussex, em 07 de maio de 1940, Angela Carter faleceu aos 51 anos, em 16 de fevereiro de 1992, deixando uma considerável contribuição à literatura inglesa contemporânea. Ao todo, ela escreveu nove romances, quatro coleções de contos, histórias infantis, peças para rádio, poesia, televisão, textos jornalísticos e obras de não-ficção. Além dos trabalhos de tradução e edição de contos de fadas e contos populares, Carter organizou um livro que reúne narrativas de autoras de diversos países. Sua ficção também tem sido discutida em termos da relação com o pós-modernismo, o marxismo, o realismo mágico, o carnavalesco, o picaresco, o grotesco, a pornografia e a psicanálise. Diante do conjunto de sua obra, Carter se destacou como uma das mais consagradas escritoras de autoria feminina da língua inglesa e pode ser considerada como uma grande pensadora sobre a condição da mulher de seu tempo.

Apesar do crescente reconhecimento da crítica após sua morte, chegando a ser considerada uma espécie de “lenda urbana” (GAMBLE, 1997, p. 1) nos centros acadêmicos devido ao aumento do número de estudos a seu respeito na Inglaterra e nos Estados Unidos, chegando a mais de quarenta propostas para teses de doutorado entre 1992 e 1993 (SAGE, 1994b, p.3), a autora ainda é pouco conhecida no Brasil. Apenas três de seus romances foram publicados no país, todos pela Editora Rocco: **As Infernais Máquinas de Desejo do Dr. Hoffman** (1988), traduzido

por Afonso Felix de Sousa, **A Paixão da Nova Eva** (1987), com tradução de Eliana Sabino, e **Noites no Circo** (1991), com tradução de Claudia Martinelli Gama. A tradução do livro de contos **The Bloody Chamber** foi publicada no Brasil também pela Editora Rocco em 1999, sob o título **O quarto do Barba Azul**. Em 2007, a editora Companhia das Letras lançou a coletânea **103 contos de fadas**, traduzido por Luciano Vieira Machado.

Considerando a abrangência científica sobre a autora no exterior, realizamos um levantamento das principais pesquisas desenvolvidas no meio acadêmico brasileiro. Destacamos o trabalho pioneiro de Cleide Antonia Rapucci e sua obra **Mulher e Deusa: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter** (2011). De acordo com o Banco de Teses da CAPES (Coordenadoria de Pesquisa do Estado de São Paulo) e do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), há apenas seis dissertações/teses defendidas no Brasil, cuja temática central seja Angela Carter². Dentre elas, a dissertação **Confinamento e vastidão: a representação feminina e a subversão em The Magic Toyshop** (2012), de nossa autoria, publicada em formato digital pela Editora Unesp.

Assim, dando continuidade aos estudos carterianos, a presente pesquisa tem como objetivo analisar a representação feminina e as relações de gênero na obra da escritora inglesa Angela Carter. Voltando-se para diversas formas literárias como mitos, contos de fadas e ficção científica, Carter propõe o questionamento de imagens e histórias presentes em nossa sociedade que formam a base de nossa cultura e da relação entre homens e mulheres.

Pode-se observar em suas narrativas uma proposta de reavaliação das experiências femininas, problematizada por meio da trajetória das personagens dentro do universo no qual estão circunscritas. Nos romances de Carter, as personagens são colocadas em papéis que tiveram que assumir, seja de forma livre ou imposta por outras personagens, e a identidade é desmascarada como performance, ou seja, uma série de papéis ou aparências. Assim, nossa tese é a de que, ao negar uma identidade fixa para suas personagens, Angela Carter propõe um

² **Why brush up your Shakespeare and your theory? An Angela Carter companion to myths** (2011), de Tarso do Amaral de Souza Cruz (UERJ); **Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas de Angela Carter**, Lya Luft e Susan Swan (2012), de André Pereira Feitosa (UFMG); **Heroínas e Vilões: os símbolos na obra Heroes and Villains** (2012), Kátia Isidoro de Oliveira (UNESP); **Can the dead speak? Appropriation and rewriting of the canon in Angela Carter's Nights at the Circus and in Margaret Atwood's The Penelopiad** (2012), de Paula do Amaral de Souza Cruz (UERJ); **Era uma vez... as metamorfoses nos contos de fadas contemporâneos** (2012), de Ana Cláudia Nascimento Theodoro (UFU).

constante processo de construção de si mesmas, colocando em questão noções como o essencialismo e os valores impostos pelo modelo de sociedade patriarcal.

A noção das identidades em movimento, proposta no título da tese, é entendida como uma espécie de investigação dos mecanismos de construção das narrativas sociais explorados por Angela Carter em seus romances e do processo por meio do qual são construídas nelas as relações de gênero, bem como a postura crítica da autora perante a maneira através da qual tais relações são articuladas pela ideologia dominante. Busca-se, desse modo, destacar sua habilidade em desnudar aspectos da sociedade capazes de questionar as relações entre sexo e poder, e de conduzir, quase que invariavelmente, a uma reflexão a respeito dos papéis desempenhados por homens e mulheres. Nesse sentido, constatamos que Angela Carter constantemente questiona e ressignifica a identidade feminina e as relações de gênero por meio das personagens em seus romances,

Após o levantamento dos dados, buscamos identificar como poderia ser estabelecido um diálogo intertextual entre os romances carterianos. Por meio da análise das obras, foi possível considerar que os textos exploram certas temáticas de forma semelhante, tais como: a representação do Outro, associada à construção da identidade das personagens nas obras e dos papéis sociais associados ao feminino, e as instituições que os reforçam, como o patriarcado.

Observamos que, ao mesmo tempo em que esses temas estabelecem o diálogo entre as narrativas na medida em que retornam nas obras, seja na caracterização dos personagens ou mesmo como parte do conflito presente na trama, sua conotação é diferente em cada caso. Para a realização das análises, tomamos como base teórica a crítica feminista e os estudos de gênero, vias que se apresentam como formas de se refletir sobre a condição humana no texto literário, na medida em que tornam possível o questionamento das construções sobre feminilidades e masculinidades presentes no extrato social.

A leitura de obras relacionadas ao estilo literário de Angela Carter e entrevistas com a autora serviram-nos de alicerce para compreender melhor sua escrita, bem como sua biografia. Algumas obras teóricas e artigos foram de grande relevância para a execução do trabalho, auxiliando-nos tanto na compreensão quanto nas análises dos textos. Os artigos escritos pela autora, reunidos na coletânea **Shaking a Leg: Journalism and Writing** (1997), também se

configuraram importantes para a análise dos romances, uma vez que criaram um liame entre nosso objeto de estudo e o contexto de criação, dado que, se o pensamento humano está diretamente relacionado ao espaço histórico-social, este liame pode elucidar e suscitar inúmeras considerações.

Com isso, temos a divisão do estudo em três capítulos. O primeiro capítulo tem como objetivo traçar considerações sobre a vida e a obra de Angela Carter, bem como a relação da autora com o processo criativo, como forma de compreendermos o diálogo entre a postura crítica de Angela Carter e sua ficção. Discutiremos também a questão da representação feminina e das relações de gênero em seus romances, situando-os no contexto da literatura de autoria feminina.

No segundo capítulo, exploraremos como como a representação feminina e as relações de gênero são desenvolvidas de uma forma geral em seus nove romances: **Shadow Dance** (1966), **The Magic Toyshop** (1967), **Several Perceptions** (1968), **Heroes and Villains** (1969), **Love** (1971), **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman** (1972), **The Passion of New Eve** (1977), **Nights at the Circus** (1984) e **Wise Children** (1991).

No capítulo seguinte, passamos para uma análise mais aprofundada com a comparação de duas obras, **Heroes and Villains** e **The Passion of New Eve**.

Heroes and Villains narra a história da jovem Marianne desde a infância na comunidade dos Professores, até sua ascensão como matriarca na tribo dos Bárbaros. O romance é ambientado no cenário apocalíptico do pós-guerra, onde as sociedades são marcadamente divididas. O título da obra é uma alusão à brincadeira feita pelos filhos dos Professores, na qual as identidades são pré-definidas: os Soldados são heróis e os Bárbaros são os vilões. Ao longo do romance, entretanto, vemos que essas identidades pré-definidas são postas em questão por Angela Carter e, como no caso da heroína Marianne, possivelmente redefinidas.

Em **The Passion of New Eve**, focamos na questão da reconstrução da identidade do personagem Evelyn, o protagonista. Em uma viagem aos Estados Unidos a trabalho, ele conhece Leilah e a engravida. O ambiente lúgubre da cidade de Nova Iorque remete ao caos: em tempos de guerra civil, a cidade é tomada pelos ratos e pelas minorias, como os Negros e as Mulheres. Sem perspectiva, Evelyn obriga Leilah a fazer um aborto e foge para o deserto. Lá, ele é sequestrado pela

Mãe do matriarcado e transformado em mulher, a “Nova Eva”. O romance é narrado em primeira pessoa e a narrativa é o retrospecto da jornada do personagem nesse processo de transformação.

Embora apresentem um distanciamento de oito anos entre suas publicações, as obras apresentam características que, da perspectiva da representação feminina, criam similaridades, garantindo um diálogo produtivo. Veremos que, mesmo que os ambientes sejam caracterizados em um futuro pós-apocalíptico, onde a destruição da civilização poderia permitir a uma ruptura de grandes narrativas da história, resultando potencialmente em espaços alternativos que permitissem uma ordem social diferente, os personagens buscam recriar estruturas hierárquicas que fazem parte da nossa sociedade. A própria forma de reconhecer o Outro é baseada nas construções dos mitos que muitas vezes reforçam a ideologia dominante. Mas o que acontece quando esses mitos são contestados e até mesmo subvertidos? Seria o matriarcado uma solução plausível?

A partir da análise da relação entre os personagens propomos discutir como o olhar do Outro contribui para a construção e reconstrução de suas identidades nas obras. Enquanto em **Heroes and Villains** Marianne sai da comunidade dos Professores e passa a viver com os Bárbaros, em **The Passion of New Eve**, Evelyn é transformado em mulher, o Outro por excelência. Em ambos os casos, os personagens parecem transitar nas fronteiras do entre-lugar³, espaço que favorece a descoberta de outros modos de ser.

Exploraremos como Angela Carter retrata os papéis sociais nas narrativas. Com base na ideia de Beauvoir que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1991, p.13) e de seus desdobramentos, como o conceito de performance de gênero desenvolvido por Judith Butler (2003, p.48), argumentaremos que Carter tenta desmascarar a opressão patriarcal que consistentemente busca impor certos padrões de feminilidade nas mulheres. Desse modo, buscaremos apontar que não só noções como feminilidade e masculinidade são questionados em ambas narrativas, mas também os papéis sociais impostos às mulheres, tais como o da noiva, esposa e mãe.

³ Termo cunhado pelo teórico Silviano Santiago no ensaio “O entre lugar do discurso latino-americano”. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

Esperamos, com esta pesquisa, não apenas elucidar como Angela Carter trabalhou as técnicas narrativas em sua obra, mas apontar como, através destas, a autora buscou tentativas de se pensar a condição humana em um meio opressivo. Esperamos também contribuir com os estudos realizados acerca da vida e da obra de Angela Carter, que embora tenham aumentado em número, pode-se afirmar que ainda são poucos no Brasil.

ANGELA CARTER E A IDENTIDADE FEMININA

1.1 A vida e a obra de Angela Carter

*Oh, hell. What I really like doing is writing fiction
and trying to work things out that way⁴.*
(CARTER, 1997, p.43)

Ficção e realidade são conceitos que se entrecruzam na vida de Angela Carter. A infância no contexto da mobilização social, a anorexia na adolescência, o auto-didatismo, o casamento precoce e o divórcio antes dos trinta, as viagens constantes, a escolha de um homem muito mais jovem como companheiro e o bebê aos quarenta anos, são realizações que certamente poderiam fazer parte dos enredos de suas obras, das histórias de suas personagens. No prólogo de sua biografia, Lorna Sage (1994a, p.1) afirma que não há como separar a imagem de Carter de sua escrita uma vez que esse papel desenvolvido pela autora foi uma de suas realizações mais impressionantes.

Adotar performances tanto na arte quanto na vida foi sua marca principal, o que possibilitou o desenvolvimento da perceptível criatividade nos escritos ficcionais. Para Sage (1994a, p.1), o lugar de Carter pertence ao lado de fabulistas e contadores de histórias, de zombadores e iconoclastas. Após a publicação de **The Bloody Chamber**, o papel da Mamãe Ganso⁵ era frequentemente associado à autora. Mas, como nos lembra Sage, *“she was the wolf in Grandma’s nightcap”*⁶ (SAGE, 1994b, p.2). Se a fantasia era um assunto doméstico para Carter, ela também se tornou um veículo para a análise crítica das condições materiais, principalmente sobre a condição da mulher de seu tempo.

Tomando-se por base as próprias palavras da autora,

‘I’m a very old fashioned kind of feminist’, she says, and her preoccupations are with social justice: ‘abortion law, access to further education, equal rights, the position of black women’... The current feminist preoccupation with mysticism and Mother goddess is smartly

⁴ "Oh, inferno. O que eu realmente gosto de fazer é escrever ficção e tentar resolver as coisas dessa maneira". Destacamos que, salvo exceções, as traduções presentes nas notas de rodapé são de nossa autoria.

⁵ Personagem fictício popularizado nas literaturas de língua inglesa no século XVI, responsável por narrar contos de fadas e canções de ninar (as chamadas *nursery rhymes*).

⁶ "Ela era o lobo nas roupas da vovó".

*slapped down: 'I'm a socialist, damn it! How can you expect me to be interest in fairies?'*⁷ (CARTER apud DAY, 1998, p. 10-11).

Tendo isso em vista, abordaremos neste primeiro capítulo considerações sobre a vida e a obra de Angela Carter, bem como a relação da autora com o processo criativo, como forma de compreendermos o diálogo entre a postura crítica de Angela Carter enquanto mulher politizada e sua ficção. Discutiremos também a questão da representação feminina e das relações de gênero em seus romances, situando-os no contexto da literatura de autoria feminina.

Angela Olive Stalker nasceu em Eastborne, Sussex, Inglaterra, em 07 de maio de 1940. A família passou o período da guerra em Yorkshire com a avó materna, figura que se tornaria grande inspiração para a autora. Anos depois, eles se mudaram para o sul de Londres, onde ela frequentou uma escola para meninas em Balham.

Carter demonstrou simpatia pelas letras precocemente quando, aos seis anos de idade, já escrevia suas primeiras histórias. Em entrevista a Lorna Sage, a autora relata que isso não surpreendeu à mãe, que considerava ser uma atividade perfeitamente normal para uma criança, pois o irmão também começou a manifestar o talento artístico muito cedo, tocando piano. Definindo-se como autodidata, Angela Carter aponta para a "ignorância letrada" da família, contando uma anedota. Quando a mãe a apanhava lendo romances, costumava dizer: *"Don't let me catch you reading novels, you remember what happened to Emma Bovary"*⁸ (SAGE, 1977, p. 54).

Aos dezenove anos, o pai, o jornalista escocês Hugh Stalker, arranhou-lhe um estágio no jornal *Croydon Advertiser*, no entanto, a imaginação de Carter a desviava da exatidão dos fatos. Ela então passou a escrever críticas sobre filmes e música. Em 1960, casou-se com Paul Carter, de quem adotou o nome artístico. Nos anos seguintes, ela se tornou uma estudante da University of Bristol, especializando-se em Literatura Medieval.

⁷ "Eu sou um tipo muito antiquado de feminista", diz ela, e suas preocupações são com justiça social: "a lei do aborto, o acesso a mais educação, a igualdade de direitos, a posição das mulheres negras" ... A preocupação feminista atual com misticismo e deusa Mãe é inteligentemente rejeitada: "Eu sou socialista, caramba! Como você pode esperar que eu seja interessada em fadas?"

⁸ "Não me deixe pegar você lendo romances, lembre-se do que aconteceu com Emma Bovary".

Aos vinte e seis anos, Angela Carter publicou seu primeiro romance, **Shadow Dance** (1966), muito bem recebido pela crítica, como mostra o tributo de Anthony Burgess:

I've read this book with admiration, horror, and other relevant emotions, including gratitude that we seem to have here a very distinctive talent that's going to be a major one. Angela Carter has remarkable descriptive gifts, a powerful imagination and – what I admire and envy more than anything – a capacity for looking at the mess of contemporary experience without flinching (BURGESS apud SAGE, 1977, p.51)⁹.

O ambiente reconhecidamente contemporâneo da boemia londrina descrito em **Shadow Dance** levou a crítica a considerar o romance como um texto realista, no entanto, conforme enfatiza Sage, deve-se lembrar que a realidade foi infiltrada pela ficção (SAGE, 1994a, p.22). A imaginação poderosa de Carter, ressaltada por Burgess em sua crítica, vinha da inspiração no trabalho de artistas simbolistas e dadaístas, com o qual teve contato ainda jovem. Como alega a própria autora, *"Anybody who had a stiff injection of Rimbaud at 18 isn't going to be able to cope very well with Philip Larkin, I'm afraid. There must be more to life than this one says. It made the circumstances of my everyday life profoundly unsatisfactory"*¹⁰ (CARTER apud SAGE, 1994a, p.2).

Mais tarde, os surrealistas teriam o mesmo efeito, como descreve no ensaio "The Alchemy of the Word". Para Carter, o surrealismo comemorou a maravilha, a capacidade de ver o mundo como se fosse a primeira vez, que, em seu estado mais puro, como a prerrogativa de crianças e loucos, mas mais do que isso, comemorou-se a admiração como um meio essencial de percepção (CARTER, 1997, p.507). Mais do que um movimento artístico, o surrealismo também foi um modo de vida ao qual ela era atraída: de viver no limite dos sentidos; de indignação e escândalo, de

⁹ "Eu li este livro com admiração, horror, e outras emoções relevantes, incluindo gratidão, pois parece que temos aqui um talento muito distinto que vai ser o maior. Angela Carter tem dons de descrição notáveis, uma imaginação poderosa e - o que eu admiro e invejo mais do que qualquer coisa - uma capacidade de olhar para a confusão da experiência contemporânea sem vacilar".

¹⁰ "Qualquer um que tenha levado uma dura injeção de Rimbaud aos 18 não vai ser capaz de lidar muito bem com Philip Larkin, receio. Deve haver mais na vida do que este diz. Ele fez as circunstâncias de minha vida diária profundamente insatisfatórias". Ao realizar tal comentário, Angela Carter explicita sua visão sobre a própria escrita, comparando-a ao estilo do poeta inglês Philip Larkin (1922 - 1985), cuja poesia é marcada pelos versos simples e tom melancólico.

destruição das igrejas, das prisões, dos exércitos, dos bordéis, traduzido sob a forma de palavras e imagens (CARTER, 1997, p.509).

No mesmo texto, Carter alega, contudo, que ela não poderia encontrar lugar para si mesma enquanto mulher dentro do surrealismo. Embora fosse esteticamente atraente, Carter não concordava com a visão surrealista sobre as mulheres, considerando-as enquanto imagens projetadas do feminino e não como sujeitos dotados de autonomia, o que a levou a se afastar de seus pressupostos.

*That is why, although I think they were wonderful, I had to give them up in the end. They were, with a few patronised exceptions, all men and they told me that I was the source of all mystery, beauty, and otherness, because I was a woman - and I knew that was not true. I knew I wanted my fair share of the imagination, too. Not an excessive amount, mind; I wasn't greedy. Just an equal share in the right to vision*¹¹ (CARTER, 1997, p.512).

O segundo romance, **The Magic Toyshop**, foi publicado em 1967, rendendo-lhe o prêmio *Llewellyn Rhys*. Em uma entrevista a John Haffenden, ela define esse livro como um tipo de conto de fadas (CARTER apud HAFFENDEN, 1985, p.80) tema que ela volta a explorar de forma aprofundada. Vinte anos depois, é lançado o filme homônimo baseado no romance, dirigido por David Wheatley e produzido pela Granada Television, no qual Carter teve participação ativa na produção do roteiro.

Em 1969, Angela Carter recebeu o prêmio *Somerset Maugham* pelo terceiro romance, **Several Perceptions**, o que possibilitou à autora uma viagem ao Japão, onde permaneceu por dois anos. No mesmo ano, ela publicou o quarto romance, **Heroes and Villains**.

Em 1970, Carter publicou dois livros infantis: **Miss Z, The Dark Young Lady** e **The Donkey Prince**, enquanto **Comic & Curious Cats** foi lançado em 1979. O quinto romance de Angela Carter, **Love**, foi publicado em 1971, embora escrito ainda na década de sessenta. No posfácio da obra, de 1987, Carter tece considerações sobre o possível destino dos personagens, descrevendo-os como *“pure, perfect*

¹¹ "É por isso que, embora eu ache que eles foram maravilhosos, eu tive que abandoná-los ao final. Eles foram, com algumas exceções, todos homens e me disseram que eu era a fonte de todo o mistério, beleza e alteridade, porque eu era uma mulher - e eu sabia que não era verdade. Eu sabia que queria a minha parte devida da imaginação, também. Não uma quantidade excessiva, veja bem; Eu não era gananciosa. Apenas uma parte igual no direito de visão".

products of those days of social mobility and sexual licence"¹² (CARTER, 1988b, p. 113).

O Oriente foi uma espécie de fuga para Carter, tanto no sentido literário quanto em sua vida pessoal. Em meio ao divórcio com o primeiro marido e a uma cultura completamente diferente da qual fazia parte, a autora também se aventurou no campo da não-ficção, escrevendo artigos sobre o Japão para a revista inglesa **New Society**. Nesses textos, Carter discorreu sobre os mais diversos assuntos, que vão desde música, arte e literatura até mudanças econômicas e sociais. De acordo com Paul Barker (1995, p.16), nesse período, a autora era provavelmente mais reconhecida pelos leitores por seus ensaios do que por suas narrativas. No entanto, de sua permanência no país resultaram o romance **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman**, publicado em 1972, e a coleção de contos **Fireworks**, de 1974.

O Japão foi o lugar onde Carter se perdeu e encontrou a si mesma. Sua própria aparência física, *"her tall, big-boned body and her intransigent spirit"*¹³ (SAGE, 1994a, p. 24), contribuiu para que ela estivesse em disparidade com as expectativas do que deveria ser uma mulher segundo a cultura oriental, resultando em um sentimento de estrangeirismo.

Esse foi o tema de vários artigos escritos pela autora durante essa época, como é o caso de "Tokio Pastoral", publicado em 1970. Nele, Carter descreve o ambiente bucólico e doméstico no qual vivia, e a sensação de ser uma *gaijin*, ou seja, uma estrangeira em uma cultura tão diferente da do seu país. Ela conta que, ao se mudar com o companheiro em um distrito de Tóquio, fez parte da primeira família "colorida" da rua, gerando um estranhamento na população local:

I moved in on the Emperor's birthday, so the children were all home from school. They were playing 'catch' around the back of the house and a little boy came to hide in the embrasure of the window. He glanced round and caught sight of me. He did not register shock but he vanished immediately. Then there was a silence and, shortly afterwards, a soft thunder of tiny footsteps. They groped round the windows, invisible, peering, and a rustle rose up, like the dry murmur of dead leaves in the wind, the rustle of innumerable small voices

¹² "Produtos puros e perfeitos daqueles dias de mobilidade social e liberdade sexual".

¹³ "Seu corpo alto, de ossos grandes, e seu espírito intransigente".

*murmuring the word: 'Gaijin, gaijin, gaijin' (foreigner), in pure, repressed surprise*¹⁴ (CARTER, 1997, p.234).

A descrição é bem próxima da presente no conto “A souvenir of Japan”, parte da coletânea **Fireworks**. Ao narrar os relatos da personagem principal, uma jovem que decide passar um tempo no Japão e conta sobre suas experiências durante a estadia no Oriente e o conturbado relacionamento com seu companheiro, a narradora descreve: *“I had never been so absolutely the mysterious other. I had become a kind of phoenix, a fabulous beast; I was an outlandish jewel. He found me, I think, inexpressibly exotic”*¹⁵ (CARTER, 2007, p.8).

Embora o aspecto físico da autora a tenha tornado uma espécie de espetáculo no Japão, perspectiva muito similar à da narradora do conto “A souvenir of Japan”, isso garantiu a ela um certo anonimato. Em outro artigo, “Poor Butterfly”, Carter conta como ela e uma amiga americana foram recrutadas para trabalhar como recepcionistas em um bar japonês chamado Butterfly, considerado o mais caro e reservado de Tóquio. A proposta do local era a seguinte: durante a temporada das festividades, os drinques seriam servidos por garçonetes de todo lugar do mundo. O serviço consistia em agradar os clientes, fazer com que eles se sentissem confortáveis e, com isso, eles perderiam a noção da conta, aumentando o lucro do bar.

Lá, elas não eram desejadas como indivíduos, eram tratadas, juntamente com os clientes, como mercadorias:

In the warmth and privacy of the bar (as, indeed, of the rush-hour subway), the Japanese abandon their aversion to public heterosexual touching. The hostesses touch and are touched freely, though their status as interchangeable non-persons negates, to a considerable degree, the sensual – or, indeed, purely tactile – connotations of such touching. This depersonalisation process also

¹⁴ "Me mudei no aniversário do Imperador, então as crianças estavam em casa ao invés da escola. Elas estavam brincando de pega-pega na parte de trás da casa e um menininho veio se esconder no vão da janela. Ele olhou ao redor e me viu. Não demonstrou surpresa, mas desapareceu imediatamente. Em seguida, houve um silêncio e, pouco depois, um trovão suave de passos pequenos. Eles tatearam em volta das janelas, invisíveis, espiando, e um farfalhar levantou-se, como o murmúrio seco de folhas mortas ao vento, o farfalhar das inúmeras pequenas vozes murmurando a palavra: 'Gaijin, gaijin, gaijin' (estrangeiro), em pura surpresa reprimida".

¹⁵ "Eu nunca tinha sido absolutamente o outro misterioso. Eu tinha me tornado uma espécie de fênix, um animal fabuloso; eu era uma jóia estranha. Ele me achou, penso, inexplicavelmente exótica".

*applies to the customers. Both customers and hostesses are interchangeable commodities*¹⁶ (CARTER, 1997, p. 251).

A experiência narrada por Carter explicita a política sexual da cultura oriental, da qual homens e mulheres faziam parte. Mais adiante, ela comenta *"It is hard to say which sex is most exploited by the system"*¹⁷ (CARTER, 1997, p.251). A dúvida lançada pela autora, contudo, é esclarecida logo no início do artigo. Antes de relatar sua experiência como recepcionista, Carter conta a respeito de uma cena que presenciou em um *resort* nas montanhas próximas a Tóquio: o prazer masculino em atirar, com armas de pressão, em estatuetas de belas mulheres nuas. Ela percebe em tal ato uma parábola da batalha dos sexos no Japão: às mulheres é negada a expressão da feminilidade, e, em geral, elas têm a escolha de se tornarem escravas ou brinquedos, realidade que ela mesma pôde vivenciar.

Assim, o distanciamento da cultura ocidental despertou na escritora o senso crítico não só sobre a condição opressiva da mulher no mundo oriental, mas também em seu próprio país de origem, a Inglaterra. Na introdução dos ensaios publicados na coletânea **Nothing Sacred**, a autora afirma que *"In Japan, I learnt what it was to be a woman and became radicalised"*¹⁸ (CARTER, 1982a, p.28).

Em **The Passion of New Eve** (1977), seu sétimo romance, Carter retrata, assim como a narrativa de **Gênesis**, a mulher que nasce do corpo do homem. A "nova Eva", *New Eve*, era antes um homem, Evelyn, um sádico viajante inglês, até ser sequestrado e cirurgicamente remodelado pela mãe do matriarcado. Para Sage (1994a, p. 35), a obra é uma espécie de alegoria do processo doloroso no qual o movimento de mulheres dos anos setenta tinha que esculpir sua própria identidade igualitária moldada na política radical da década anterior.

A crítica é desenvolvida de forma aprofundada mais tarde, em 1979, quando Carter publica o estudo sobre os tipos de mulheres que aparecem nas obras de

¹⁶ "No calor e na privacidade do bar (como, aliás, do metrô na hora do rush), os japoneses abandonam sua aversão ao toque público heterossexual. As anfitriãs tocam e são tocadas livremente, apesar de sua condição de não-pessoas intercambiáveis negar, a um grau considerável, as conotações sensuais - ou, na verdade, puramente táteis - de tal toque. Esse processo de despersonalização também se aplica aos clientes. Ambos, clientes e recepcionistas, são mercadorias intercambiáveis".

¹⁷ "É difícil dizer qual sexo é mais explorado por esse sistema".

¹⁸ "No Japão, eu aprendi o que é ser uma mulher e tornei-me radicalizada".

Marquês de Sade, consideradas como literatura pornográfica. No ensaio **The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History**, a autora discute a influência da cultura na formação da representação do feminino e suas implicações nas relações heterossexuais por meio da análise do comportamento de duas heroínas de Sade: Justine, o estereótipo da vítima, e Juliette, o da mulher má. A dialética proposta por Carter ao contrapor as duas personagens reflete a preocupação da autora com relação aos modos como os papéis atribuídos às mulheres na sociedade ocidental são restritivos, devido às circunstâncias sociais e culturais.

Como a própria Carter coloca o propósito do livro:

*The Sadeian Woman is neither a critical study nor a historical analysis of Sade; it is, rather, a late-twentieth-century interpretation of some of the problems he raises about the culturally determined nature of women and of the relations between men and women that result from it*¹⁹ (CARTER, 1979, p.1).

Para Carter, Sade utilizava a pornografia a serviço das mulheres, pois trazia em suas obras uma crítica social na medida em que tal relação era retratada não apenas como o ato em si, mas como uma paródia das relações humanas, devido à natureza da sociedade que cria e mantém essas relações. O ato sexual se amplia do prazer carnal para uma espécie de denúncia contra o ato de opressão política e física que nele também se inscreve. Nesse sentido, a contribuição de Sade está na forma como o filósofo explicita a relação de poder presente nas relações sexuais entre homens e mulheres que, por consequência, tornaram explícitas as relações sociais no contexto no qual acontecem. Desse modo, Sade também contribuiu para refletir a sexualidade feminina não como um dilema moral, mas como uma realidade política.

A convicção de que Sade poderia ser transformado em um aliado na desmistificação de uma “natureza” das mulheres colocou Carter em uma posição polêmica diante das feministas radicais. **The Sadeian Woman**, todavia, forneceu à autora uma relação estável com a recém fundada Virago Press depois de enfrentar um difícil retorno à terra natal. Divorciada e sem a segurança de uma editora que a

¹⁹ "A Mulher Sadiana não é nem um estudo crítico nem uma análise histórica de Sade; é, ao contrário, uma interpretação do final do século XX de alguns dos problemas que ele levanta sobre a natureza culturalmente determinada das mulheres e das relações entre homens e mulheres que dela decorrem".

publicasse entre os anos de 1971 e 1977, a autora teve que lutar para reestabelecer a carreira como escritora. **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman** e **The Passion of New Eve** não receberam atenção significativa da crítica. Seria necessário um novo tipo de contexto de publicação para relançá-la no mercado.

Em 1977, é lançada a tradução dos contos de Charles Perrault, **The Fairy Tales of Charles Perrault**, e, dois anos mais tarde, em 1979, Angela Carter publica a coleção de contos **The Bloody Chamber and Other Stories**, trazendo sua própria versão subversiva de alguns contos clássicos como Chapeuzinho Vermelho, A Bela Adormecida, O Quarto do Barba-Azul, A Bela e a Fera, entre outros. Pela obra, Carter recebeu o prêmio do Festival de Literatura de Cheltenham. De acordo com Sage, retornar para essa forma narrativa teve um efeito transformador em sua *persona* literária: "*she had become a version of the fairy godmother*"²⁰ (SAGE, 1994a, p.40). Em 1984, ela escreveu com o diretor Neil Jordan o roteiro do filme **A Companhia dos Lobos**, baseado no conto homônimo.

Durante esse período, Carter alcançou reconhecimento internacional não só como escritora, mas também como professora de escrita criativa, recebendo convites de diversas universidades, como a Brown University, nos Estados Unidos e a East Anglia University, no Reino Unido. Os estudos sobre sua obra também começaram a aparecer durante esse momento, expandindo sua popularidade para além de um pequeno círculo de críticos.

Em 1984, publicou um de seus mais aclamados romances, **Nights at the Circus**, gerando controvérsia entre a crítica quando não foi indicado para a lista do *Booker Prize*. Não obstante, Carter dividiu o prêmio *James Tait Black Memorial* com o escritor J. G. Ballard no mesmo ano pela obra. Em entrevista a Toril Moi (1984), Carter admitiu que pela primeira vez tinha escrito um livro cômico e confessou o prazer que sentiu com tal feito. A criação da protagonista, Fevvers, também lhe agradou: "*It is the first time I have spoilt myself a bit, allowed myself to invent traditional, lifelike, three-dimensional characters (...)*"²¹ (CARTER apud MOI, 1984, p. 6).

Ainda em 1985, a autora lançou a coletânea de contos **Black Venus** (ou **Saints and Strangers**, título americano), e escreveu três peças para rádio, "The

²⁰ "Ela havia se tornado uma versão da fada madrinha".

²¹ "É a primeira vez que eu me mimo um pouco, me permitindo inventar personagens tradicionais, tridimensionais, semelhantes à vida".

Company of wolves” (1984), “Puss in Boots” (1982) e “Come unto these Yellow Sands” (1985), que deu título à obra na qual se encontram reunidas. Em 1991, é publicado o último romance, **Wise Children**.

Angela Carter faleceu em 16 de fevereiro de 1992, em Londres, deixando o companheiro, Mark Pearce, e seu único filho, Alexander, de nove anos. O amigo e também escritor Salman Rushdie compôs para a autora uma elegia que, ao mesmo tempo em que evidenciava a lacuna que Angela Carter deixaria no mundo literário, contribuía para perpetuar uma das mais fascinantes realizações da autora, a construção de sua imagem diante do eterno paradoxo entre o real e a fantasia:

With Angela Carter's death English literature has lost its high sorceress, its benevolent witch-queen, a burlesque artist of genius and antic grace. (...) Deprived of the Fairy Queen, we cannot find the magic that would heal us. Nor do we wish to be healed, just yet. We sit gazing into the huge hole her death has left, and as we gaze into the crater of our loss, we remember²².

Em 1993, um ano após sua morte, é publicado **American Ghosts & Old World Wonders**, formando, ao todo, quatro volumes. Os quatro volumes foram compilados sob o título de **Burning your Boats: collected short stories** (1996), que reúne ainda alguns de seus primeiros contos (entre 1962 e 1966) e contos que não tinham sido publicados (de 1970 a 1981).

Além do trabalho com ficção, Carter apresenta obras nas quais reúne artigos e publicações feitas em revistas e jornais, como **Nothing Sacred: Selected Writings** (1982), **Expletives Deleted: Selected Writings** (1992), com resenhas e introduções de livros publicadas anteriormente pela autora, e **Shaking a Leg: Collected Journalism and Writings**, também publicado postumamente, em 1997.

²² "Com a morte de Angela Carter, a literatura inglesa perdeu sua mais nobre feiticeira, sua bruxa benevolente, uma artista burlesca do gênio e graça excêntrica (...) Privados da Rainha das Fadas, nós não podemos encontrar a magia que nos curaria. Nem desejamos ser curados, ainda. Nós nos sentamos, encarando o grande abismo que a sua morte deixou, e enquanto olhamos para a cratera de nossa perda, nós lembramos”.

1.1.1. Angela Carter e o feminino

*The Women's Movement has been of immense importance to me personally and I would regard myself as a feminist writer, because I'm a feminist in everything else and one can't compartmentalize these things in one's life*²³
(CARTER, 1997, p.37)

Dentre suas várias publicações, Angela Carter editou dois volumes de contos: o primeiro, **Wayward Girls and Wicked Women**, de 1986, é uma coleção de narrativas de mulheres, as quais tem como foco personagens femininas que não estejam em conformidade com as normas patriarcais. O segundo, **The Virago Book of Fairy Tales**²⁴, publicado no final de 1990, centra-se novamente nas mulheres.

Na introdução, a autora escreve:

*These stories have only one thing in common--they all centre around a female protagonist; be she clever, or brave, or good, or silly, or cruel, or sinister, or awesomely unfortunate, she is centre stage, as large as life - sometimes ... larger*²⁵ (CARTER, 1990, p. xiii).

A atividade de Carter como editora desses contos revela sua perspicácia no tratamento do feminino, a qual pode ser observada em sua própria escrita. A questão que esse enfoque particular levanta é de primordial importância para o estudo da obra carteriana: o que constitui um sujeito feminino? Se ele existe em seus textos, como ele é construído? Suas heroínas são meninas rebeldes ou mulheres que desafiam as noções patriarcais do que a mulher “deve ser”.

Por causa do exame consciente sobre a representação feminina e da construção da feminilidade, o trabalho de Carter tem sido muito discutido a partir de uma perspectiva feminista. Sua relação com a crítica, entretanto, era ambivalente. Embora a maior parte dos estudos a respeito de suas obras seja sobre a perspectiva

²³ "O movimento das mulheres tem sido de imensa importância para mim pessoalmente e eu me considero uma escritora feminista, porque eu sou feminista em todo o resto, e não se pode compartimentalizar essas coisas na vida”.

²⁴ Reimpresso nos Estados Unidos com o título **The Old Wives' Fairy Tale Book**, em 1990.

²⁵ "Essas histórias têm apenas uma coisa em comum - todas elas se situam em torno de uma protagonista feminina; seja ela inteligente, corajosa, boa, boba, cruel, sinistra ou terrivelmente infeliz, ela está em foco, tão grande como a vida - às vezes ... maior”.

da autora sobre as mulheres, alguns críticos questionaram a eficácia do feminismo que as permeia, acusando-a de reproduzir e até mesmo reforçar o regime patriarcal contra o qual escreve.

Nos primeiros romances, Carter é acusada de colocar as personagens femininas diante da manipulação e iminente destruição de figuras masculinas poderosas. A partir de **The Bloody Chamber**, a ficção carteriana passa a ser considerada de forma mais definida como narrativa feminista, caracterizadas pela superação das mulheres aos seus opressores. Contudo, críticos como Patrícia Dunker, Avis Lewallen e Robert Clark, para citar alguns nomes como exemplo, consideram o tratamento dado por Carter tanto em sua ficção quanto nos textos de não ficção, como o caso do ensaio **The Sadeian Woman**, contrários aos preceitos de uma agenda feminista.

The Bloody Chamber foi duramente criticada por Patrícia Dunker pelo uso de elementos eróticos que, segundo a crítica, utiliza a linguagem da sexualidade masculina (DUNKER, 1984, p.6). Para ela, a autora encara a sensualidade feminina simplesmente como uma resposta aos apelos masculinos. A visão de Lewallen está de acordo com a de Dunker, pois o crítico acredita que uma análise mais detalhada da obra revelaria a construção de uma sexualidade ambígua para as mulheres, uma vez que, ao mesmo tempo em que a autora traz um estilo sedutor, as mulheres são postas como vítimas de uma sociedade misógina. Lewallen argumenta que Carter cria em **The Bloody Chamber** um esquema que ela própria havia criticado, o sadiano, no qual as personagens femininas são limitadas, ou seja, são vítimas ou agressoras (LEWALLEN, 1988, p. 146).

Robert Clark (1987, p.147) reitera que os leitores não atentos para as preocupações feministas nas obras de Angela Carter provavelmente verão que seus trabalhos reinscrevem o sistema patriarcal opressor ao invés de denunciá-lo e questioná-lo, o que é, em nossa opinião, realizado pela autora.

Para rebater as críticas a Angela Carter, destaca-se a visão de estudiosas como Gina Wisker, Merja Makinen e Elaine Jordan. Segundo Rapucci (2011, p.48), Wisker vê a crítica de Patrícia Dunker como deficiente no reconhecimento do humor e da recusa por parte de Angela Carter em fornecer uma solução ideal para um mundo sem as estruturas patriarcais em seus romances. Já Merja Makinen (1992) considera que a natureza subversiva e o erotismo dos textos carterianos situam a

força e o perigo de suas narrativas. Ela considera que **The Bloody Chamber** está situada entre as análises ferinas do patriarcado encontradas nos primeiros romances das décadas de 60 e 70 (**The Magic Toyshop**, **Heroes and Villains** e **The Passion of New Eve**) e os romances dos anos seguintes (**Nights at the Circus** e **Wise Children**), e observa uma diferença no enfoque da estratégia feminista nessas obras. A violência e a agressão dos primeiros romances deram lugar à sátira e à explosão dos estereótipos culturais, celebrando a habilidade das mulheres em sobreviver, escapando sãs e salvas das ideologias sexistas. Desse modo, em posição contrária aos críticos, Makinen afirma que estes não conseguem ver além da oposição binária sexista.

Elaine Jordan (1992) ressalta como aspecto positivo nas obras de Angela Carter o fato de que nenhuma delas tem a pretensão de ser a versão absoluta da realidade, mesmo que tragam em suas entrelinhas preocupações com relações reais, como sexuais, políticas e econômicas. Para a estudiosa, na obra de Carter não há imitações verossímeis da experiência, tampouco de modelos de papéis a serem seguidos de forma simplista. As personagens e suas escolhas de comportamento devem ser lidas e entendidas dentro de um contexto específico. Para Jordan, mesmo os motivos que se repetem em seus romances devem ser vistos como projetos específicos dentro de uma estratégia geral feminista e materialista. Neste sentido, ela considera como falha dos críticos a tentativa de retirar os significados presentes nas obras de Angela Carter de maneira genérica, e responde às acusações sobre a autora reinscrever o patriarcado: "*Where else can you start from, if not from where you actually are?*"²⁶ (JORDAN, 1992, p.130).

Dessa forma, ao considerar que os romances carterianos fazem parte de uma estratégia feminista, conforme aponta Jordan, posicionamo-nos ao lado dos críticos que compreendem que a obra de Angela Carter está a favor do sujeito feminino. Embora grande parte das críticas dedicadas à autora tenha acontecido após a publicação de **The Bloody Chamber**, os primeiros romances de Angela Carter, muitas vezes caracterizados por reforçar o patriarcado (e talvez por este motivo pouco estudados), mostram-se tão importantes quanto os romances posteriores, pois indicam que, desde o início de sua escrita, a autora se expressa a favor de uma ordem social na qual as mulheres não são subjugadas.

²⁶ "De onde mais você pode partir, se não de onde você realmente está?"

Angela Carter situava-se politicamente como escritora e afirmava apresentar proposições às leitoras, deixando-as construir sua própria ficção a partir dos elementos ficcionais apresentados (CARTER, 1997, p.37). No ensaio “Notes from the Front Line”, de 1983, a autora esboça seu interesse na investigação das ficções sociais que regulam nossas vidas (CARTER, 1997, p.38), comentário que ela apresenta ao delinear seu próprio entendimento do modo como ela mesma fora criada enquanto mulher, por meios fora de seu controle. Ao apresentar interesse nos mitos enquanto agentes de influência nesse processo, descrevendo-os como mentiras extraordinárias projetadas para fazer as pessoas serem privadas de sua liberdade, Carter se posicionava de forma contrária aos discursos hegemônicos que buscavam definir a identidade feminina. Nesse sentido, Carter alega que estava no “*demythologising business*”²⁷ (CARTER, 1997, p.38), trabalho que ela metaforicamente descreve como colocar vinhos novos em garrafas velhas, especialmente se a pressão do vinho novo faça com que as garrafas velhas estourem (CARTER, 1997, p.37).

Quando questionada por Anna Katsavos a respeito de tal afirmação, Carter responde: “*Well, I’m basically trying to find out what certain configurations of imagery in our society, in our culture, really stand for, what they mean, underneath the kind of semi religious coating that makes people not particularly want to interfere with them*”²⁸ (CARTER apud KATSAVOS, 1994, p.12). O ramo da desmistificação, ou seja, o desnudamento dos mitos enquanto resultado das práticas humanas, possibilitava a Carter o questionamento de ideias, imagens e histórias presentes em nossa sociedade que são tomadas como verdadeiras sem se pensar no significado das mesmas. Desse modo, as convenções culturais estão sujeitas ao seu escrutínio em sua obra.

De acordo com Gamble (1997, p. 4), o papel de Angela Carter era como o de uma sabotadora cultural, que usava a escrita para questionar pressupostos já consolidados e padrões de pensamento habituais, realizando, dessa forma, um exercício de redefinição de consciência. Nesse sentido, a autora coloca nas entrelinhas de suas obras sua postura crítica, apresentando na ficção o desejo de

²⁷ "Ramo da desmistificação".

²⁸ "Bom, basicamente estou buscando encontrar o que certas configurações de imagens em nossa sociedade, em nossa cultura, realmente significam, o que elas querem dizer, por debaixo do tipo de camada semirreligiosa que faz as pessoas particularmente não quererem interferir nelas".

compreender, elucidar a condição da mulher e não o de reparar brechas deixadas pela violência, pela dominação ou pela invisibilidade, explorando, através da prática da escrita, a contestação dos velhos paradigmas.

Assim, a desmistificação revela o paradoxo presente em sua ficção: a subversão só pode ser realizada de dentro. Em outras palavras, em sua obra, Carter repete mitos fossilizados para evocar a própria ideologia que se objetiva resistir e subverter. Tomando como base os pressupostos de Barthes, de que é necessário saber utilizar ludicamente o código para burlar os sistemas fechados que restringem a atividade humana a comportamentos autômatos e estereotipados, bem como driblar o poder que se encontra em todo o discurso que se coloca a serviço da classe dominante²⁹, pode-se considerar que, por meio do trabalho com a linguagem, a autora tece sua crítica aos valores presentes na sociedade patriarcal.

Um dos principais meios pelo qual Carter tenta subverter qualquer desigualdade determinada culturalmente é pela reivindicação, bem como redefinição, das formas estereotipadas das representações femininas e masculinas e suas inter-relações. Ao examinar as maneiras em que o gênero é dado como uma construção social, Carter põe também em questão as noções tradicionais de identidade e subjetividade. Em vez de posicionar indivíduos na relação entre sujeito/objeto (na qual o sujeito define-se ativamente por meio da oposição ao Outro, enquanto o objeto é definido pelo olhar do sujeito), os diferentes elementos da ficção de Carter se combinam para dar espaço a posições que se situam entre os dois extremos. Suas personagens existem dentro de uma complexa rede de relacionamentos sempre em mutação, na qual estão em constante processo de criação de si mesmas.

No entanto, reconhecer que a identidade é fluida, que existimos em um espaço entre ser o autor de nós mesmos e estar à mercê da percepção dos outros, é apenas o primeiro passo. É necessário examinar os elementos desta rede que restringe as possibilidades e que busca manter certos tipos de indivíduos em posições limitadas de ação. Identidade e gênero são entendidos em termos de sua articulação com narrativas sociais, estabelecendo sentido através da sua localização dentro de contextos específicos.

²⁹ BARTHES, R. **Aula**. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d.

Ao desestabilizar o gênero como uma categoria natural e inviolável, Carter realiza o trabalho de desmistificação nesses romances. Suas personagens ao mesmo tempo dialogam e rompem com categorias de representação do feminino em diferentes formas: mitos e estereótipos são revisitados, no intuito de estabelecer uma postura crítica aos ideais patriarcais nos quais são baseados discursos sobre a figura a mulher. Nesse contexto, a representação dos corpos pode auxiliar no entendimento das práticas sociais que os rodeiam. Como buscar-se-á mostrar nos próximos capítulos, os romances de Angela Carter são textos que, a partir de uma perspectiva feminista, abrem espaço para a discussão sobre a noção de identidade feminina em toda sua complexidade.

Com o intuito de contextualizar as narrativas carterianas, escritas ao longo de um período crucial de questionamentos com relação à importância da mulher na sociedade e na cultura, torna-se pertinente estabelecermos algumas considerações a respeito do tema. Assim, ao analisarmos as personagens de Angela Carter, podemos perceber que sua obra permite ampliar o entendimento acerca das questões que permeiam o feminino.

1.2 A busca pela identidade

*Flesh comes to us out of history*³⁰
(CARTER, 1979, p.11)

No mundo contemporâneo, fala-se em identidades plurais. No cenário da pós-modernidade, Stuart Hall (2001, p.7) alega que as velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e gerando um caráter fragmentado para o indivíduo moderno, até então visto como um sujeito unificado. A chamada “crise da identidade”, ou a crise dos paradigmas oriundos da concepção da ciência e do conhecimento próprios à Razão Iluminista, é vista, segundo o autor, como parte de um processo mais amplo de mudança que deslocou as estruturas da sociedade moderna, abalando os quadros de referência que forneciam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo

³⁰ "A carne vem a nós por meio da história".

social. Essas mudanças estruturais também causam impacto nas identidades pessoais, abalando a noção do sujeito como um ser integrado.

Nesse contexto, a identidade se torna uma “celebração móvel” (HALL, 2001, p.13), formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que estão ao nosso redor. Diante dessa concepção, a identidade é definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos e não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Ele é formado, portanto, por identidades contraditórias, que o empurram em direções diferentes, de tal modo que as identificações são constantemente deslocadas.

No campo da crítica feminista, a revisão de conceitos tem sido comum no cenário de discussões das identidades. Falava-se, inicialmente, no estudo da categoria “mulher”; a seguir passou-se a estudar a categoria de gênero; atualmente, tem-se buscado substituir o uso de categorias cuja tendência é universalizar a oposição homem/mulher (LAURETIS, 1994, p. 246). Dentro desse contexto, Lauretis (1994, p. 246), propõe a designação da categoria de “sujeito do feminismo”, o que conforme define a pesquisadora, é uma subjetividade múltipla e não unificada, capaz de abarcar o que as estruturas da representação de gênero deixam de fora como por exemplo, os espaços sociais ou os discursos produzidos nas margens. Compreender a identidade feminina como uma multiplicidade dinâmica de subjetividades e papéis sociais nos dias de hoje, entretanto, exige recuperar a história e os diversos contextos que possibilitaram essa construção através do tempo.

O movimento das mulheres nos mostrou que, desde a inserção feminina na esfera pública na segunda metade do século XX, o mundo privado, onde lhes eram reservados os papéis de filha, mãe ou esposa, tornou-se insuficiente, uma vez que limitava sua liberdade de tomar decisões, bem como seu direito de se expressar. A partir deste posicionamento, as mulheres reafirmaram a importância de sua voz, consideradas enquanto sujeitos dotados de identidade própria.

No entanto, os princípios da separação e da diferença que inúmeros mitos reafirmam na linguagem simbólica parecem resistir à ruptura dos paradigmas da hierarquia, revelando a organização da sociedade em termos da dicotomia sexual, reforçando muitas vezes os estereótipos de gênero. Ainda hoje, a presença

constante da mulher na literatura, ou mesmo no cinema e na mídia, nem sempre a representa como um sujeito autônomo, recorrendo muitas vezes aos moldes dos papéis sociais que as mulheres supostamente têm que cumprir.

O discurso literário, assim como qualquer outro discurso, carrega elementos representativos da sociedade. As representações se constituem em categorias importantes na medida em que, por seu intermédio, vislumbram-se a natureza das formações discursivas em que foram concebidas, as relações de poder, os elementos da dominação e da resistência.

Ao representar a figura feminina, constrói-se, projeta-se e estabiliza-se a identidade social, em processos definidos histórica e culturalmente. As práticas sociais de representação vigentes de uma certa época se cristalizam em formas textuais. A ficção literária é concebida e produzida em um contexto cultural e, nessa medida, atende a certas necessidades de representação do mundo que são articuladas e atreladas aos rituais e aos símbolos da prática social ou aos conceitos vigentes sobre o objeto, o dado referencial. Estes padrões encontram-se sintonizados com toda a lógica patriarcal, atuando na reconstrução de uma política de gênero que fixa o feminino como uma categoria sexual natural e imutável e não como uma construção cultural.

Durante muito tempo, as mulheres foram objeto de um relato histórico que as relegou ao silêncio e à invisibilidade, na medida em que sua atuação se passava quase que exclusivamente no ambiente privado da família e do lar. O espaço público pertencia aos homens e poucas mulheres se aventuravam nele. Assim, a identidade feminina foi moldada pela assimetria sexual, uma vez que esses discursos eram produzidos por homens.

Como consequência desse processo, o corpo da mulher também se tornou alvo de especulação, conforme aponta Affonso Romano de Sant' Anna:

Sintomaticamente, aí se verá que o corpo feminino ocupa grande parte do discurso, enquanto o corpo masculino é silenciado. E, reveladoramente, embora o corpo masculino esteja ausente, a voz que fala pela mulher é a voz masculina. Essa é uma constatação aparentemente simples, mas de consequências graves. Por onde andou o corpo do homem durante todos esses séculos, salvo raríssimas exceções que, por serem tão excepcionais, só confirmam a regra? Evidentemente, essa ausência do corpo masculino e essa abundância do corpo feminino começam a ser explicadas pelo fato de que o homem sempre se considerou o sujeito do discurso,

reservando à mulher a categoria de objeto. Como sujeito, portanto, ele se escamoteava, projetando sobre o corpo feminino os seus próprios fantasmas. Aí ele se porta como ventríloquo; o corpo é do outro, mas a voz é sua. Certamente aí está também um preconceito histórico, segundo o qual o homem se caracteriza pela razão, pelas qualidades do espírito, enquanto a mulher é só instinto e forma física. A consequência disso é múltipla: transformada em objeto de análise e de alucinações amorosas, o corpo da mulher também é o campo de exercício de poder masculino. O homem, então, fala sobre a mulher, pensando falar por ela. Imprime, enfim, o seu discurso masculino (muita vez machista) sobre o silêncio feminino (SANT'ANNA, 1985, p. 10-11).

Relegado à esfera doméstica, o corpo feminino foi silenciado, tornando-se objeto descrito pelo olhar e pela voz masculina. A partir da ideologia naturalista burguesa, a identidade feminina foi sendo assentada no biológico, no corpo, que passou a definir suas ações, sensações e sentimentos. Nesse sentido, o corpo constituiu a base para a imposição de padrões e normas de comportamento dentre os quais destacavam-se a beleza, a pureza, a sujeição, passividade e dependência. Assim, o corpo feminino passou a ser colocado no limite entre a natureza e a cultura, interpretado de acordo com a ideologia dominante, seguindo os interesses e o imaginário social (PASSOS, 2002, p.63).

Michelle Perrot (2013, p.17) aponta que, ao longo da história, a prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas. O mesmo ocorre com as imagens. Produzidas pelos homens, elas vão dizer sobre os sonhos e medos masculinos, mas não sobre a realidade feminina. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas.

Essa mesma constatação foi afirmada por Virginia Woolf no ensaio **A Room of One's Own (Um teto todo seu)**, de 1929. Em sua jornada alegórica pelos corredores do Museu de Londres, ela revela que a “a verdade” sobre as mulheres é plural, contraditória e evasiva. O termo “mulher” representa uma construção cultural, criada e debatida de forma obsessiva pelos homens dentro de diferentes discursos ou ficções.

Quando um tema é altamente controvertido - e assim é qualquer questão sobre o sexo [leia-se a mulher] -, não se pode pretender dizer a verdade. Pode-se apenas mostrar como se chegou a uma opinião que de fato se tenha. Pode-se apenas dar à plateia a

oportunidade de tirar suas próprias conclusões, enquanto observa as limitações, os preconceitos e as idiossincrasias do orador. É provável que a ficção contenha aqui mais veracidade do que fato (WOOLF, 1985, p.8-9).

Ao questionar “verdadeira natureza da mulher” (WOOLF, 1985, p.8), a autora desconstrói a crença em uma verdade absoluta e universal a respeito de seu sexo. O essencialismo responsável pelo confinamento da mulher à esfera doméstica vê-se questionado em seus fundamentos. Se o talento criador não é exclusivo dos homens bem postos na escala social, os meios para desenvolvê-los, quase sempre, sim. Para Woolf, o contraste entre o grande número de ficções escritas sobre as mulheres em detrimento da escassez da produção literária feminina não tem relação com diferenças essenciais entre os sexos, mas com as bases materiais que determinam seu modo de vida. As oportunidades para as mulheres são limitadas e circunscritas pela desigualdade do acesso à educação, à carreira, ao universo político e ao lazer. Dessa forma, a única maneira possível para a autonomia feminina era ter um espaço próprio, onde a mulher poderia ter a liberdade para se expressar e viver de acordo com seus desejos, trabalhar em sua realização profissional sem ter que atender às necessidades que não a sua própria. Logo, o imperativo de se ter “um teto todo seu” (WOOLF, 1985, p.8) vincula-se não apenas ao aprimoramento de uma vocação artística, mas diz respeito à própria afirmação da mulher como sujeito de sua história.

A exigência de um quarto próprio e de uma renda anual elucida a denúncia da condição feminina, de seu escasso acesso à educação e ao mercado de trabalho. A mulher inglesa, privada por lei da posse de bens materiais até 1881, é retratada no texto de Woolf: restrita ao mundo doméstico e à procriação, ela estava longe do espaço público e, conseqüentemente, da independência financeira. Ao lado da exclusão cultural, encontrava-se também a submissão e a exploração econômica.

Assim, a busca por um espaço próprio proclamada por Virginia Woolf no início do século XX tornou-se necessária para a ruptura dos paradigmas da hierarquia sexual. As conquistas aos direitos civis, sociais e políticos configuram-se como consequência direta de transformações que causaram profundo impacto na sociedade. Dentre os fenômenos de maior relevância, encontram-se as ondas dos

movimentos feministas que abalaram profundamente os sistemas de poder e a estrutura de dominação masculina.

Mesmo que o feminismo tenha ganhado maior significação por volta do final da década de 60 e início da década de 70, movimentos esparsos contra a hierarquia sexual remontam a tempos anteriores. Uma das primeiras conquistas das mulheres, o acesso ao mundo do trabalho assalariado durante o período da Revolução Industrial, não foi o primeiro passo para a independência. Enquanto o momento determinava a necessidade de mão-de-obra para suprir as carências na produção, a miséria as empurrou para as fábricas, onde se viram obrigadas a desempenhar os trabalhos mais penosos e menos remunerados:

Aprisionadas dentro dos estreitos limites do espaço doméstico e confinadas nas tarefas femininas tradicionais ou integradas por baixo ao mercado de trabalho criado com as novas manufaturas, as mulheres, no início da Revolução Industrial, continuavam a ocupar um lugar social “interior” e/ou “inferior” (OLIVEIRA, 1999, p.42).

A superexploração da mão-de-obra feminina, entretanto, acarreta a crescente participação das mulheres nas lutas para a melhoria das condições de trabalho; sob a influência dos ideais libertários da Revolução Francesa, surgem nesse momento obras como **Déclaration des droits de la femme et la citoyenne (Declaração dos direitos da mulher e da cidadã)**, da ativista da Revolução de 1789 Marie Olympe Gouges, apresentada à Assembléia Nacional em 1791 e **A Vindication of the Rights of Woman (As reivindicações dos direitos da mulher)**, da inglesa Mary Wollstonecraft, de 1792, na qual denuncia-se que a identidade feminina não é somente construída a partir de reflexões masculinas, mas decorre das relações sociais às quais as mulheres são submetidas, como o matrimônio, antecipando em mais de meio século a postura crítica presente nas formas de feminismo desenvolvidas posteriormente.

Apesar dos primeiros movimentos, Zolin (2005a, p.184) afirma que apenas por volta da segunda metade do século XIX é que o feminismo organizado entrou no cenário da política pública nos Estados Unidos e na Inglaterra. Na Inglaterra, paralelamente ao reinado dos ideais da Era Vitoriana (1832-1901), marcado por diversos tipos de discriminações, justificadas com o argumento de base biológica da suposta inferioridade intelectual das mulheres, havia a luta pelo direito ao voto, pela

igualdade legislativa e pela reforma às leis do divórcio que, iniciada em 1840, resultou em grandes conquistas para as mulheres no século XX. A partir de 1850, começaram a ser encaminhadas às autoridades petições advogando o *status* legal da mulher, como o direito ao voto, obtido em 1918. Demandas solicitando permissão para as mulheres casadas gerirem seus bens, as quais culminaram na votação da Lei de propriedade da mulher casada e campanhas contra a Lei das doenças contagiosas, que exigia exames médicos de mulheres suspeitas de serem prostitutas, além de obras feministas que deram continuidade ao primeiro argumento pelos direitos da mulher são apontados como os primeiros passos do movimento.

Como consequência dessa primeira onda do feminismo, muitas mulheres tornaram-se escritoras, profissão que se configurava como eminentemente masculina, mesmo que para isso utilizassem pseudônimos, a fim de escapar das possíveis retaliações. A inserção das mulheres na escrita, universo que até então era essencialmente masculino, possibilitou a ruptura dessa barreira cultural das separações de mundos comunicáveis, e a mulher fez ouvir sua voz, antes silenciada. Os discursos que até então privavam as mulheres da igualdade de direitos e restringiam seu espaço de atuação na sociedade são rompidos, levando as mulheres a assumirem novos papéis na sociedade que abalam a ordem reinante e as relações de poder entre os sexos.

Nas primeiras décadas do século XX, o movimento sufragista, formado por mulheres de todas as classes e condições sociais que exigiam o voto feminino, avançou mais um passo em direção à conquista do lugar social das mulheres, adquirindo, de forma progressiva e não pacífica, o direito exigido. Mesmo que tal conquista formal pouco tenha mudado o lugar social subalterno da mulher em um primeiro momento, já se tornava inevitável a necessidade de mudanças na sociedade, principalmente com relação à ideologia patriarcal.

No final da década de 1940, Simone de Beauvoir expôs um de seus mais famosos argumentos ao afirmar que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1991, p.13). As palavras da autora na obra **Le deuxième sexe (O segundo sexo)**, de 1949, exerceram uma grande influência nos estudos sobre a condição feminina. Tornou-se necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai

constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico.

Diante da emergência pela busca da igualdade entre os sexos, Beauvoir problematiza a relação de opressão entre o homem e a mulher, na qual o primeiro se configura como o Sujeito, enquanto o segundo como o Outro, contra quem os sujeitos masculinos se afirmam. Ela defende a ideia de que não há uma essência feminina, a qual ligar-se-ia a um caráter biológico, reforçando sua marginalização, e sugere que a construção da identidade da mulher é realizada socialmente. Consciente das representações de gênero nas sociedades ocidentais, Beauvoir aponta para a falsa neutralidade do discurso patriarcal e estabelece que a imagem da mulher vem de fora de seu corpo, desse modo, a forma como ela é representada não é determinada por nenhuma predestinação biológica, psicológica ou econômica, mas por uma combinação de fatores sociais, culturais e ideológicos. “A assimetria das duas categorias, masculina e feminina, manifesta-se na constituição unilateral dos mitos sexuais” (BEAUVOIR, 1990, p.193).

Embora as alegações de Beauvoir tenham sido refutadas mais tarde por reforçar o caráter oposicional dos gêneros, sua obra forneceu uma importante base para as reflexões que ressurgiram a partir da década de sessenta. Na medida em que a visão feminista tornou-se cada vez mais presente, passou-se a analisar os papéis e as representações da mulher de forma crítica, buscando romper paradigmas existentes no âmbito cultural que tinham como base os valores do modelo de sociedade patriarcal. A busca pela igualdade de direitos implicou na constituição de uma crítica feminista voltada para as questões da mulher na sociedade e na literatura.

Kate Millet, em sua tese de doutorado intitulada **Sexual Politics**, de 1970, foi a primeira a romper com os modelos instituídos pela prática acadêmica ao enfatizar as relações de poder e como elas são estruturadas para privilegiar os interesses masculinos em detrimento dos interesses femininos. Analisando a representação da mulher na cultura ocidental através dos mitos, da psicanálise e de obras de escritores consagrados como Henry Miller, Norman Mailer e D.H. Lawrence, Millet aponta como o texto literário pode refletir a ideologia patriarcal.

Ao mesmo tempo em que procurou questionar a ótica masculina em relação ao sujeito feminino, a crítica literária feminista teve a função de trazer à luz uma

literatura escrita por mulheres, até então marginalizada em meio à academia marcada pela hegemonia masculina e canônica. A busca pela afirmação e reivindicação da representação de uma identidade própria tornou-se o foco principal de autoras e estudiosas cujo objetivo era o de mapear novos territórios de autonomia feminina.

Por um lado, a crítica se voltou para a denúncia da arbitrariedade das representações da imagem feminina na tradição literária e particularização da escrita das mulheres como local privilegiado para a experiência social, ou ginocrítica, como preconizava a tradição anglo-americana; por outro, buscou-se a identificação de uma subjetividade feminina na afirmação da diferença por meio da construção de uma linguagem própria, a *écriture feminine*, defendida em sua maior parte pela teoria feminista francesa.

1.2.1. A ginocrítica e a *écriture feminine*: duas vertentes

No âmbito da literatura inglesa, o trabalho de Elaine Showalter destacou-se pela proposta do resgate de textos escritos por mulheres na intenção de estabelecer uma tradição própria. A crítica entende que quando se debruça sobre os trabalhos de escritoras, consideradas coletivamente, pode-se perceber a recorrência de determinados padrões, temas e imagens. É o que ela chama de “*female literary tradition*” (SHOWALTER, 1985, p.11), que poderia ser traduzido para o português como tradição literária feminina.

Como parte dos grupos minoritários, as mulheres acabaram por encontrar formas próprias de expressão em relação à sociedade dominante na qual estão inseridas, construindo uma espécie de subcultura dentro dos limites da sociedade patriarcal. Nesse sentido, de acordo com Showalter, a autoconsciência das escritoras traduziu-se nas literaturas por elas produzidas em um determinado tempo e espaço. Analisando a história da produção ficcional de autoria feminina em **A literature of their own: British women novelist from Brontë to Lessing** (1985), ela subdivide as escritoras estudadas e suas obras em em três fases: *Feminine* (Feminina), *Feminist* (Feminista) e *Female* (Fêmea/Mulher).

Inseridas no contexto patriarcal, a escrita das mulheres, a princípio, permaneceu na fase de imitação e internalização dos padrões estéticos dominantes. Essa fase, denominada *Feminine* (1840 – 1880), representou a entrada das mulheres no campo literário e a busca incessante pela adaptação ao meio, fazendo com que algumas autoras adotassem nomes masculinos a fim de que seus textos fossem publicados, como foi o caso de George Sand, pseudônimo da francesa Amandine Aurore Lucile Dupin (1804 - 1876), e George Eliot, pseudônimo da inglesa Mary Ann Evans (1819 - 1880).

Conscientes de sua condição de exclusão, as escritoras iniciaram uma fase de protesto e ruptura em relação aos valores patriarcais, intitulada, por Showalter, de *Feminist* (1880 – 1920). Ao contrário da fase descrita anteriormente, o que prevalecia na escrita de autoria feminina nesse momento não era a cópia dos modelos predominantes, mas o questionamento da tradição cultural da época e a reivindicação da igualdade de direitos, especialmente referente ao voto e ao exercício da profissão. Os romances **Mrs. Dalloway**, de 1925, e **To the lighthouse (Passeio ao farol)**, de 1927, ambos de Virgínia Woolf, e **L'Invitée (A convidada)**, de 1943, de Simone de Beauvoir, podem ser citados como exemplo.

Se a fase feminista delineou-se pelo caráter político da escrita de autoria feminina, sem iluminar diretamente a subjetividade da produção literária de mulheres, a fase denominada *Female* (iniciada ainda na década de 1920 até os dias atuais) é marcada pela autodescoberta e busca pela própria identidade, na qual destacam-se textos que tratam de questões sobre sexualidade, política e o papel da mulher na sociedade, como **The color purple (A cor púrpura)**, de 1982, de Alice Walker, e **The sweetest dream** (2001), de Doris Lessing.

Zolin (2005b, p.278) classifica obras como **The Bloody Chamber** e **Wise Children** como parte da fase *Female*, de acordo com a terminologia de Showalter, pois além de estarem situadas no contexto da literatura de autoria feminina contemporânea, elas abordam a questão da busca pela própria identidade por parte das personagens. Partindo das definições formuladas pela crítica inglesa, os romances de Angela Carter também podem ser considerados como parte da fase *Feminist*, ou feminista, pois evidenciam a postura crítica da autora a respeito dos valores presentes no modelo de sociedade patriarcal.

Os textos produzidos por mulheres seriam os parâmetros dos estudos sobre o feminino. A partir do mapeamento desse território, novos campos de estudo foram explorados. A literatura produzida por mulheres levou a indagações como “o que há de particular nesse tipo de escrita?”, que culminaram em tentativas e direcionamentos como a chamada *écriture féminine*, proposta por Hélène Cixous.

A busca por uma linguagem específica para as mulheres, para muitos teóricos, verificou-se como necessária, pois “as próprias formas do método de discurso dominante mostram a marca da ideologia masculina dominante” (SHOWALTER, 1994, p.36), na qual o feminino é reprimido ou excluído. Cabe às mulheres, então, “reinventar a linguagem”, falando não somente contra, mas fora de uma estrutura falocêntrica.

Diante da inadequação e insuficiência das estruturas linguísticas na articulação do feminino, a *écriture féminine* propõe inscrever a subjetividade e a sexualidade da mulher sob uma nova forma de linguagem. De acordo com Bonnici (2007, p.69), esta corrente alega que o sistema simbólico da linguagem coloca a mulher em um sistema repressivo que a impede de ser sujeito. Dessa forma, as adeptas deste tipo de escrita estão convencidas de que as relações entre os sexos serão mudadas apenas na transformação dos meios que representam tais relações. Partindo da perspectiva biológica da diferenciação dos sexos (que teria influência direta na linguagem), torna-se necessária uma forma alternativa de linguagem para que essa diferença seja adequadamente evidenciada. Esse discurso, conforme aponta o teórico, não consiste meramente na adoção de uma linguagem neutra, mas em uma transformação radical das estruturas da linguagem, que coloque o feminino na visibilidade.

É o que parece defender a escritora e crítica Hélène Cixous, em seu polêmico ensaio **Rire de la méduse (O riso da medusa)**:

Inscreva-se. Seu corpo deve ser ouvido. Apenas dessa maneira brotarão os imersos recursos de seu inconsciente. [A escritora livre dirá:] Eu me transbordo; meus desejos inventaram novos desejos e meu corpo conheceu canções jamais ouvidas. Senti-me constantemente tão plena de torrentes luminosas que poderia estourar – estourar em formas muito mais bonitas do que as que são molduradas e vendidas a preços altíssimos. [...] Falarei sobre a escrita da mulher: o que tal escrita fará. A mulher deve escrever a si mesma: ela deve escrever sobre as mulheres e convidar as mulheres para escreverem. Elas foram afugentadas da escrita tão violentamente quanto foram afugentadas de seu corpo. [...] A mulher

deve se colocar no texto – assim como no mundo e na história – através de seu movimento. [...] Sua libido é cósmica, assim como seu inconsciente abrange o mundo inteiro. Sua escrita deve prosseguir para sempre, sem ser cerceada e sem discernir qualquer limitação. Ela dá asas à outra linguagem – a linguagem de mil línguas que não conhece nem limites nem morte (CIXOUS, 1981, p.263-264)³¹.

Para Cixous, apenas por meio da inscrição do corpo na prática da escrita (corpo este livre das amarras das estruturas falocêntricas, livre para escutar seus próprios impulsos, desejos e natureza) é que a mulher adquire total liberdade de expressão, mediante um sistema baseado na hierarquia sexual. Cabe à mulher escutar a voz que emana de seu próprio corpo, inscrevê-la em seu texto e, ao materializá-la, dá voz à sua própria linguagem.

Partindo do pensamento pós-estruturalista de Derrida, a autora põe em xeque as diversas oposições presentes na cultura ocidental, tais como homem/ mulher, escrita/ sujeito e escrita/ fala, desmascarando-as como produtos de um determinado sistema de significações. Conforme afirma Zolin (2005a, p.195), a dicotomia entre escrita e sujeito que escreve é desconstruída, de modo que o discurso produzido pela mulher passa a ser entendido como parte dela. Nessa mesma ordem de ideias, a autora afirma que a escrita deixa de ser tomada como um ato governado por fatores externos e limitadores, para aproximar-se da fala, entendida como um veículo de expressão da interioridade.

Existe na escrita feminina, segundo os pressupostos de Cixous, uma força subversora do falocentrismo e do patriarcalismo, porém, a crítica não a reconhece como sendo oriunda do ser biológico feminino. Como nos chama a atenção Zolin, embora Cixous considere a mulher privilegiada a seu acesso, homens também podem eventualmente produzi-la. “Na verdade, ela chama de *feminina* a escrita subversiva que ela tem em mente, porque aquela marcada pela opressão é claramente masculina” (ZOLINA, 2005, p.195).

Showalter (1994, p.39) aponta que a defesa de uma linguagem das mulheres pode ser vista, portanto, como um gesto político, a fim de acabar com a hierarquização dos textos, a saber, os de autoria masculina, considerados superiores e os de autoria feminina, inferiores, e realizar a unificação dos mesmos. No entanto, a crítica afirma que o conceito desta linguagem encontra uma série de

³¹ Tradução de Thomas Bonnici (2007, p.70).

dificuldades, pois além de não existir uma língua falada pela população feminina em uma sociedade que se difira significativamente da língua dominante, há um consenso entre linguistas na ideia de que não há evidências concretas da diferenciação dos sexos na linguagem. Traços distintos, identificados no discurso dos homens e mulheres, não podem ser explicados em termos de linguagens “sexualmente separadas”, porém, considerados em termos de estilo, estratégia e contextos de desempenho linguístico específicos, que vão exprimir cada qual seu próprio mundo, suas próprias experiências e, a partir disso, construir significado.

Assim, apesar de representar uma tentativa de afirmar a identidade feminina em um contexto essencialmente masculino como a prática da escrita, a *écriture féminine* é criticada por não dar respostas à explicitação das relações concretas que determinariam sua relação com o corpo, nem das práticas sociais inerentes. Ao defender a existência de uma linguagem especificamente feminina, a corrente francesa aumenta as dicotomias e oposições que caracterizam as relações de sexo convencionadas pela tradição, reforçando o caráter essencialista.

A proposta de um “estilo feminino” como salienta Showalter, tende a confundir formas inatas com escolhas literárias, realizadas por escritoras de forma consciente na realização de sua obra: “a língua e o estilo nunca são crus e instintivos, mas sempre o produto de inúmeros fatores, de gênero, tradição, memória e contexto” (SHOWALTER, 1994, p.39).

Por outro lado, a vertente anglo-americana também é criticada na medida em que se empenha em definir a identidade feminina e o lugar da diferença, comprometendo-se com a estrutura da lógica patriarcal: ao reforçar a noção da mulher como o Outro, corre-se o risco de legitimar e manter a supremacia masculina. Nesse contexto, delineou-se a categoria de gênero, entendido como processo de construção do feminino e do masculino nos campos social e cultural.

Com o conceito de gênero, a própria noção de identidade feminina é posta em questão.

1.3. A identidade feminina em questão: “Mulher” e gênero

Os estudos de gênero surgiram e afirmaram-se como decorrência do alargamento das fronteiras teóricas da crítica feminista, oriunda, por sua vez, da

vertente intelectual e política do movimento das mulheres. Considerando-se que os sistemas de gênero, ou seja, as relações entre masculino e feminino, são construções culturais históricas que não emanam da natureza dos corpos, e sim de uma ordem simbólica patriarcal, tornou-se politicamente necessário olhar para o discurso como *locus* privilegiado de representação, uma vez que ele é também um importante lugar de contestação de práticas sociais naturalizadas.

Tomando como base o gênero enquanto elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, Joan Scott (1990) alega que ele é um primeiro modo de dar significado às relações de poder. As diferenças se fundam em símbolos culturalmente disponíveis, que evocam representações simbólicas e mitos. Os conceitos normativos põem em evidência as interpretações do sentido dos símbolos, e se esforçam para limitar possibilidades metafóricas que opõem de maneira binária as concepções de masculino e feminino. A partir da representação de gênero, pode-se perceber a organização concreta e simbólica da vida social e as conexões de poder nas relações entre os sexos.

Simone de Beauvoir já havia explicitado a condição centrada em uma perspectiva de gênero sobre a mulher e dos padrões consagrados de comportamento feminino em **Le deuxième sexe**. Refletindo sobre o caráter artificial de uma feminilidade construída socialmente, ela questiona:

Todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana; constituem hoje, como outrora, mais ou menos metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade “corre perigo”; e exortam-nos: “sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres”. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? (BEAUVOIR, 1988, p.11)

O trecho chama atenção para a distinção entre identidade biológica e identidade social, além de apontar para a origem masculina dos ideais sobre a mulher que vigoraram ao longo dos séculos. Nesse sentido, Beauvoir parte da definição biológica da “mulher” para a construção social do gênero feminino. Ao desvincular sexo e gênero, Beauvoir constrói as noções de masculino e feminino como produtos de um sistema cultural.

A universalização do sujeito continuaria guiar a teoria feminista por várias décadas, todavia, a partir da década de noventa, os estudos de gêneros passariam por uma reavaliação sobre os pressupostos teóricos que fundamentavam os estudos sobre as mulheres tendo em vista a desconstrução da noção de “mulher universal”, reformulando suas perspectivas e apontando para outras variáveis sociológicas que se articulassem para a construção das identidades de gênero. Esse momento representou uma ruptura com o olhar que posicionava a mulher como portadora de uma condição universalmente subordinada, o que gerou, por um lado, a representação da mulher como vítima e, por outro, a do homem como inimigo, ambos amparados pelos ideais patriarcais. Um dos fios condutores que orientaram as reflexões desse novo campo de estudo é a premissa de que o masculino e o feminino não se constroem como oposição, em alteridade radical ou absoluta, como nos pressupostos anteriores, mas em um movimento de relação.

Anos mais tarde, a filósofa norte-americana Judith Butler retoma os pressupostos de Beauvoir e afirma em **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade)**, de 1990, que ser mulher não é uma essência, mas uma performance, ou seja, a configuração de gênero é construída e aprendida socialmente. Butler alega que, embora a unidade da noção de “mulheres” seja frequentemente invocada para construir uma solidariedade da identidade, uma divisão se introduz no sujeito feminista por meio da distinção entre sexo e gênero. Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, tal distinção, segundo Butler, atende à tese de que, por mais que o sexo pareça indiscutível em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído. Assim, se o gênero é a junção dos significados culturais assumidos pelo corpo, não se pode dizer que ele decorra de um determinado sexo. “Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/ gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos” (BUTLER, 2003, p. 24).

Butler (2003, p. 26) aponta que, em algumas explicações, a ideia de que o gênero é algo construído sugere, como no caso do determinismo biológico, um certo determinismo de significados, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Dessa forma, quando a cultura relevante que constrói o gênero é

compreendida nos termos dessa lei, ou do conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino.

Por outro lado, a autora traz para sua discussão as ideias de Beauvoir afirmando que o gênero é construído, mas alega que há um agente implicado em sua formulação, um *cogito* que de algum modo assume ou se apropria desse gênero, podendo, em princípio, assumir algum outro. Butler aponta que Beauvoir diz claramente que a gente “se torna” mulher, mas sempre sob uma compulsão cultural a fazê-lo. Tal compulsão, segundo a autora, não vem do “sexo”. “Não há nada em sua explicação que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (BUTLER, 2003, p.27). Se, como afirma Beauvoir, o corpo é uma situação, Butler ressalva que não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como um fato anatômico pré-discursivo.

Nos limites desses termos, o corpo aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem os significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Butler chama atenção, contudo, para o fato de que o próprio corpo é, em si mesmo, uma construção: “Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca de seu gênero” (BUTLER, 2003, p.27).

Se o gênero ou o sexo são fixos ou livres, Butler aponta que é função de um discurso que busca estabelecer certos limites à análise ou salvaguardar certos dogmas do humanismo como um pressuposto de qualquer análise do gênero. Esses limites vão pressupor e definir antecipadamente as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura. Tais limites, conforme alega a autora, 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. Nesse sentido, o discurso é considerado como um dispositivo normatizador e regulador, isto é, uma elocução performativa que, a partir

do momento que em é proferida, força o indivíduo a assumir normas sexuais e papéis de gênero para que ele seja aceito na matriz sexual.

Butler (2003, p. 28) afirma que embora os cientistas sociais se refiram ao gênero como um “fator” ou “dimensão” da análise, ele também é aplicado a pessoas reais como uma “marca” de diferença biológica, linguística e/ ou cultural. Nesses últimos casos, ela aponta, o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo diferenciado sexualmente. Esse significado, contudo, só vai existir em relação a outro significado oposto.

Nesse sentido, Butler cita os estudos de Luce Irigaray, alegando que em uma linguagem falocêntrica, as mulheres constituem o irrepresentável, ou seja, representam o sexo que não podem ser pensado, uma ausência linguística. Para ela, numa linguagem que repousa na significação unívoca, o sexo feminino constitui aquilo que não se pode restringir nem designar. Diferentemente de Beauvoir, para quem as mulheres são designadas como o Outro, Butler indica o argumento de Irigaray de que tanto o sujeito quanto o Outro são esteios de uma economia significativa falocêntrica e fechada, que atinge seu objetivo totalizante por via da completa exclusão do feminino:

Para Beauvoir, as mulheres são o negativo dos homens, a falta em confronto com a qual a identidade masculina se diferencia; para Irigaray, essa dialética particular constitui um sistema que exclui uma economia significativa inteiramente diferente. Não só as mulheres são falsamente representadas na perspectiva sartriana do sujeito-significador e do Outro-significado, como a falsidade da significação salienta a inadequação de toda a estrutura da representação (BUTLER, 2003, p.29).

Assim, conforme destaca Butler, para Irigaray, o feminino jamais poderia ser a marca de um sujeito, como sugeriria Beauvoir. Na teoria da autora de **Le deuxième sexe**, o sujeito é sempre masculino, fundido com o universal, diferenciando-se do Outro feminino que se encontra fora das normas universalizantes que constituem a condição de pessoa, corporificado e condenado à imanência. Beauvoir propõe que o corpo feminino deve ser a situação e o instrumento da liberdade da mulher, e não uma essência definidora e que impõe limites.

Segundo Butler, a teoria da corporificação que está presente na análise de Beauvoir é claramente limitada pela reprodução acrítica da distinção cartesiana

entre liberdade e corpo, tornando claro que ela mantém o dualismo mente/ corpo em suas discussões, a qual sustenta relações de subordinação e hierarquia políticas e psíquicas. A construção discursiva do corpo e sua separação do estado de “liberdade”, em Beauvoir, não consegue marcar o eixo do gênero a própria distinção corpo/ mente que deveria esclarecer a persistência da assimetria dos gêneros. Butler (2003, p. 32) afirma que Beauvoir assevera que o corpo feminino é marcado no interior do discurso masculinista, pelo o qual o corpo masculino, em sua fusão com o universal, permanece não marcado. Irigaray vai sugerir que tanto o marcador quanto o marcado são mantidos no interior de um modo masculinista de significação, no qual o corpo feminino é praticamente separado do domínio do significável. A autora aponta que na leitura de Irigaray, a afirmação de Beauvoir de que mulher “é sexo” inverte-se para significar que ela não é o sexo que é designada a ser, mas, antes, é ainda o sexo masculino, paralelo à maneira de alteridade. Na visão de Irigaray, esse modo falocêntrico de significar o sexo feminino reproduz perpetuamente as fantasias de seu próprio desejo auto-engrandecedor. É somente fora desse sistema de representação que a mulher encontraria uma forma de expressão.

Butler alega que, embora a teoria formulada por Irigaray amplie o espectro da crítica feminista pela exposição das estruturas lógicas, ontológicas e epistemológicas de uma economia significativa masculinista, o poder de sua análise é minado precisamente por seu alcance globalizante. Para a autora, a crítica feminista tem que explorar as afirmações totalizantes dessa economia, mas também deve permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes do feminismo. Para ela, o esforço de identificar o inimigo como singular em sua forma é um discurso invertido que mimetiza acriticamente a estratégia do opressor ao invés de oferecer um conjunto diferente de termos.

A autora formula ainda alguns preceitos a respeito da identidade. Sobre o assunto, ela questiona em que medida as práticas reguladoras de formação e divisão do gênero constituem a identidade, a coerência interna do sujeito, ou mesmo governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade. Para Butler (2003, p. 38), a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição da pessoa, mas, ao contrário, normas da inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Conforme afirma, em sendo a “identidade”

assegurada por conceitos estabilizadores do sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas.

Assim, de acordo com Butler, gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Inseridas em uma cultura heterossexual, a qual estabelece categorias sexuais de comportamento, as normas de gênero vão operar mediante certos ideais de feminilidade e masculinidade, valores quase sempre baseados na heterossexualidade, aceita como padrão.

Butler traz outra estudiosa para sua discussão, Monique Wittig, que alega que a restrição binária que pesa sobre o sexo atende aos objetivos reprodutivos de um sistema de heterossexualidade compulsória. A autora aponta que a instituição de uma heterossexualidade compulsória naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. “O ato de diferenciar os dois momentos oposicionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um de seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo” (BUTLER, 2003, p.46).

Conforme contrasta Butler, para Wittig, a linguagem é um instrumento ou utensílio que absolutamente não é misógino em suas estruturas, mas somente em suas aplicações, ao passo que, para Irigaray, a possibilidade de outra linguagem ou economia significativa é a única chance de fugir da “marca” do gênero. Ainda estabelecendo a comparação entre as duas estudiosas, a autora aponta que, enquanto Irigaray busca expor a relação “binária” entre os sexos como uma relação que exclui por completo o feminino, Wittig argumenta que posições como a de Irigaray reconsolidam a lógica binária existente entre o masculino e o feminino, e reatualizam uma ideia mítica do feminino. Como Beauvoir, Wittig acredita que não há uma “escrita feminina” (BUTLER, 2003, p. 50).

Desse modo, dentro dos parâmetros discutidos por Wittig, a ficção linguística do “sexo” é vista como uma categoria produzida e disseminada pelo sistema da heterossexualidade compulsória, num esforço para restringir a produção de

identidades em conformidade com o eixo do desejo heterossexual, ou seja, os gêneros são construídos dentro de um discurso heteronormalizante, que define o sexo aos corpos e os papéis atribuídos a eles na sociedade.

Butler (2003, p. 58) aponta que, declarar que o gênero é construído não é afirmar sua ilusão ou artificialidade, em que se compreende que esses termos residam no interior de um sistema binário que contrapõe como opostos o “real” e o “autêntico”. Para ela, se há algo certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce, mas torna-se mulher, decorre de que mulher é um termo em processo, um devir, um construir que não se pode dizer ao certo a origem e o fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações. A noção de corpo não é mais vista como uma superfície pronta à espera de significação, mas como um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas.

Assim, para Butler, o gênero não é simplesmente uma construção cultural, mas também a repetição estilizada dos corpos no conjunto de atos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma classe natural de ser. Nesse contexto, a afirmação identitária supera o essencialismo dos lugares bem marcados, para transitar entre as fronteiras articulando não identidades fixas, mas identificações em processo.

Angela Carter, embora a partir de um ângulo diferente, destacou a importância simbólica da prática de se fazer gêneros em sua escrita. Ao desestabilizar o gênero como uma categoria natural e inviolável, a autora também colocou em questão as noções tradicionais de identidade feminina, rompendo, assim, com categorias de representação do feminino em diferentes formas: mitos e estereótipos são revisitados, no intuito de estabelecer uma postura crítica aos ideais patriarcais nos quais são baseados discursos sobre a figura a mulher. Suas personagens são colocadas em papéis que tiveram que assumir, seja de forma livre ou imposta por outros personagens. Nos mundos descritos por essas narrativas, a identidade é desmascarada como performance, ou seja, uma série de papéis ou aparências. Ao negar uma identidade fixa para suas personagens, Carter propõe um constante processo de construção de si mesmas, colocando em questão noções como o essencialismo e os valores impostos pelo modelo de sociedade patriarcal.

Situando a escrita de Angela Carter no contexto da literatura de autoria feminina pelo viés da crítica feminista e dos estudos de gênero, podemos afirmar que a obra carteriana permite ampliar o entendimento acerca das questões que permeiam o feminino, dialogando e até mesmo antecipando certas discussões, como a questão da relação entre sexo e gênero presente no debate feminista contemporâneo. Como apontaremos nos próximos capítulos, Angela Carter propõe discutir, por meio da ficção, como essa relação pode promover desigualdades, mas também pode ser desafiada.

**A REPRESENTAÇÃO FEMININA E AS RELAÇÕES DE GÊNERO
NOS ROMANCES DE ANGELA CARTER**

2.1. Ghislaine e a ferida na face

Em 1975, Angela Carter escreveu um artigo para a revista inglesa **New Society** no qual revelava sua obsessão pela imagem feminina. Ela inicia o texto alegando que, na época, passara um final de semana alucinante, olhando fixamente e recortando os rostos de mulheres que apareciam nas revistas femininas, no intento de compreender qual era a suposta aparência que as mulheres deveriam ter e qual o motivo. Ao questionar essas imagens e as concepções e papéis sociais a elas agregados, Carter conclui que o feminino representado, na verdade, se constituía enquanto um personagem, uma vez que não retratava a mulher real, mas ideal, e a ideia de feminilidade nos quais se baseiam essas imagens são produtos, ou melhor, invenções de uma sociedade masculina.

O título sugestivo do artigo, “The Wound in the Face”, refere-se a uma das imagens que chamou a atenção da autora, conforme ela comenta no decorrer de sua discussão: o uso do batom preto e das sombras vermelhas, uma sátira dos cosméticos, adotado por um breve período de tempo, no final da década de sessenta. Para Carter, ao inverter as cores comumente usadas em tais produtos (batom vermelho e sombras pretas), toda a teoria dos cosméticos, produzidos para embelezar quem os usa, também era invertida. A melhor parte da piada, conforme ela satiriza, era que o visual por si próprio era monstruoso, convertendo instantaneamente qualquer mulher bonita em uma figura grotesca: “*every face a work of anti-art*”³² (CARTER, 1997, p.111).

Apesar da disparidade do ato, Carter afirma que era necessária muita coragem para se manter em tal estado de “ofensa visual”. Pintar os olhos como se fossem feridas auto-infligidas, segundo a autora, era tornar evidente, na própria face, a violência infligida pelo ambiente no qual se vivia: “*Women are allowed - indeed, encouraged to exhibit the sign of their symbolic castration, but only in the socially sanctioned place. To transpose it upwards is to allow its significance to become apparent*”³³ (CARTER, 1997, p.112).

³² “Cada rosto uma obra de anti-arte”.

³³ “Às mulheres é permitido – na realidade, encorajado – exibir a marca de sua castração simbólica, mas apenas em um lugar sancionado socialmente. Transpô-la é permitir que o seu significado se torne aparente”.

A ferida na face remete à imagem do corpo feminino castrado, tema crucial nas narrativas de Freud³⁴ sobre a diferença sexual, tomado por Carter como um instrumento ideológico para inscrição do pressuposto cultural da inferioridade das mulheres. A autora enfatiza a força da imagem na medida em que ela está presente no imaginário da sociedade patriarcal não como metáfora, mas como verdade anatômica. Assim, a imagem da mulher castrada fornece um correlativo físico ao pressuposto cultural da hierarquia de gênero no modelo de sociedade patriarcal. A feminilidade é caracterizada como uma ferida aberta porque ela é vista com o olhar masculino que projeta a ansiedade sobre o corpo feminino.

A obsessão pela imagem feminina e a violência da cultura patriarcal são temas recorrentes não apenas nos artigos escritos por Angela Carter, mas também na ficção. Em seus romances, Carter discute como o patriarcado deixa sua marca nos corpos, sejam eles femininos ou masculinos, explorando imagens que refletem os efeitos nocivos de tais estruturas, indicando, nas entrelinhas de suas obras, sua postura crítica perante os valores desse tipo de sociedade.

No primeiro romance de Angela Carter, **Shadow Dance**, a “ferida na face” é exposta sob a forma de uma cicatriz no rosto de uma das personagens da trama, Ghislaine, resultado de uma lição que lhe foi empregada. Embora haja na obra referências explícitas ao contexto de produção da narrativa, há um constante jogo de oposição entre o cenário contemporâneo e os velhos valores culturais presentes no modelo de sociedade patriarcal, ainda vigentes na Inglaterra do século XX. O velho está relacionado na narrativa aos espaços masculinos: a loja de antiguidades de Morris e de seu parceiro Honeybuzzard, dois dos principais personagens da obra, e as casas em ruínas que eles visitam, a fim de encontrar objetos que possam vender. Eles não apenas são sócios nos negócios; com Ghislaine, formavam um triângulo amoroso que impulsiona o conflito da obra.

Na primeira passagem do romance, Ghislaine acaba de retornar do hospital e entra em um bar, onde encontra Morris. Assustado ao ouvir sua voz, ele sente que precisa de proteção contra aquela figura misteriosa e sinistra. É então revelado o segredo da personagem: uma longa cicatriz em seu rosto, grande e vermelha, que ia da sobrancelha descendo pelo nariz, boca e queixo, até o peito: *“The scar was all*

³⁴ Freud discute o tema em vários de seus trabalhos, tais como “Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos”, texto que fez parte de sua contribuição ao Congresso Psicanalítico de Hamburg, em 1925; “A sexualidade feminina”, de 1931; “A feminilidade”, de 1933, entre outros.

*red and raw as if, at the slightest exertion, it might open and bleed*³⁵ (CARTER, 1994, p. 2). A bela Ghislaine se transforma em uma criatura monstruosa por causa da nova marca. A cicatriz, portanto, pode ser vista como uma ruptura entre o passado e o presente na obra. Proveniente de um corte que aparentemente foi proferido por Honeybuzzard um mês antes do início da narrativa, ela é resultado de um pedido de Morris. Para ele, Ghislaine era uma criança em chamas (*"a burning child"*), uma mulher perversa (*"wicked"*) e, por isso, merecia uma lição.

De acordo com Susan Bordo (1997), o disciplinamento do corpo feminino pode ser considerado como estratégia durável e flexível de controle social. Assim, a representação cultural do desejo é uma forma de poder político que contribui para a manutenção das hierarquias de gênero. A presença explícita do desejo sexual da mulher, conforme aponta a autora, passa a ser visto como um fator de ruptura da ordem estabelecida, o que pode suscitar mecanismos para garantir a manutenção do sistema de uma sociedade sexualmente hierarquizada. A ferida na face, portanto, configura-se, aqui, de forma ambígua. Enquanto sua descrição remete constantemente à imagem da genitália feminina, trazendo-a para a superfície, tornando visível, portanto, o desejo feminino, funciona também como uma espécie de sanção para uma possível ruptura da ordem. Essa "ofensa visual", como chama a própria Carter em seu artigo, causa um duplo mal estar: além de evidenciar a violência infligida às mulheres pelo ambiente patriarcal, torna explícita a desordem das formas. Na medida em que não possuem mais formas, as coisas não podem ser classificadas; portanto, se encontram fora do sistema simbólico, das categorias do pensamento, remetendo ao conceito de abjeção.

No ensaio "Pouvoirs de l'horreur" (1982, p.1-2), a crítica literária e psicanalista Julia Kristeva afirma que o abjeto contrasta com a noção de "objeto de desejo" desenvolvida por Jaques Lacan, correspondendo às reações humanas de repulsa quando ocorrem ameaças de ruptura à distinção entre "sujeito" e "objeto", ou entre o "eu" e o "outro". A causa primária para a reação de repulsa, conforme aponta a estudiosa, se dá pela consciência que as pessoas têm de sua própria materialidade e finitude. Entre os itens que desencadeiam o sentimento da própria efemeridade estão, por exemplo, uma ferida aberta, suor e excrementos.

³⁵ "A cicatriz era toda vermelha e crua, como se, com o mínimo esforço, poderia abrir e sangrar".

Segundo Kristeva (1982, p. 3), enquanto o “objeto de desejo” de Lacan permite que uma pessoa coordene seus desejos por meio de uma ordem simbólica de significados, o abjeto exclui essa possibilidade de organização. Ao se deparar com a fonte causadora de repulsa, o objeto ou uma cena que não se encontra dentro das coisas possíveis e naturais para uma determinada cultura, o sujeito é levado para um lugar no qual o significado se desmancha e se torna algo ameaçador. O abjeto se relaciona então com a reação ao rompimento da ordem de valores estabelecida pelo inconsciente, com aquilo que não respeita os limites, as regras armazenadas na identidade do sujeito e no ambiente em que ele vive, ou seja, dentro de um sistema e sua ordem.

Um ferimento com sangue e pus, ou o cheiro acre e pegajoso de suor, de decadência, não significa a morte. Na presença da morte significada - um encefalograma sem linhas em movimento, por exemplo - eu entenderia, reagiria, ou aceitaria. Não, como no verdadeiro teatro, sem maquiagem ou máscaras, dejetos e cadáveres me mostram o que eu constantemente deixo de lado para viver. Estes fluidos corporais, esta profanação, essa merda são as resistências da vida, com dureza e dificuldade, à morte. Lá, estou na beira de minha condição de ser vivo. Meu corpo se desprende de si mesmo, estando vivo, dessa fronteira³⁶ (KRISTEVA, 1982, p.3).

A imagem criada por Angela Carter em seu primeiro romance é, desse modo, significativa. Kristeva aponta que a literatura moderna frequentemente explora o lugar do abjeto, onde as fronteiras entram em colapso e nos confrontamos com os binarismos linguísticos, como o sujeito/ objeto, o eu/ outro. É o que ocorre em **Shadow Dance**. Ao ser deformada, Ghislaine se torna abjeta, pois carrega consigo uma marca que rompe com os limites da significação. Por não ser mais um “objeto de desejo”, ela sofre uma dupla tentativa de aniquilação: a do plano físico, bem como a do plano simbólico, o que vai, de fato, se concretizar no final da narrativa.

Com o retorno de Ghislaine, Morris decide queimar as fotografias pornográficas dela e de Honeybuzzard, tiradas no cômodo acima da loja. Embora estivesse presente durante as sessões, ele não se envolvia nas fotos grotescas da dupla, com receio de que sua mulher descobrisse. Em muitas delas, Honeybuzzard usa disfarces. Ao rever as fotos, ele desiste de por fogo nelas e decide cobrir o rosto

³⁶ Tradução nossa.

dela com tinta, como um ato de dignidade. Mas com a caneta na mão, ele se viu rabiscando meticulosamente as fotos, desenhando nelas cicatrizes, como a que ele viu no dia do bar. Novamente, Ghislaine é duplamente violentada. Sua marca ocorre em dois âmbitos, tanto na pele quanto no papel. Até mesmo em sonho ela é mutilada por Morris: *“He dreamed he was cutting her face with a jagged shard of broken glass and blood was running on her breast not only from her but from himself, from his cut head”*³⁷ (CARTER, 1994, p. 18).

Embora não seja caracterizado como parte do espetáculo grotesco de Honeybuzzard, Morris também contribui para a misoginia presente em **Shadow Dance**. Sua atitude em relação às mulheres é evidente com Ghislaine, mas também com sua esposa, Edna. Para ele, ela não passava de uma garota vitoriana, que acredita que o casamento era submissão e tinha como propósito a procriação. Quando ele descobre sua traição com Henry Glass, Edna demonstra uma independência sexual que ele não desconfiava que tivesse, libertando-se de um casamento infeliz. Assim, a imagem da esposa submissa é quebrada.

Emily, namorada de Honeybuzzard, também rompe com o ciclo. Matriarca em formação, ela sempre busca colocar em ordem o caos da sua vida com o namorado. Embora estivesse apaixonada por Honeybuzzard e envolvida no mundo de fantasias criado por ele, ela mantinha um grau de realismo em mente. Ao contrário de Morris, que ao final do romance retorna às sombras e volta para a casa e para Honey, Emily decide deixá-lo. Desse modo, embora apareçam na narrativa por meio da perspectiva masculina, as personagens que resistem aos papéis que são impostos a elas acabam escapando dos perigos do olhar masculino nos romances de Angela Carter.

No entanto, isso não acontece com Ghislaine. A personagem não só é marcada como também é transformada em objeto. Sua inserção na narrativa é mediada pelo olhar masculino, seja no espaço da loja, por meio da câmera, como assunto dos quadros de Morris, ou na própria focalização das personagens, dada, muitas vezes, através da perspectiva dele. Reduzida ao *status* de objeto, Ghislaine se tornou pequena o bastante para poder ser “lidada”.

³⁷ "Ele sonhou que estava cortando o rosto dela com um pedaço irregular de vidro quebrado e sangue escorria em seu peito, não apenas dela, mas de si mesmo, de sua cabeça cortada".

2.2. O corpo autômato

Se, por um lado, Morris deixa claro o olhar masculino retratado no romance, é Honeybuzzard, conforme vemos no decorrer da trama, quem reduz as pessoas ao nível dos objetos, chegando até mesmo a se imaginar jogando xadrez com pessoas:

I should like', said Honey dreamily, 'to have a floor set out in chequers and to play chess with men and women. I would stand on a chair and call out my moves from a megaphone and they would click their heels and march foward. (CARTER, 1994, p.117)³⁸.

O que é sugerido em **Shadow Dance**, é enfatizado no segundo romance de Angela Carter, **The Magic Toyshop**. Nesta obra, a escritora explora o espaço da loja de brinquedos como um ambiente sombrio e hostil no qual prevalecem as leis da personagem “tio Philip”, figura representante do patriarcado.

Melanie, a personagem principal do romance, vive com os pais e os irmãos, Jonathon e Victoria, em uma confortável casa no campo. A protagonista é uma típica garota de quinze anos, preocupada com sua imagem e em se casar e ajuda a cuidar da irmã mais nova. Na intimidade de seu quarto, ela se olha no espelho e se imagina musa de pintores famosos enquanto sonha com seu “noivo fantasma”.

Como Ghislaine, a visão de Melanie sobre si mesma é mediada pela busca da aprovação do olhar masculino:

Pré-Raphaelite, she combed out her long, black hair to stream straight down from a centre parting and thoughtfully regarded herself as she held a tiger-lilly from the garden under her chin, her knees pressed close together. A la Toulouse Lautrec, she dragged her hair sluttishly across her face and sat down in a chair with her legs apart and a bowl of water and a towel at her feet. (...). She was too thin for a Titian or a Renoir but she contrived a pale, smug Cranach Venus with a bit of net curtain wound round her head and the necklace of

³⁸ "Eu gostaria, disse Honey, vagamente, de ter um piso quadriculado e jogar xadrez com homens e mulheres. Eu sentaria em uma cadeira e gritaria minhas jogadas de um megafone e eles estalariam seus saltos e marchariam adiante”.

cultured pearls they gave her when she was confirmed at her throat (CARTER, 1981b, p. 1-2)³⁹.

A perspectiva que a personagem apresenta ao se imaginar como uma musa de pintores famosos, como Toulouse Lautrec, Ticiano e Renoir, reflete o modo como Carter evidencia os ideais sobre as concepções de feminino subjacentes às práticas sociais.

Certa noite, enquanto os pais estavam em uma viagem para um congresso, Melanie não consegue dormir e anda até o quarto do casal e secretamente experimenta o vestido de noiva da mãe. No dia seguinte, ela descobre que eles morreram em um acidente de avião e sente culpa ao relacionar o fato ao ato transgressor da noite anterior. Como consequência, Melanie e os irmãos vão morar com o irmão da mãe, Philip, em sua casa.

Em contraste com a casa dos pais, a sobreloja onde morava o tio, sua esposa Margaret e os irmãos dela, Francie e Finn Jowles, era um mundo completamente diferente do qual vivia. A nova realidade se torna uma grande decepção para a personagem. *“Now, though, she perceived that many things which she had taken for granted in her life, simple, cosy, homely things were, in fact, great luxuries”*⁴⁰ (CARTER, 1981b, p. 57). Com a mudança, Melanie perde o conforto da classe média. Como uma espécie de conto de fadas grotesco, ela teria que se sujeitar às duras leis do tio para sobreviver naquele ambiente.

Na manhã seguinte de sua chegada, Finn, irmão mais novo de Margaret, leva Melanie para conhecer o local onde os brinquedos são confeccionados e o teatro de marionetes do tio, o *“Flower’s Puppet Microcosm”*. Ninguém sabe do teatro, exceto a família. Era seu hobby. No ambiente grotesco cercado de bonecas inacabadas e máscaras coloridas penduradas nas paredes, a personagem se impressiona com a imagem de uma sílfide caída entre as cordas que a sustentam, vestida de cetim branco e tule, e percebe: a boneca era ela mesma (CARTER, 1981b, p. 68).

³⁹ "Pré-Rafaelista, ela penteou seus cabelos longos e negros, da raiz até as pontas e olhou-se com admiração enquanto segurava um lírio do jardim debaixo do queixo, os joelhos pressionados juntos. Como nos quadros de Toulouse Lautrec, ela jogou seus cabelos vulgarmente sobre o rosto e sentou-se em uma cadeira com as pernas afastadas e uma tigela de água e uma toalha em seus pés. (...). Ela era muito magra para um Ticiano ou um Renoir, mas forjou uma Vênus de Cranach pálida e presunçosa com um pedaço de cortina rasgada em volta de sua cabeça e, no pescoço, o colar de pérolas cultivadas que lhe deram quando foi crismada".

⁴⁰ "Agora, entretanto, ela tinha percebido que muitas coisas para as quais ela não dava importância em sua vida, coisas simples, aconchegantes, singelas, eram, na verdade, grandes luxos".

Para Palmer (1987, p.184), a figura da boneca é recorrente nas obras de Angela Carter, adotada no intuito de representar o papel da mulher (e, em certas ocasiões, dos homens) na sociedade. Com base na metáfora “*coded mannequin*”, formulada pela crítica francesa Hélène Cixous, Palmer afirma que a boneca representa o estado robótico ao qual os humanos são reduzidos por meio de um processo de repressão psíquica. “*Only speak when you’re spoken to. He likes, you know, silent women*”⁴¹ (CARTER, 1981b, p. 63), alerta Finn. No dia de seu casamento com Philip, Margaret perde a voz, passando a se comunicar com a família apenas por meio da escrita, utilizando pedaços de giz em uma lousa. A objetificação da personagem também é simbolizada em seu presente de casamento, um colar de prata que restringia seus movimentos, uma espécie de coleira, que ela teria que usar aos domingos.

Na casa de Philip, Melanie, assim como Margaret, é reduzida à condição de boneca. Ao realizar as tarefas domésticas, ela percebe que seus movimentos parecem ser programados: “*Then she dried and put away knives, and spoons, also. She was a wind-up putting-away doll, clicking through its programmed movements. Uncle Philip might have made her over, already. She was without volition of her own*”⁴² (CARTER, 1981b, p. 76).

A garota presencia pela primeira vez a performance realizada naquele microcosmo três meses após sua chegada. A apresentação de abertura do tio, “*Morte d’une Sylphe*” ou “*Morte de uma ninfa da floresta*” termina e Margaret automaticamente aplaude o marido, acenando para Melanie para que ela também mostrasse entusiasmo ao ver os esforços do tio, para o bem dela e de Finn, que o estava ajudando com os bonecos. Durante suas peças, Philip não apenas manipulava as cordas das marionetes, mas também exercia o controle sobre seu público. O teatro era o espaço onde ele consolidava seu poder. Finn é o responsável pelo segundo espetáculo da noite, a sequência histórica “*Mary, Queen of Scots, and Bothwell enjoy a secret rendezvous*”. É sua grande estreia como titereiro, porém, ele é inexperiente, e os bonecos acabam emaranhados uns nos outros. O desempenho de Finn é desastroso, e ele é punido violentamente por isso.

⁴¹ "Apenas fale quando lhe for dirigida a palavra. Ele gosta, sabe, de mulheres silenciosas".

⁴² "Então ela secou e arrumou as facas e as colheres, também. Ela era uma boneca de corda, rangendo através de seus movimentos programados. Tio Philip já poderia tê-la feito. Ela estava sem vontade própria".

A catástrofe dá a Philip a ideia de usar seres humanos na próxima performance a ser realizada, e ele escolhe Melanie para o papel de Leda, na peça em que seria reproduzido o mito de Leda e o cisne. Cabe a Finn ensinar-lhe os passos da performance. É ele quem fará o papel do cisne, uma vez que, sob a exigência de Philip, Melanie não poderia ver o boneco antes da performance. A presença de ambos também era proibida no palco, então eles seguiram para o quarto de Finn. Durante o ensaio, Melanie percebe os efeitos da violência de Philip sobre ele: *"But he no longer moved like a wave of the sea. He creaked, indeed, like a puppet"*⁴³ (CARTER, 1981b, p. 148). Como as mulheres da casa, Finn também é objetificado pelo patriarca.

Mesmo não estando presente, Philip age como seu mestre, até que Finn percebe que está sendo manipulado e resiste à sugestão de que ele teria que fazer sexo com Melanie:

*He's pulled our strings as if we were his puppets, and there I was, all ready to touch you up just as he wanted. He told me to rehearse Leda and the swan with you. Somewhere private. Like in your room, he said. Go up and rehearse a rape with Melanie in your bedroom. Christ. He wanted me to do you and he set the scene. Ah, he's evil!*⁴⁴ (CARTER, 1981b, p. 152).

O romance atinge um ponto crítico durante a apresentação da peça. Melanie teria que contracenar com o boneco construído e operado pelo próprio tio. A princípio, ela ri da imagem grotesca do animal feito pelo tio, porém, percebe que nessa fantasia encenada, tudo era possível (CARTER, 1981b, p. 166). Assim, ao longo da encenação, a personagem entende que tem que lutar com toda sua força para se livrar do cisne que a atacava:

Almighty Jove in the form of a swan wreaks his will." Uncle Philip's voice, deep and solemn as the notes of an organ, moved dark and sonorous against the moaning of the fiddle. The swan made a lumpish jump forward and settled on her loins. She thrust with all her force to get rid of it but the wings came down all around her like a tent and its head fell forward and nestled in her neck. The gilded beak dug

⁴³ "Mas ele não se movia mais como uma onda do mar. Ele rangia, de fato, como uma marionete".

⁴⁴ "Ele manipulou nossas cordas como se fossemos suas marionetes, e lá estava eu, pronto para te tocar bem como ele queria. Ele me disse para ensaiar Leda e o Cisne com você. Em algum lugar privado. Como em seu quarto, ele falou. Vai lá e ensaie um estupro com a Melanie em seu quarto. Minha nossa. Ele queria que eu fizesse sexo com você e montou o cenário. Ah, ele é horrível!"

deeply into the soft flesh. She screamed, hardly realising she was screaming. She was covered completely by the swan but for her kicking feet and her screaming face. The obscene swan had mounted her. She screamed again. There were feathers in her mouth. She heard the curtains swish to amid a patter of applause and thought it was the sound of the sea (CARTER, 1981b, p. 167)⁴⁵.

O trecho acima retrata o controle de Philip na forma de espetáculo. Ao colocar a questão da marionete como tema central de seu romance, a autora trata a relação entre boneco e titereiro de forma simbólica, representando o controle exercido pela cultura patriarcal sobre as mulheres e os papéis disponíveis para elas nesse modelo de sociedade. Vistas como objetos e não sujeitos na casa de Philip, elas são despersonalizadas.

Jean Wyatt (1996, p. 557 - 558) afirma que, como Leda, Melanie descobre que sua subjetividade é apagada enquanto ela é inserida na ordem patriarcal. A encenação de Philip, conforme aponta a estudiosa, ajuda a assegurar que o estágio edipiano de Melanie, no qual transforma-se uma garota ativa em um objeto passivo, é sempre governado pela necessidade de uma ordem social de dominância masculina.

Em **Heroes and Villains**, a dinâmica entre os personagens também remete ao tema das marionetes. Como Melanie e a família Jowles, Marianne também sofre as violências de uma sociedade opressiva.

A narrativa se passa em um cenário pós-apocalíptico. No pós-guerra, as sociedades estão divididas em comunidades aparentemente bem delineadas: os Professores, que convivem com os Trabalhadores e os Soldados, os Bárbaros, nômades que circulam pela floresta, e o Povo de Fora, rejeitado pelas outras sociedades e que vivem nas ruínas das cidades. Se considerarmos que o ambiente da obra literária é caracterizado pelo “espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens” (GANCHO,

⁴⁵ "Júpiter todo poderoso na forma de um cisne satisfaz sua vontade'. A voz do Tio Philip, profunda e solene como as notas de um órgão, moveu-se obscura e sonora contra os gemidos do violino. O cisne deu um salto desajeitado para frente [na direção de Melanie] e pousou em seu colo. Ela o empurrou com toda sua força para se livrar dele, mas as asas desceram em volta dela, como uma tenda, e a cabeça do cisne caiu, aninhando-se em seu pescoço. O bico dourado afundou profundamente na pele macia. Ela gritou, mal percebendo que estava gritando. Ela estava completamente coberta pelo cisne exceto pelos seus pés que chutavam e por seu rosto que gritava. O cisne obsceno tinha montado nela. Ela gritou novamente. Havia penas em sua boca. Ela escutou as cortinas se agitarem em meio ao som de aplausos e pensou que era o barulho do mar".

1991, p. 23), as sociedades de **Heroes and Villains** vão refletir, em um primeiro momento, a relação de oposição presente na obra: dentro/ fora, cultura/ natureza, masculino/ feminino. Essa relação, entretanto, é questionada ao longo da trama.

Marianne, a protagonista, é a filha do Professor de História. Quando criança, ela presencia um ataque à sua comunidade no qual um jovem Bárbaro mata seu irmão. Dois anos após a perda do filho, a mãe tira a própria vida, e Marianne passa a viver com o pai e com a babá.

Ela cresce cercada pelas lendas assustadoras a respeito dos Bárbaros. Desconfiada, Marianne ouve as histórias que a babá conta sobre eles: enrolavam garotinhas que não se comportavam na argila e as assavam para comê-las, ou então que, depois de estuprar as mulheres, cortavam suas barrigas e costuravam gatos dentro delas. Quando Marianne a questiona sobre o motivo pelo qual os Bárbaros faziam isso, a babá responde: *“Because that is the nature of the Barbarians”*⁴⁶ (CARTER, 1981a, p. 2). A ideia de uma natureza inerente aos Bárbaros também é explicada pelo pai de Marianne, que os associava ao exemplo do “bom selvagem”, noção explorada pelo filósofo francês Jean Jacques Rousseau.

A sociedade dos Professores segue uma estrutura hierárquica que se subdivide nas seguintes castas: os Soldados e os Trabalhadores. Dotadas de uma disciplina rigorosa, cada casta possui uma função específica dentro da comunidade: os Professores são responsáveis pelo conhecimento, cultivando a memória das civilizações antigas presente em objetos, livros e dicionários; os Soldados são encarregados da segurança, protegendo as pessoas dos ataques dos Bárbaros; e os Trabalhadores realizam o trabalho braçal. Nessa ordem social, a loucura e o suicídio são recorrentes, considerados como um problema de adaptação.

Se, por um lado, os Professores ilustram a rigidez da estrutura hierárquica das castas, os Bárbaros, por outro lado, aparentam a desordem, o caos. Como reflete Marianne, se o tempo parou para os Professores no pós-guerra, para os Bárbaros, o tempo não existe, uma vez que eles vivem de acordo com o misticismo. Os Professores são governados pela razão científica, enquanto os Bárbaros são governados pela superstição. As duas sociedades se distanciam pela forma como

⁴⁶ “Porque essa é a natureza dos Bárbaros”.

são estruturadas, no entanto, elas se assemelham em sua vontade de manipular as pessoas, a fim de transformá-las e dominá-las.

Após a morte do pai, Marianne escolhe escapar da comunidade dos Professores, da qual fazia parte. Dez anos após o primeiro ataque dos Bárbaros, ela ajuda Jewel, um jovem guerreiro bárbaro, libertando-o do encarceramento durante um novo acometimento. Atraída pela vida selvagem, Marianne encontra a oportunidade de fugir com ele e passa a viver em sua tribo. Lá, contudo, ela descobre que o patriarcado ainda deixa suas marcas. Jewel traz em suas costas uma imagem significativa que liga as duas sociedades no romance: a narrativa mítica de Adão e Eva, um dos símbolos do contexto ideológico da cultura remanescente.

A tatuagem, feita quando Jewel tinha quinze anos por Donally, um refugiado da comunidade dos Professores e uma espécie de mentor da tribo, vai mediar sua visão do mundo e de sua relação com os outros membros da comunidade, especialmente com Marianne. A protagonista descobre que Donally pretende construir seu próprio sistema social usando de pedaços de culturas e símbolos antigos, baseado na sociologia das religiões primitivas e no próprio mito de origem. Como Philip, em **The Magic Toyshop**, Donally manipula as pessoas ao seu redor na intenção de instaurar sua estrutura de poder na sociedade dos Bárbaros.

Marianne é forçada a se tornar Eva na narrativa mítica idealizada pelo Professor refugiado, enquanto Jewel é associado a Adão e literalmente encarna o papel prescrito para ele. O mito de origem da diferença sexual tatuada nas costas de Jewel aponta para o contexto misógino do relacionamento entre os personagens ao longo da narrativa, como discutiremos de forma mais aprofundada no terceiro capítulo.

2.3. Melanie e Marianne: as heroínas nos contos de fadas

Em **The Magic Toyshop**, Angela Carter explora a estrutura básica do conto de fadas para construir seu romance: Melanie, a heroína, precisa passar por uma série de experiências até seu resgate final. Nesse rito de passagem, percebe-se que tanto sua personagem como a do tio Philip tem origem no romance gótico: um homem tirano, carismático e/ou demoníaco, avulta-se ameaçadoramente sobre a

figura central, uma jovem, que se configura tanto em uma vítima perseguida quanto uma heroína corajosa (KENYON, 1991, p. 19).

O caráter violento e manipulador de Philip nos leva ao intertexto observado na obra, o conto de Charles Perrault “Barba Azul”, publicado na obra **Os Contos da Mamãe Gansa**, de 1697. Diante das várias referências explícitas no texto, ecos da história do aristocrata que assassinava cruelmente suas esposas por desobedecerem às suas ordens perpassam toda a narrativa. Ao aproximar seu personagem do terrível protagonista Barba Azul, Angela Carter alerta para os perigos do patriarcado⁴⁷.

As diversas alusões ao conto de Perrault vão desde o início do romance, quando Melanie, na primeira noite na casa do tio, não consegue dormir e espia pela fechadura os irmãos Jowles se divertindo ao som do violino de Francie quando Philip não está em casa (relembrando a curiosidade da esposa, que é proibida de ver o que tem por detrás das portas fechadas do castelo de Barba Azul), até sua visão de uma mão feminina decepada, provavelmente sua própria, na gaveta de facas na cozinha (remetendo às imagens das esposas assassinadas no conto):

It was a soft-looking, plump little hand with pretty, tapering fingers the nails of which were tinted with a faint, pearly lacquer. There was a thin silver ring of the type small girls wear on the fourth finger. It was the hand of a child who goes dancing class and wears frilled petticoats with knickers to match. From the raggedness of the flesh at the wrist, it appeared that the hand had been hewn from its arm with a knife or axe that was very blunt. Melanie heard blood fall plop in the drawer.

‘I am going out of my mind,’ she said aloud. ‘Bluebeard was here (CARTER, 1981, p.118)⁴⁸.

Desse modo, a menção ao conto “Barba Azul” em **The Magic Toyshop**, além de reforçar os laços da obra com os contos de fadas, contribui, como uma metáfora, para ilustrar o modo como viviam as personagens na casa de Philip. Segundo

⁴⁷ Anos mais tarde, Angela Carter fez uma releitura feminista do conto Barba Azul em sua obra *The Bloody Chamber and Other Stories*, de 1979, no qual a mãe da protagonista, e não os irmãos, a salva da morte, acertando o marido com um tiro na cabeça.

⁴⁸ "Era uma mão pequena, de aparência suave e roliça com dedos bonitos e finos, cujas unhas tinham sido pintadas com um esmalte claro, perolado. Havia um anel de prata fino, do tipo que garotinhas usam no dedo anelar. Era a mão de uma criança que vai para aulas de balé e usa saia pregueada com tênis combinando. Pela irregularidade da pele no punho, parecia que a mão tinha sido decepada do braço com uma faca ou um machado sem corte. Melanie ouviu sangue cair na gaveta. ‘Estou ficando louca’, ela disse em voz alta. ‘Barba Azul esteve aqui’.

Palmer (1987), as imagens de mutilação observadas ao longo de toda a trama advertem ao leitor os elementos de violência que está no centro da unidade familiar patriarcal. A crítica ainda afirma que tais elementos também contribuem para destacar a natureza violenta dos mitos que perpetuam sua existência (PALMER, 1987, p.184).

Apesar de retomar em sua obra o tema da opressão sofrida pelas mulheres no regime patriarcal, Angela Carter aponta para análise cultural como um meio de conscientização dessa situação. Diferentemente da narrativa original, na qual a filha mais nova da fidalga se deixa enganar pelos agrados de Barba Azul e aceita com ele se casar, Melanie reconhece imediatamente em Philip a figura do lendário patriarca. À ela é permitido, desse modo, a tomada de consciência sobre sua condição de objeto nas mãos do tio.

Em **Heroes and Villains**, podemos perceber uma estrutura similar àquela descrita em **The Magic Toyshop**. Marianne, como uma princesa dos contos de fadas, foi criada pelo pai em uma torre branca (em uma alusão ao conto Rapunzel), cercada por livros e relógios. Como Melanie, ela precisa passar por uma série de experiências após ficar órfã. A personagem, no entanto, rompe com os estereótipos logo nas primeiras linhas do texto. Ela não é uma típica garota boa. É rancorosa, tem o olhar frio e não joga conforme as regras: *"Marianne tripped up the son of the Professor of Mathematics and left him sprawling and yowling in the dust, which was not in the rules"*⁴⁹ (CARTER, 1981a, p. 3)

Ao contrário de Melanie, Marianne não busca a aprovação do olhar masculino. A primeira atitude que ela toma quando o pai morre é cortar os cabelos com uma tesoura. Perrot (2013, p. 51) aponta que, ao considerarmos a imagem da mulher, os cabelos são o símbolo da feminilidade, condensando sensualidade e atiçando o desejo. Raspar os cabelos de alguém, conforme aponta a estudiosa, é tomar posse dele e torná-lo anônimo. A desconstrução da própria feminilidade é a primeira atitude da personagem que indica sua ruptura com os valores patriarcais na narrativa, que culmina com sua ascensão ao poder sobre os Bárbaros no desfecho do romance.

A temática da descoberta e do encontro com o Outro presente em **Heroes and Villains** também estabelece o diálogo do romance com os contos de fadas,

⁴⁹ "Marianne ultrapassou o filho do Professor de Matemática e o deixou caído e gritando na poeira, o que não estava nas regras".

particularmente com a narrativa de "A Bela e a Fera". A caracterização da relação entre Marianne e Jewel, com as figuras da heroína e do amante misterioso e ameaçador, remete diretamente aos personagens do conto francês publicado em 1756 por Madame de Beaumont. Em um nível fundamental, "A Bela e a Fera" tem como base o enredo que vai do encontro com a alteridade à sua aceitação, ou, em algumas versões da história, sua aniquilação, como é o caso do romance de Angela Carter. Ao explorar a dinâmica do casal, a autora também retorna ao motivo de Cupido e Psiquê, o qual Marina Warner qualifica como um mito fundador da diferença sexual (WARNER, 1996, p. 274).

Em seu trabalho com edição e reescritura de contos de fadas, Angela Carter, ao contrário dos Grimm e de vários editores do século XIX, evitava os chamados "filtros" utilizados a fim de amenizar os assuntos controversos que neles eram contidos, tais como violência e sexualidade. Nesse sentido, Carter estaria mais próxima da tradição francesa no que diz respeito ao desenvolvimento das personagens e à sua função sociopolítica.

Para Roemer e Bacchilega (2001, p. 11), os *contes de fées*, como os contos orais contados em salões no século XVII, tinham funções sociopolíticas específicas. Tais contos, trazidos pela perspectiva feminina, bem como constituídos de personagens do mesmo sexo, ofereciam às suas criadoras, um grupo predominantemente formado por mulheres educadas e pertencentes à aristocracia, a oportunidade de criticar as condições diárias em que viviam, particularmente a instituição social do casamento forçado e o mundo controlado pelos homens. Dentro de um sistema marcadamente patriarcal, as autoras dos *contes* teciam seu comentário crítico através do "véu" da fantasia.

Através do mesmo caminho perspicaz, com suas próprias intensificações e modificações, o conto de fadas surgiu para Angela Carter como um veículo de comentário sociopolítico. Ao retomar o diálogo com o gênero em seus romances, a autora utiliza essa forma narrativa como meio de tecer sua crítica ao patriarcado, cujos valores ainda eram vigentes na Inglaterra do século XX.

2.4. Estereótipos revisitados

O tema da figura do mestre retorna em sua terceira obra. Kay Kyte, um dos personagens mais enigmáticos de **Several Perceptions**, também vai agir como um titereiro, manipulando as pessoas que estavam ao seu redor. Entretanto, diferentemente de Philip em **The Magic Toyshop**, suas ações são benevolentes, e ele acaba por ajudar outros personagens no final da narrativa. Ele foi o responsável por alguns “milagres” ocorridos na festa em sua casa na véspera de Natal: Anne Blossom, que era manca, retorna a andar normalmente, e “Old Sunny”, o andarilho da cidade que tocava um violino invisível, ganha um violino de verdade. Enquanto Philip é um personagem relativamente simples, praticamente uma caricatura do patriarcado, Kay se configura de um modo bem mais complexo. Sempre sorrindo, ele parece estar constantemente contente. Como personagem secundário, Kay aparece apenas de forma breve, cruzando o caminho de Joseph, chegando até mesmo ajudá-lo a soltar um esquilo da jaula de um zoológico. Apesar da aparente inocência, seu papel não deixa de ser ambíguo. Em diversos trechos, podemos observar alusões ao caráter predatório do personagem, aproximando-o das figuras masculinas de Angela Carter.

Como nos romances anteriores, o velho está relacionado na narrativa aos espaços masculinos: o constante cheiro de morte que Joseph traz em suas narinas por trabalhar no hospital, os cafés decadentes da rua Down, as lojas de segunda mão, bem como o casarão da mãe de Kay, onde ele também mora. Kay, contudo, consegue romper com esses espaços e, conseqüentemente, com o velho, na cena final do romance já mencionada. Em um ambiente quase fantástico, o personagem é transformado em uma figura carnavalesca cheia de significação, elemento que Carter irá explorar mais a fundo em suas últimas obras. Diferentemente de Honey, Kay se torna o indicativo de um renascimento cultural baseado na coragem de rejeitar o passado, ao invés de se reconciliar com ele.

Em **Several Perceptions**, a mente atormentada de Joseph, o protagonista do romance, dá acesso às figuras femininas que fizeram ou ainda fazem parte de sua vida. No início da narrativa, ele é perseguido pela imagem de Charlotte, sua ex-namorada. Abalado pelo término do relacionamento, a visão de Joseph sobre ela é

completamente diferente daquela de quando estavam juntos. Alegando buscar alguém “mais real”, Charlotte o abandona antes mesmo do início da trama.

Como Ghislaine em **Shadow Dance**, pouco se sabe sobre ela, mas uma mitologia elaborada é construída em torno de sua pessoa. Ela é descrita como uma espécie de mulher-bruxa, transfigurada em uma máscara gótica:

“(...) huge eyeballs hooded with lids of stone, cheekbones sharp as steel, lips of treacherous vampire redness and a wet red mouth which was a mantrap of ivory fangs. Witch woman. Incubus” (CARTER, 1995, p. 15)⁵⁰.

O fim do namoro, somado às perturbações com a guerra do Vietnã, levou Joseph a uma tentativa frustrada de suicídio logo no primeiro capítulo. Embora Joseph tenha uma certa autoconsciência, demonstrando aparentemente ter noção de que a imagem que constrói de Charlotte não corresponde à realidade, diferentemente de Morris em relação a Ghislaine, ele preserva a tendência do mesmo em ver mulheres sexualmente desejáveis como perigosas.

Em outra passagem do romance, Joseph cochila em uma banheira e sonha que está comendo, literalmente, a mãe de um de seus amigos, a senhora Boulder. Vestida com um terninho cor de baunilha, ela lhe é servida em uma taça, como um sorvete. Quanto mais Joseph a comia, maior ela ficava, assim, sua colherinha se tornou inapropriada para comê-la. Em meio a comilança, ele percebe que ela estava derretendo e, antes de poder escapar, uma avalanche de sorvete caiu sobre ele, resultando em sua morte. Incapaz de lidar com as mulheres que deseja, ou mesmo compreendê-las, Joseph as enxerga como uma ameaça iminente, algo maligno e fora de seu alcance. Por enquanto, ela faz parte de seu imaginário, como as outras personagens femininas no romance.

É apenas quando Joseph vai visitá-la no dia de seu aniversário e faz sexo com ela que ele percebe que não foi derrotado. Apesar da primeira tentativa ter sido um fiasco, a segunda vez o deixou mais confiante e totalmente em controle da situação. É neste momento que ele percebe, por debaixo da maquiagem que ela usava, a sua real aparência: *“under his fingertips, the coarseness of her skin and the*

⁵⁰ “(...) olhos enormes encobertos com pálpebras de pedra, maçãs do rosto afiadas como aço, lábios de vermelhidão traiçoeira e vampiresca, e uma boca vermelha e molhada que era uma armadilha de presas de marfim. Mulher bruxa. Incubus”.

*melting ooze of her flesh spelled in braille she was a ruin of time*⁵¹ (CARTER, 1995, p. 114). Mas a evidência da decadência vista na pele da senhora Boulder não inspirou em Joseph repulsa, pelo contrário, despertou nele ternura.

Após o momento de intimidade, ela não tem mais receio de que Joseph a visse nua, e começa a retirar a maquiagem em sua frente ao mesmo tempo em que partilha com ele um pouco de sua história. Quando ele questiona sobre a paternidade de seu amigo, Viv, ela alega que pai é apenas uma palavra na maior parte do tempo, mas mãe é um fato (CARTER, 1995, p.116) e fala de como se sente em ser prostituta.

“For years I felt degraded, I felt I was such a sinner I’d never be washed clean. But if death is the wages of sin, it’s the wages of virtue too. And I was making such a lot of money, you’d never believe it. And no tax, either. And I thought, ‘Why am I a sinner? I am only doing a job of work and I’m not a liar, like priests, for example, who tell those lies.’ But my family was always Catholic and it’s hard to lose a sense of guilt once it’s been drummed into you. Once they’ve cast you for Magdalen, they’ll never accept you as an honest businesswoman” (CARTER, 1995, p.117)⁵².

Joseph não quer que a senhora Boulder refaça a pintura, pois diz que seu rosto está coberto de amor, porém, ela diz que receberá um amigo, um velho conhecido do tempo de guerra naquela noite e retorna, assim, sua maquiagem: ela era quase um ícone novamente (CARTER, 1995, p. 119). É interessante notar que, com a maquiagem, ela deixa (ou quase deixa) de ser humana, mulher, para se tornar uma representação, algo que não envelhece. A maquiagem age como uma espécie vestimenta, da qual a senhora Boulder evidencia ter total controle, colocando-a ou retirando-a de acordo com sua própria vontade.

Segundo Bordieu (2007, p.117), o mundo social funciona como um mercado de bens simbólicos dominado pela visão masculina: ser, quando se trata de mulheres, é ser percebido pelo olhar masculino, cujo olhar é marcado pelas

⁵¹ "Sob as pontas dos dedos, a aspereza de sua pele e o gotejar de sua carne grafaram em braille que ela era uma ruína do tempo".

⁵² "Por anos eu me senti degradada, eu senti que era tanto uma pecadora que eu nunca conseguiria me limpar. Mas se a morte é o salário do pecado, é o salário da virtude também. E eu estava ganhando muito dinheiro, você nunca acreditaria. Sem pagar impostos, nenhum. E pensei, 'porque eu sou uma pecadora? Eu só estou fazendo um trabalho e não sou uma mentirosa, como padres, por exemplo, que contam todas aquelas mentiras.' Mas minha família sempre foi católica e é difícil perder o senso de culpa uma vez que tenha sido martelada em você. Uma vez que eles te escalaram como Madalena, eles nunca te aceitarão como uma empresária honesta".

categorias do mesmo gênero. Nesse contexto, ser feminina é evitar as propriedades e práticas que podem funcionar como sinais de virilidade, negando-lhe o direito ao atributo que é caracteristicamente masculino: o poder. A maquiagem, inserida no sistema de reprodução do capital simbólico, faz parte do grupo de signos sociais que caracterizam o sujeito feminino. No entanto, Angela Carter subverte o sentido do signo ao associá-lo ao controle que a personagem possui ao pintar o próprio rosto. Assim, ela tem o poder de criar sua própria imagem. Curiosamente, esse domínio parece ser reservado às personagens mais experientes de Angela Carter. Essa mesma ação retorna com Fevvers, em **Nights at the Circus**, e as irmãs Chance, em **Wise Children**.

Anne Blossom, a vizinha de Joseph, é o oposto. Descrita como uma jovem comum, de rosto anônimo na multidão (CARTER, 1995, p.37), ela atua como se fosse uma figura materna na narrativa na medida em que sempre aparece para resgatar Joseph das tragédias: ela o salvou após sua tentativa de suicídio e o amparou quando quase se afogou na banheira, após o sonho com a senhora Boulder. Seu sobrenome, Blossom, que em português significa desabrochar, não poderia ser mais irônico. Joseph a descreve como um fantasma, cuja face era sem expressão, tampouco se ouvia algum som ao redor dela. Em uma visita ao seu quarto, entretanto, Joseph descobre um pouco mais sobre Anne. Apesar de não saber o que encontraria em suas gavetas, ele esperava achar um graveto, ou um coração. Novamente a mulher percorre o imaginário masculino, aqui, associada à imagem da bruxa. Embora nada naquele local indicasse sua personalidade, desde os móveis locados até as coisas comuns como cosméticos e algumas revistas cuidadosamente colocadas no cesto, Joseph encontra uma caixa que continha alguns objetos que revelam um pouco da história daquela estranha figura: um cacho de cabelo de criança com um laço azul e uma aliança de casamento.

Em outro trecho do romance, ela mostra a caixa para o vizinho, sem saber que ele já a tinha visto, e lhe fala sobre o anel. Conta que assim que soube que estava grávida, o noivo a deixou. Ela procurou ajuda no único lugar que considerava possível, no Conselho Nacional das Mães Solteiras e seus Filhos, e que levaram seu bebê para adoção. Assim, a única personagem que não é caracterizada como objeto de desejo do protagonista demonstra capacidade de sair dos estereótipos aos quais Joseph recorre (a ex-namorada bruxa, a prostituta devoradora) ao revelar que

possui uma história. No entanto, é apenas no último episódio da narrativa, na festa de Natal de Kay, que ela se libertará, jogando o anel de noivado ao fogo, gesto já adotado por Emily em **Shadow Dance**, e voltando a andar normalmente.

O terceiro romance de Angela Carter termina de forma distinta da primeira obra, trazendo um tom mais otimista, já presente em **The Magic Toyshop**. A celebração milagrosa no final de **Several Perceptions** parece se aproximar da rebelião da família Jowles durante a ausência de Philip na loja de brinquedos: o futuro utópico visado pela contracultura dos anos sessenta. Para Peach (1998, p. 58-59), o final ambíguo da obra é propositalmente teatral: uma conclusão que parece caber em um texto que, desde o começo, confunde deliberadamente fantasia e realidade. O próprio Kay lança a dúvida sobre seu ato quando vê que Anne Blossom retorna a andar: “Qualquer um podia ter curado ela, qualquer um que dissesse a ela em uma voz firme o suficiente, *“Nonsense, you don’t really limp at all. Not a miracle. No miracle. It wasn’t a miracle. Was it?”*⁵³ (CARTER, 1995, p.145).

O clima de instabilidade e incerteza se estende para a percepção que Joseph tem de si mesmo. Alienado, ele começa a questionar a validade de todas as afirmações a sua volta, inclusive a de sua própria imagem refletida no espelho, pois ele vê outra pessoa e não ele mesmo. Em sonhos, ele se vê como assassino de crianças e até mesmo se reconhece em um esquilo preso em uma jaula no zoológico, ligando o personagem à epígrafe da obra escrita por David Hume sobre a relação entre mente, identidade e suas múltiplas perspectivas: “a mente é uma espécie de teatro, onde várias percepções fazem sucessivamente suas aparições, passam, repassam, deslizam para longe e se misturam em uma variedade infinita de posturas e situações”. A própria tentativa de suicídio é por ele mesmo reconhecida como uma tentativa de escapar da *“cage of flesh”*⁵⁴ (CARTER, 1995, p. 59).

O psiquiatra de Joseph, Ransome, alega que grande parte de sua doença era meramente uma falha em se adaptar ao século XX. Para ele, Joseph usa a guerra do Vietnã como um símbolo para a rejeição de um mundo com o qual não pode se relacionar. Como Morris, em **Shadow Dance**, ele parece um candidato a patriarca, um homem que não consegue se adaptar à mudança dos tempos: quer ter as

⁵³ "Besteira, você não manca de verdade.' Não é um milagre. Milagre nenhum. Não foi um milagre. Foi?"

⁵⁴ "Gaiola da carne".

mulheres sob controle, usa estereótipos para defini-las, não se interessa pela única que escapa disso (Anne Blossom), é inseguro sexualmente e quer se reafirmar.

Assim, por meio da perspectiva masculina que caracteriza o olhar masculino, o narrador projeta a ansiedade sobre o corpo feminino em **Several Perceptions**. A projeção dessa ansiedade, contudo, não é exclusiva aos homens. Ela também pode ser partilhada entre as mulheres, conforme apontaremos no próximo tópico.

2.5. Annabel e o corpo inviolável

Enquanto em **Shadow Dance** a “ferida na face” é exposta sob a forma de uma cicatriz no rosto de Ghislaine e sua morte no final da narrativa pelas mãos de Honeybuzzard, em **Love**, a própria Annabel é a autora dos vários atentados contra si mesma e segue o mesmo destino da outra personagem. Em ambos os casos, a alienação caracteriza a construção dos corpos, que são não apenas marcados pelas pressões sociais externas a eles, mas também produtos diretos da cultura patriarcal. Para Ghislaine, a violência surge como uma espécie de represália da sexualidade, uma tentativa de dominação e controle do corpo feminino. Já para Annabel, a alienação é causada pela negação cultural desse corpo, que acaba a levando ao suicídio.

Ao comentar sobre as personagens no posfácio da obra, escrito quase vinte anos após sua publicação, a autora os vê como o puro produto dos dias de mobilidade social e liberdade sexual. O diálogo de **Love** com a primeira obra, **Shadow Dance**, é ainda mais visível na medida em que Carter retoma a dinâmica do triângulo amoroso. O enredo da obra é desenvolvido a partir da relação das personagens Annabel, Lee e seu irmão, Buzz, e da violência que os rege.

Annabel é uma estudante de artes, forçada pelos pais a se casar com Lee quando descobrem que estavam morando juntos. O motivo do vestido de noiva aparece, associado à tradição da cultura patriarcal:

“It was all the same to her whether she married Lee or not though he regarded it as a legal contract. Her parents bought her a white dress to be married in but she forgot to put it on that morning and dressed herself as usual in jeans and tee shirt, although her mother made her change her clothes and brushed her hair for her. Annabel stood beside her parents in front of the register office, kicking at the plaster in the wall with a bored air, wearing a thin, pretty dress of white silk

she had not chosen for herself while she waited for things to continue as they had done before” (CARTER, 1988b, p.36)⁵⁵.

Embora os pais fizessem questão que a filha se casasse, para ela o casamento não aparece como algo significativo. Pelo contrário, quando o casal volta para casa, Annabel esquece da cerimônia quase imediatamente. O vestido, todo sujo e danificado, recorre à imagem explorada por Carter do signo descontextualizado. No artigo “Notes for a Theory of the Sixties Style”, a autora descreve a imagem da noiva de forma irônica, como um símbolo supremo da mulher como objeto sexual e nada mais, alegando que, graças às mudanças sociais, as garotas se emanciparam das formas rígidas da sexualidade icônica (CARTER, 1997, p. 108-109). Discutiremos a questão da noiva de forma mais aprofundada no terceiro capítulo.

A conduta de Lee era dissimulada e logo no primeiro mês juntos ele tem um caso com a mulher de seu professor de filosofia, que motivará a segunda tentativa de suicídio de Annabel. Vendo o marido e a amante, ela vai até o banheiro do apartamento onde moram e corta os pulsos, com a intenção de cumprir sua promessa: *“If you deceive me, I’ll die!”⁵⁶* (CARTER, 1988b, p. 38).

Como Honeybuzzard, em **Shadow Dance**, Lee é caracterizado pelo uso do disfarce. Ele possuía um “guarda-roupa de sorrisos” que vestia de acordo com a ambiguidade da ocasião: *“Mentally he wandered through his wardrobe of smiles, wondering which one to wear to suit this ambiguous occasion”⁵⁷* (CARTER, 1988b, p. 19). Desde jovem, Lee sabia do poder de manipulação que possuía e aprendeu a usar seus sorrisos conforme lhe era conveniente. Para ele, isso era o que considerava ser feliz. *“He selected a tentative and encouraging smile; it clicked into*

⁵⁵ "Tanto fazia para ela se ela se casasse com Lee ou não embora ele o considerasse como um contrato legal. Seus pais lhe compraram um vestido branco para se casar, mas ela esqueceu de colocá-lo naquela manhã e se vestiu como de costume de jeans e camiseta, apesar de sua mãe a fazer trocar as roupas e escovar seu cabelo. Annabel ficou ao lado dos pais em frente ao cartório, chutando o gesso na parede com um ar entediado, vestindo um vestido fino e bonito de seda branca que não tinha escolhido para si mesma enquanto esperava que as coisas continuassem como antes".

⁵⁶ "Se você me enganar, eu morrerei!"

⁵⁷ "Mentalmente ele vagou por seu guarda-roupa de sorrisos, imaginando qual deles usaria para essa ocasião ambígua".

*position so smoothly you would have sworn he wore his heart upon his face*⁵⁸ (CARTER, 1988b, p.19).

Annabel é relacionada à mãe de Lee, que está em um hospital psiquiátrico. Ele e o irmão foram criados por uma tia que vivia no sul de Londres quando a mãe enlouqueceu, aparecendo nua na frente dos filhos e de toda a escola com sinais cabalísticos escritos por todo o corpo. Ao contar a história para Carolyn, a amante, Lee lembra de uma foto tirada por Buzz, na qual os rostos de duas mulheres estavam sobrepostos. A imagem fez com que ele associasse a figura da mãe com a da esposa. Para Lee, falar de sua mãe é falar de Annabel.

A relação entre as duas personagens, portanto, ocorre por meio da loucura, tema explorado em inúmeras obras literárias e que tem carregado fortes associações com o corpo feminino há décadas, tornando-se um dos principais alvos da crítica feminista.

Na obra **Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex**⁵⁹, de 1993, Butler discute sobre como os corpos são discursivamente construídos pelas normas de gênero. Baseada nas ideias elaboradas em seu estudo anterior, **Gender Trouble**, Butler alega que as normas de gênero vão operar mediante certos ideais de feminilidade e masculinidade, valores que estão relacionados à idealização das uniões heterossexuais, tomadas como padrão. Assim, o discurso heteronormalizante “feminiliza” uma mulher e “masculiniza” um homem desde que são proclamados como tal no dia de seu nascimento, dando início à performance de gênero. Nesse contexto, a questão dos corpos deve ser vista como um tipo de materialização governada por normas regulatórias, de modo a verificar o funcionamento da hegemonia heterossexual na formação daquilo que qualifica um corpo como “viável”. Para serem posicionados como sujeitos no sistema simbólico, os corpos precisam preencher as normas para serem “corpos viáveis”, um processo que envolve a formação de gênero, ou seja, o processo de se tornar uma mulher ou um homem no sentido culturalmente aceito. Aquilo que não se enquadrar dentro das normas é considerado como ininteligível, negado, mas ao mesmo tempo necessário para a manutenção do simbólico.

⁵⁸ "Ele selecionou um sorriso hesitante e encorajador; foi posicionado de forma tão suave que você seria capaz de jurar que ele usava seu coração sobre o seu rosto".

⁵⁹ A introdução da obra de Judith Butler foi traduzida para o português como "Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do 'sexo". In: LOURO, G. L. (Org.). **O Corpo Educado**: Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

O conceito de Butler parece contribuir para a compreensão de como a loucura está associada aos corpos, em especial aos corpos femininos, ou seja, como eles se tornam impróprios na medida em que não são viáveis dentro das regras heteronormativas que os regem. A feminilidade para a mulher, portanto, pode ser vista não como uma escolha, uma vez que ela é levada a seguir essas regras para não ser punida, ou rotulada como um desvio da norma, como um ser grotesco.

Em **Love**, a loucura e a alienação de Annabel está ligada à negação cultural de um "corpo viável", uma vez que ela não se enquadra dentro da norma, o que acaba a levando à morte. Ela nunca tinha pensado em si mesma em termos do próprio corpo, mas apenas como: "*a pair of disembodied eyes*"⁶⁰ (CARTER, 1988b, p.30). A personagem também acredita ficar invisível quando usa o anel que o cunhado lhe dá de presente. Sem consciência da própria corporalidade, ela é incapaz de compreender ou mesmo atuar de acordo com as regras da sociedade patriarcal e se torna vítima da relação misógina na qual está envolvida.

Diante de tal negação, Annabel tenta se inscrever no corpo do marido. Ao sair do hospital, ela o leva a uma loja e manda tatuar seu nome sobre o peito dele, circundado por um coração, como se tivesse a intenção de ganhar um corpo, mesmo que fosse sobreposto ao de Lee.

A tentativa de Annabel em deixar sua marca permanente, contudo, é frustrada. Buscando criar uma memória própria para o corpo, ela procura Buzz e faz sexo com ele. Logo após a experiência traumática, ela volta para casa e para o marido e tenta seduzi-lo, porém, Lee estranha seu comportamento e acredita que possa ser outra pessoa: "*She cried out in a lonely voice and bit and tore at him so savagely he wondered if he would survive the night for he had never known a more tempestuous performance from anyone and, in the dark, she could have been a stranger*"⁶¹ (CARTER, 1988b, p.97).

Annabel recorre às camadas sociais na busca por um "corpo viável". Ela tingem os cabelos, a fim de dissociar sua nova imagem da anterior, e gasta o dinheiro que ganhou nessa transformação: compra um vestido novo, faz maquiagem em um salão de beleza. Quando Lee a vê depois de todas as mudanças, ele não reconhece

⁶⁰ "Um par de olhos desencarnados".

⁶¹ "Ela gritou com uma voz solitária e o mordeu e o dilacerou tão brutalmente que ele pensou se sobreviveria à noite, pois nunca tinha conhecido ninguém cuja performance fosse tão tempestuosa e, no escuro, ela poderia ter sido uma estranha".

a própria esposa. Annabel se torna a personificação de todas as mulheres que fizeram parte de sua vida: o cabelo estava tingido como o da médica que a atendeu no hospital, a maquiagem e a cor das unhas o lembrava da mãe, e o vestido parecia aquele no qual sua tia fora enterrada. Para ele, ela não era mais feita de carne e osso, mas de uma material inflexível:

“He was so struck by the newly adamantine brilliance of her eyes he did not see they no longer reflected anything. With her glittering hair and unfathomable face, streaked with synthetic red, white and black, she looked like nothing so much as one of those strange and splendid figures with which the connoisseurs of the baroque period loved to decorate their artificial caves, those atlantes composés fabricated from rare marbles and semiprecious stones”⁶² (CARTER, 1988b, p. 104).

Com a transformação da personagem, surge, novamente, a figura da boneca. Mesmo escapando do confinamento do quarto dos irmãos, Annabel não acha espaço para sua subjetividade. Recorrendo aos signos que representam a feminilidade, ela é impelida a fazer experimentos com o próprio corpo, que vão culminar em seu suicídio no final da trama: *“for she had failed in the attempt to make herself the living portrait of a girl who had never existed”⁶³ (CARTER, 1988b, p. 103).*

Na busca por um corpo viável e não pela afirmação da própria identidade, Annabel acaba percorrendo o processo inverso, ou seja, ela é despersonalizada. Assim, o destino da personagem é a morte.

2.6. Os corpos marcados

O impacto das experiências adquiridas durante o período em que Angela Carter viveu no Japão, entre os anos de entre 1969 e 1972, é notável em obras como **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman** e **The Passion of New Eve**, revelando a intensificação da preocupação da autora sobre a construção da feminilidade os discursos hegemônicos que buscavam definir a identidade feminina.

⁶² "Ele ficou tão impressionado com o recém brilho adamantino de seus olhos que não viu que já não refletiam mais nada. Com seu cabelo reluzente e rosto impenetrável, manchado de vermelho sintético, branco e preto, ela parecia nada mais do que uma daquelas figuras estranhas e esplêndidas cujas quais os especialistas do período barroco adoravam decorar suas cavernas artificiais, aquelas composições atlânticas fabricadas com mármore raros e pedras semipreciosas".

⁶³ "Pois ela havia falhado na tentativa de se fazer o retrato vivo de uma garota que nunca existiu".

Apropriando-se da consciência masculina por meio dos narradores Desiderio e Evelyn, a autora expõe como as mulheres são presas ao imaginário masculino dentro e fora do texto.

É interessante considerar, portanto, que Angela Carter tenha voltado sua escrita dessa época para o âmbito da ficção científica. Em uma entrevista concedida a Lorna Sage (1977, p. 56), Carter comenta que ambos romances faziam parte de um projeto que envolvia três romances especulativos, porém, não se sabe ao certo qual a terceira obra que completaria esse ciclo, provavelmente **Nights at the Circus**.

No artigo intitulado “Feminismo e Utopia”, Susana Bórneo Funck (1993, p. 34) aponta como uma das mais produtivas e interessantes áreas de investigação a relação entre mulher e ficção no romance, especialmente em suas formas mais populares, como os casos da ficção científica, a fantasia, a utopia e o romance policial. Segundo a autora, o foco da análise vai desde as teorias da recepção até as estruturas narrativas e convenções literárias, sempre enfatizando a ideologia patriarcal e o modo pelo qual a mulher pode criar posicionamentos não hegemônicos.

A respeito do tema, a autora cita o trabalho da estudiosa Rachel Blau DuPleiss, **Writing the Beyond the Ending**, de 1985. Considerando que as práticas narrativas acompanham as práticas sociais e as estratégias utilizadas pelo escritor ou escritora podem reforçar ou quebrar estruturas dominantes de relacionamento e auto-imagem, DuPleiss vê a prática criativa como um *locus* de conflito e de mudança. Funck afirma que a estudiosa reconhece que um grande número de escritoras contemporâneas está empenhado em examinar como as práticas sociais relativas ao gênero têm impregnado as formas narrativas e, conseqüentemente, utilizado a prática narrativa para criticar e alterar a construção psicosssexual e sócio-cultural da mulher. Assim, conforme aponta, mudanças na linha narrativa indicam uma crítica das normas sociais através de um processo de desnaturalização, isto é, um distanciamento entre o leitor e a expectativa de um modelo natural e universal da mulher. Dentre as várias táticas utilizadas para distanciar as narrativas das estruturas tradicionais da ficção, DuPleiss aponta a utilização de gêneros “menores” para romper com os limites da narrativa tradicional.

Em consonância com DuPleiss, Anne Cranne-Francis argumenta em **Feminist Fiction**, de 1990, que a apropriação feminista dos gêneros populares é duplamente política: ao mesmo tempo em que estas formas, como as mulheres, estão excluídas do estatuto literário “maior”, tal literatura expõe de modo mais evidente o sexismo como prática ideológica hegemônica.

Funck (1993, p. 35) afirma que a utopia literária tem, com efeito, uma longa história de resistência política, popular na literatura norte-americana desde o século XIX, sendo bastante difundida por socialistas e feministas na época. Porém, a autora aponta em seu texto uma advertência dada por Cranne-Francis, a de que a ficção utópica feminista não pode ser vista como uma modificação superficial da tradição utópica, ou seja, utilizar-se das mesmas histórias substituindo personagens masculinos por femininos. Para a estudiosa, a ficção utópica feminista deve proporcionar uma revisão radical dos textos conservadores, uma revisão que avalie criticamente o significado ideológico das convenções textuais e da ficção enquanto prática discursiva (FUNCK, 1993, p. 35).

Sobre o gênero, a autora afirma que conforme as convenções estabelecidas na Renascença europeia, uma narrativa utópica tradicional consiste de uma viagem, empreendida sob a orientação de um guia, a um outro lugar, diferentemente definido como o *eu-topos* (o bom lugar) ou o *ou-topos* (lugar nenhum). Expressando os ideais de um capitalismo incipiente, sua preocupação primordial era com o Estado ideal e seu maior objeto de especulação era a estrutura política e as instituições públicas. Conforme observa Angelika Bammer, outra estudiosa mencionada por Funck (1993, p. 36) em seu artigo, as utopias tradicionais não se preocupavam com as estruturas essenciais de poder e de relacionamentos humanos, mas somente com instituições e sistemas administrativos. Assim, o modelo básico inicial seria público e definido em termos masculinos e, portanto, político no seu sentido mais estrito. Segundo a autora, a figura utópica, geralmente uma ilha, era apresentada como epítome da perfeição, tornando-se desta forma um instrumento de crítica às instituições existentes no mundo real e permitindo que o leitor, ao escapar para um mundo fictício, se distancie dos problemas enfrentados diariamente.

Desse modo, conforme alega Funck (1993, p. 37), apesar de seus ideais revolucionários, as utopias do século XIX deixam de focar as desigualdades raciais e sexuais. O poder continuaria nas mãos de quem o detém no mundo real, a

alteridade é reprimida ou eliminada e a mulher continua a ser representada como apêndice social e psicológico do homem. Uma vez que as mulheres eram excluídas da esfera pública, parece lógico que elas não tenham participado do mesmo ideal utópico.

Assim, segundo Funck, embora tenha havido um certo número de utopias escritas por mulheres ao longo da história literária, é no contexto do feminismo moderno que o gênero utópico adquire preocupações específicas. Surgem, a partir dos anos setenta, as utopias feministas com os movimentos radicais de liberação da mulher. Explicitamente feministas ao atacarem não apenas o capitalismo, mas principalmente o caráter patriarcal da sociedade, tais narrativas negaram a validade dos discursos e instituições hegemônicos ao mesmo tempo em que promoveram uma redistribuição e reconceituação do poder. Funck aponta os argumentos de Carol Pearson no artigo “Women’s Fantasies and Feminist Utopias”, nos quais alega que na crítica ao patriarcado, tais utopias imaginam um mundo melhor para as mulheres ao enfatizar a divisão do poder: “ultrapassando o modelo estritamente político; criam espaços imaginários onde o potencial feminino pode ser atualizado” (FUNCK, 1993, p. 37).

Nesse sentido, **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman** e **The Passion of New Eve** parecem ir de encontro com as utopias feministas comentadas por Funck. Ao contrário do lugar idealizado, os protagonistas percorrem espaços distópicos, nos quais homens e mulheres são oprimidos. Ao relatar suas experiências da guerra civil entre o Princípio da Realidade e o Princípio do Prazer em **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman**, Desiderio realiza também um panorama de imagens das mulheres nos mais diversos contextos culturais pelos quais passou durante a busca pelo inimigo, o diabólico Dr. Hoffman. Em **The Passion of New Eve**, Evelyn, um viajante inglês, é sequestrado e cirurgicamente remodelado, transformado em mulher pela mãe do matriarcado.

Ambas as narrativas se passam nas Américas: América do Sul e América do Norte, respectivamente. A escolha do ambiente das obras é significativa. O continente americano é caracterizado como o imaginário utópico de um espaço considerado como a “Terra Prometida”, ou mesmo uma espécie de um “paraíso perdido”, onde seria possível o sonho da reforma social (ESTEVES, 2007, p. 235). Para Angela Carter, todavia, nem mesmo o “novo mundo” é um lugar ideal, uma vez

que ele mantém a hierarquia de gêneros presentes no modelo de sociedade patriarcal, tornando-se, assim, em um espaço opressivo, especialmente para as mulheres.

Segundo Booker (1994, p.3), a literatura distópica é, especificamente, a escrita que se situa em oposição direta ao pensamento utópico, advertindo contra as potenciais consequências negativas presentes nesse sistema. Esse tipo de literatura constitui uma crítica das condições sociais ou dos sistemas políticos existentes, quer através da análise crítica das premissas utópicas nas quais essas condições e sistemas são baseados, ou através da extensão imaginativa dos diferentes contextos da utopia, revelando mais claramente suas falhas e contradições. Ao construir a América como um local distópico, baseado na subordinação e na objetificação do Outro, Carter desconstrói o mito utópico do “novo mundo” em suas narrativas.

Em **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman**, Desiderio, o narrador e herói da narrativa, testemunha, e até mesmo vivencia, inúmeras situações de subordinação e de objetificação, principalmente do sujeito feminino. O protagonista conta logo na introdução do romance que salvou a cidade da loucura do Dr. Hoffman quando era secretário do Ministro da Determinação. O vilão começou a mudar as coisas lentamente, desestabilizando a significação das coisas: o açúcar virou salgado, o abacaxi tem a textura do morango, as nozes tem gosto de caramelo. Gerando energia erótica, uma força em oposição ao conhecimento racional, as máquinas criadas pelo Dr. Hoffman buscavam romper com a realidade fazendo com que a noção de certeza fosse uma impossibilidade. Assim, a cidade que antes era próspera, transformou-se em um completo caos: alucinações, modificação da natureza da realidade. O narrador, entretanto, confessa que para combater o inimigo teve que fazer um sacrifício: assassinar seu grande amor, Albertina, filha e parceira de Hoffman em sua missão.

Promovido a agente especial do Ministro com a finalidade de destruir as máquinas de desejo e assassinar o Dr. Hoffman e, desse modo, instaurar novamente a Razão, Desiderio é encarregado de visitar a cidade S. e verificar as atividades do proprietário da máquina de exibição de figuras, um conhecido de Hoffman. Lá, ele vê no aparato imagens de corpos femininos mutilados, como na quarta exibição, intitulada “Todos sabem para que é a noite”:

Aqui, a imagem de cera do corpo sem cabeça de uma mulher mutilada jazia numa poça de sangue. Ela usava apenas os restos de um par de meias pretas e uma cinta rasgada de borracha preta e lustrosa. Os braços salientavam-se rígidos de cada lado do corpo e mais uma vez notei o amoroso cuidado com que o artesão que a manufaturou simulara a proliferação de pelos sob as axilas. O seio direito tinha sido parcialmente segmentado e pendia aberto exibindo duas superfícies de carne tão brilhante e falsa quanto os filés de gesso pendurados em açougues de brinquedo, enquanto a barriga achava-se coberta de alguma espécie de tinta que sempre dava um jeito de parecer úmida e da qual emergia o cabo de enorme faca a manter-se sempre palpitante devido (provavelmente) à ação de uma mola (CARTER, 1988a, p.57).

A visão de Desiderio retoma a tríade familiar nas tramas carterianas: a violência, o corpo da mulher e a imagem do autômato. Comparada a um pedaço de carne exposta no balcão de um açougue, a figura da boneca aqui reforça o ideal de passividade, ligado aos estereótipos da imagem feminina.

Ao observar a descrição de Mary Anne, a filha do prefeito com quem o narrador se relaciona, o ideal de passividade é reforçado. Como uma espécie de heroína romântica, ela faz referências a outras personagens ou ícones femininos que remetem à passividade: a Bela Adormecida, dos contos de fadas, e Ofélia, de Shakespeare: “Ali, postada, estava quase oculta em seu vestido e o minúsculo rosto, talhado feito um medalhão, parecia ainda menor por causa da desordenada profusão de cabelos a caírem tão lisos como se ela acabasse de ser tirada do rio” (CARTER, 1988a, p.67).

Após passar a noite com Mary Anne e encontrá-la afogada no dia seguinte, Desiderio é acusado e preso. Ele é levado para a Prefeitura, porém, mesmo ferido pelo tiro proferido pela polícia, ele planeja sua fuga. Ao fugir da cidade S, o narrador é resgatado por uma família indígena, e vai morar com ela em sua barça. Desiderio muda de nome e passa a se chamar de Kiku, que significa “pássaro enfeitado”, e conhece mais sobre a estrutura familiar da gente do rio. Nao-Kurai oferece sua filha para Desiderio, para ser sua noiva. Com o casamento marcado para o solstício de inverno, ele é iniciado na tribo por meio do ritual de noivado, comandado pela avó, a quem ele carinhosamente chama de “mamãe”. Ela manda a neta visitar o noivo todos os dias em seu quarto, levando consigo uma boneca em formato de peixe que, mais tarde, revela-se uma faca.

Na segunda noite em que recebe Aoi, Desiderio percebe o clitóris avantajado da menina e fica sabendo, ao perguntar para a “mamãe”, que essa era uma característica comum às mulheres da tribo, resultado de uma tradição entre elas:

(...) era costume das mães de meninas manipular as partes íntimas das filhas por uma hora estabelecida de cada dia, desde elas bebês, afagando a pequena projeção até ela atingir o comprimento considerado pela gente do rio como desejável, do ponto de vista estético e sexual (CARTER, 1988a, p.107).

Mostrando sua própria projeção a Desiderio, ela o transformou em um “escravo do amor”. A neta, seguindo as instruções da avó, age de acordo com os costumes que lhe foram transmitidos. Assim, através da conscientização cultural do próprio corpo, as mulheres da gente do rio se tornam capazes de escapar do papel de vítima. No entanto, a prática ainda é uma maneira de adequar os corpos a um código cultural.

Lembrando da história de uma tribo da Ásia Central que fazia questão de matar e comer estrangeiros que fossem considerados como santos, ou que fizessem qualquer coisa considerada como milagre, absorvendo assim sua “mágica”, ele chega à conclusão de que seria morto e devorado pelos nativos no dia de seu casamento. O narrador então foge da cidade e se transforma em Desiderio novamente.

Ele reencontra o dono das máquinas de exibição, que lhe dá uma nova identidade. Desiderio se torna seu assistente, e eles viajam em uma espécie de circo, onde conhece duas personagens interessantes, que formam entre si um contraponto: a Mulher Barbada e a atiradora Mamie Buckskin. Estas personagens reforçam o ideal sobre as concepções de feminino/ masculino construídas de acordo com os processos ideológicos subjacentes às práticas sociais e, ao mesmo tempo, confundem seus limites: enquanto a primeira apresenta um traço distintamente masculino em seu rosto, a barba, seu comportamento é tipicamente feminino, de natureza “extremamente maternal”, a segunda, embora tivesse a aparência acentuadamente feminina, com os seios fartos de “mãe amamentadora”, carregava uma arma, símbolo fálico geralmente associado aos homens, e preferia mulheres sexualmente. Em ambos os casos, apesar de apresentarem características marcadamente femininas ou masculinas, os opostos coexistem nas personagens.

Há uma espécie de tensão entre aparência e identidade: a Mulher Barbada possui algo que não consegue tirar (a barba), e Mamie Buckskin recorre a coisas que lhe deixem mais masculina (como a arma e as roupas que veste), mas não consegue esconder sua característica feminina (seios). Angela Carter parece brincar com a noção de vestir e “desvestir”.

A passividade também é associada a Desiderio na medida em que ele também se torna uma vítima do desejo, sendo violentado pelos acrobatas marroquinos. Esta característica despertou a atenção de Mamie Buckskin e a fez gostar dele, pois “admirava a passividade num homem” (CARTER, 1988a, p. 138).

Desiderio inicia sua nova fuga diante da tempestade que assola a cidade onde estavam. Um deslizamento de terra mata todos os integrantes do circo, inclusive o dono das máquinas de exibição. Com isso, morre também mais uma identidade do narrador. Perdido, sem rumo em um lugar desconhecido, ele encontra um companheiro de viagem, o Conde e seu criado mascarado, na verdade Albertina, a filha do doutor Hoffman, por quem ele se apaixona.

Eles seguem para um local chamado “Casa do anonimato”, onde vestem um colete, aparentemente feito de pele humana, e máscaras com capuzes, que suprimiam totalmente suas feições. Ao mesmo tempo em que o traje acentuava a virilidade das personagens, renegava o que elas tinham de humano, escondendo qualquer traço de suas expressões faciais. Esse traje também é um tipo de roupa ao contrário: esconde tudo o que normalmente se mostra, deixando à mostra tudo o que normalmente se esconde.

Na sala bestial, o tema do corpo autômato retorna para expressar a alegoria da condição feminina: enquanto toda a mobília do cômodo era composta por animais selvagens, que ficavam soltos pelo lugar, as prostitutas pareciam bonecas, imóveis, e eram mantidas dentro de jaulas. O corpo feminino desempenha aqui o papel de objeto, deixando de ser uma pessoa para ser um artefato de consumo. Desiderio não podia imaginar que elas tivessem nomes, pois tinham sido reduzidas à essência indiferenciada da ideia da fêmea. Para ele, essa feminilidade tomava formas diferentes, que se afastavam do ideal de Mulher. Criaturas fantásticas, essas mulheres carregavam nos corpos as marcas da violência.

Os corpos das mulheres da costa da África, local para onde Desiderio e seus acompanhantes vão para fugir da polícia após deixarem o prostíbulo, também são

marcados pela violência. Mutilados e deformados, eles são modificados a fim de se tornarem instrumento de guerra. Com a intenção de livrá-las das típicas imagens da feminilidade, retirando-lhes a noção de maternidade, bem como dominá-las, incapacitando-as de se sentir prazer, o chefe explica aos prisioneiros o procedimento pelo qual elas passam:

E, como minhas pesquisas iniciais mostraram-me que o alcance dos sentimentos de uma mulher estava diretamente relacionado com sua capacidade de sentir durante o ato sexual, eu e meus cirurgiões tomamos a precaução de extirpar o clitóris das meninas nascidas na tribo, tão logo elas alcancem a puberdade (CARTER, 1988a, p.205).

Ao contrário das mulheres da gente do rio, conscientes do próprio corpo e de seu poder, o exército criado pelo chefe da tribo é formado por guerreiras “absolutamente impiedosas” (CARTER, 1988a, p. 205), subordinadas ao seu criador, que respondem apenas à crueldade e ao abuso.

As mulheres também são marcadas na sociedade dos centauros, próxima parada na fuga de Desiderio e Albertina. Segundo os costumes destes seres fantásticos, os habitantes deveriam ter os corpos tatuados, sobretudo as fêmeas, cujas tatuagens cobriam até mesmo o rosto.

Ao discorrer sobre o tema no artigo “The Recession Style”, Angela Carter afirma que a forma mais extrema e permanente de transformar-se em um slogan é tatuá-lo na própria pele, como se fosse dizer: minhas atitudes não saem ao lavar. Porém, ao considerar que a tatuagem é uma forma de auto-mutilação, como perfurar as orelhas ou mesmo o nariz, a autora alega que há uma ambivalência no provocador tatuado: que ele deve sofrer para ser provocativo dessa maneira. Esse tipo de provocação, segundo Carter, pode parecer destinado a provar o sofrimento. Na sociedade dos centauros, o gesto de tatuar completamente as fêmeas, inclusive seus rostos, era realizado propositalmente, a fim de lhes causar maior dor, expressando a crença de que as mulheres nasciam para sofrer.

A descrição dos corpos femininos em **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman** parece remeter à discussão presente no último capítulo de **The Sadeian Woman**, no qual Angela Carter reflete a distinção entre as palavras *flesh* e *meat*. A autora lembra que *flesh* refere-se geralmente à carne viva, enquanto *meat* é usada

para descrever a carne morta, inerte, geralmente a carne animal, destinada para o consumo.

*But, if flesh plus skin equals sensuality, then flesh minus skin equals meat. The skin has turned into rind, or crackling; the garden of fleshly delights becomes a butcher's shop, or Sweeney Todd's kitchen. My flesh encounters your taste for meat. So much the worse for me*⁶⁴ (CARTER, 1979, p.138).

A animalização das mulheres representada no romance as distancia de qualquer possibilidade de subjetividade, transformando seus corpos em *meat*, ou seja, objetos para consumo.

A violência que Desiderio testemunha Evelyn, o personagem principal e narrador de **The Passion of New Eve**, sentirá na pele ao ser transformado em mulher. Evelyn sai de Londres e vai para os Estados Unidos, chega em Nova Iorque, onde está acontecendo uma guerra civil. Os grupos minoritários, como os Negros e as Mulheres reivindicam o poder e diante dessa crise instaura-se o caos no país. Há ratos por todos os lados e o clima é de decadência. Para evitar a reposição do passado, como a vida das cidades europeias, a cidade se torna impessoal. Ali, o único amigo de Evelyn é um soldado tcheco que é morto enquanto o esperava do lado de fora de um supermercado.

No dia do funeral do amigo, Evelyn conhece Leilah, que no final da narrativa revela-se como Lilith, com quem teria um relacionamento. Ela o seduz e acaba grávida, porém, ele perde o interesse na garota e a obriga a abortar. Evelyn então abandona Leilah e a cidade, e decide ir para o deserto. Em oposição à expectativa de vida trazida pela namorada, o narrador escolhe o local onde a esterilidade é predominante, o qual acredita combinar com o que está sentindo: “A terra foi escalpelada, flagelada; está povoada apenas por ecos. O mundo brilha e lampeja, fumeja e transpira até que sua pele se desprende, descama, racha, rebenta” (CARTER, 1987, p. 40).

Sem gasolina, ele é resgatado por uma mulher misteriosa e levado para Beulah, local onde será transformado em Eve. Evelyn é castrado e passa por uma

⁶⁴ "Mas, se a carne mais pele é igual a sensualidade, então a carne menos a pele é igual à carne. A pele se transformou em casca, ou crepitação; o jardim de prazeres carnis se torna um açougue, ou a cozinha de Sweeney Todd. Minha carne encontra o seu gosto por carne. Tanto pior para mim”.

construção de sua nova identidade. A transformação se dá tanto no âmbito físico quanto no psicológico, tendo como base conceitos e imagens de senso comum sobre mulheres. Sua musa, Tristessa, é uma das referências em relação ao ideal de feminilidade. Para Sage (1994, p. 35), a obra é uma espécie de alegoria do processo doloroso no qual o movimento de mulheres dos anos setenta tinha que esculpir sua própria identidade igualitária moldada na política radical da década anterior.

Em entrevista a Santiago Rey (1991, p.24), Angela Carter define **The Passion of New Eve** como um romance profundamente moral, destinado a dar aos homens uma lição. Enquanto na maioria dos romances a autora explora a imagem da castração de forma simbólica, aqui, ela é literal: Evelyn é privado cirurgicamente de seu pênis e uma anatomia feminina é construída. A adoção de um nome feminino faz parte do esforço de ressignificação dessa nova *persona* com o universo das experiências de gênero às quais ela deve se identificar.

A abreviação do nome Evelyn para Eve também remete ao processo de castração:

A cirurgia plástica que me transformou em meu próprio diminutivo, Eva, a forma abreviada de Evelyn, esse mutante artificial. [...] Então, estendido em minha cama, teve início a programação, e, maravilha das maravilhas, a velha Hollywood me forneceu um novo conjunto de contos infantis. (CARTER, 1987, p. 69).

Ao trazer a imagem da castração para seu romance, Carter parece estar reforçando o mito da mulher como um sujeito simbolicamente inferior, entretanto, torna-se evidente que, na verdade, a autora questiona os pressupostos de tal narrativa na medida em que ela explicita que a representação da mulher é construída de acordo com as especificações do desejo masculino. No próximo tópico, apontaremos, por meio da imagem da musa, como o feminino representado, na verdade, não retrata a mulher real, mas sim uma imagem ideal, e a ideia de feminilidade na qual se baseiam essas imagens é invenção de uma sociedade masculina.

2.6.1 Albertina e Tristessa: as musas ambíguas

Se, por um lado, os romances abordam a violência infligida nos corpos femininos, por outro, a exaltação da mulher também é trabalhada por Carter em

suas narrativas. Em **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman**, Albertina funciona como um significante do desejo masculino que irá conduzir a busca de Desiderio, enquanto em **The Passion of New Eve**, a atriz Tristessa é a personificação do ideal de feminilidade que faz parte do imaginário de Evelyn.

O *status* de Albertina como musa e sua relação com Desiderio, são sinalizados desde o início do romance. Na introdução, que é dedicada à memória da amada, Desiderio se volta constantemente para a imagem de Albertina. Ele reconhece que ela é o produto de sua memória e desejo e não uma mulher real. Essa concepção de Albertina faz dela um personagem múltiplo, fluido. A personagem é processada como um mistério inescrutável cujos pensamentos e desejos são ilegíveis: um ser fragmentado, em constante metamorfose, que o narrador não pode capturar de forma conclusiva. Carter reforça a ambiguidade de Albertina ao caracterizá-la como um ser fantasticamente mutável. Albertina possui uma variedade quase infinita de formas: como Embaixadora, como a Senhora mascarada da Casa do Anonimato e como o criado do Conde, Lafleur. Mesmo quando seus disfarces são desmascarados, Albertina não é estática, ela continua a evoluir: de vítima relativamente impotente dos centauros à autoridade Generalíssima no exército do pai. A cada disfarce desmascarado e mais um enigma revelado, Desidério acredita que conhece um pouco mais da mulher que idealiza. No entanto, ela permanece ilegível, sempre iludindo o conhecimento do narrador.

Assim, quando Desidério mata a amada no final da narrativa, ele não só previne a decepção inevitável da consumação do amor platônico, mas também torna possível sua transformação em herói e narrador. Com a morte de Albertina, Carter ilustra a política de enunciação que determina a posição que a personagem ocupa em relação ao discurso: um dispositivo que serve como pré-condição para a narrativa (TONKIN, 2012, p.89).

Em **The Passion of New Eve**, o olhar masculino é reafirmado pela indústria cinematográfica, que faz parte da tecnologia moderna de produção de sujeitos sexuais desejáveis. A ilusão cinematográfica produz uma imagem etérea da mulher que exhibe sua virtude feminina: o sofrimento, a passividade. Tristessa é a estrela icônica que promulga este tipo de feminilidade; a imagem na tela de uma donzela em perigo e abandonada transmite uma troca erótica para o público, sádico para o macho, masoquista para o sexo feminino. A produção da subjetividade masculina e

feminina se reflete na relação entre Zero, Tristessa e Eve, conforme discutiremos no terceiro capítulo.

No decorrer da trama, contudo, descobre-se que Tristessa é, na verdade, um homem, revelando que sua imagem também é uma construção. Assim, as noções de gênero são trazidas para o romance como construções culturais, não necessariamente associadas ao caráter biológico.

Tristessa quer ser uma mulher porque ela é seduzida pela feminilidade que ela representa. Ela se torna um fantasma em sua casa de vidro, tão ilusória quanto a sua imagem projetada pela celulóide, para ela noção de mulher é ser tudo e nada ao mesmo tempo, uma ausência do ser. Sua mansão transparente é uma metáfora da indústria cinematográfica de Hollywood e a produção de ícones desejáveis, apresentados como artificiais, como as inúmeras estátuas de cera de artistas presentes em sua casa como Jean Harlow, James Dean e Marilyn Monroe.

Apropriadamente, o primeiro encontro de Eve com Tristessa ocorre nesse espaço. As lágrimas de vidro que repousam no jardim da atriz são associadas tanto ao seu nome quanto à natureza da feminilidade que ela construiu: como Evelyn percebe, o impacto causado por Tristessa depende do espelhamento dos outros de uma forma que nenhuma mulher real poderia realizar. Se o vidro significa o meio através do qual as imagens de gênero são fabricadas e transmitidas, sua ruptura parece permitir Tristessa e Evelyn se relacionar um com o outro livre da distorção dos símbolos externos e das imposições.

2.6.2. A reprodução dos desejos e o questionamento das convenções

Palmer (1987, p. 190) alega que as atrocidades representadas em **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman** são descritas por um ponto de vista chauvinista, cuja resposta não é de revolta, mas de uma curiosidade imparcial. Para a estudiosa, mesmo que as descrições do narrador sejam criadas artificialmente pelo Dr. Hoffman e ilustrando, e até mesmo parodiando, certas fantasias masculinas misóginas, sua inclusão na narrativa não é justificada. Analisando, entretanto, a dialética central da obra, podemos pensar na postura crítica da autora nas entrelinhas. Ao questionar o que é realidade e o que é ilusão, ela também questiona

os processos sociais, as significações e os mitos que contribuem para a determinação da identidade de gênero.

Embora Desiderio, ao discorrer sobre suas memórias sobre a guerra, descreva as mudanças físicas que aparentemente ocorriam na cidade, sua preocupação residia com a nova forma de olhar para a “realidade”. Não é simplesmente que a “realidade” tenha mudado, mas as suposições convencionais sobre a relação entre linguagem e referentes externos se provaram falsas, ilusórias. Mesmo que no final da trama a Razão tenha sido restaurada com a morte de Hoffman e Albertina, as coisas não retornam ao seu estado inicial.

Peach (1998, p. 101) aponta como um dos maiores intertextos do romance a obra do linguista Ferdinand de Saussure e seu argumento de que todos os signos linguísticos têm dois aspectos: o significante (uma palavra real, escrita ou falada) e seu significado (aquilo que a palavra descreve ou os sentidos associados a uma palavra) que são arbitrariamente ligados. O mundo do Dr. Hoffman é feito de simulacros, onde significante e significado suportam apenas a relação mais arbitrária. As fronteiras são apagadas e tudo se torna possível.

A distinção entre os dois mundos, o da Realidade/ Razão x Fantasia/ Prazer prova ser uma ilusão também. De certa forma, como o Ministro da Determinação, Hoffman também tenta impor sua perspectiva na sociedade. Enquanto o doutor oferece uma oposição surreal e libertadora daquilo que o Ministro representa, ele também é a personificação do controle capitalista do desejo por meio da tecnologia da mídia. Assim, as máquinas não dominam os desejos das pessoas, apenas os atualizam. Os próprios desejos, entretanto, já são em parte construídos socialmente, instaurados na mente das pessoas, portanto, controlados.

As imagens criadas pelas máquinas de desejo parecem reproduzir ilusões similares àquelas criadas pela mídia a respeito da mulher e os papéis atribuídos a ela na sociedade, como a máquina de mitos hollywoodiana, explorada em **The Passion of New Eve**. O que Desiderio vivencia então são manifestações de seu próprio inconsciente, guiadas pelo desejo. O próprio nome do personagem Desiderio, cuja origem provem do latim *desiderium* (desejo), o associa ao motivo pelo qual ele é impulsionado ao longo da narrativa. Desejo este controlado pelas imagens pré-formadas e pré-concebidas pela mídia, que fazem parte do imaginário feminino no patriarcado. Como destaca Sally Robinson, as mulheres neste romance

são objetos, colocadas em circulação de acordo com a lógica do desejo masculino (ROBINSON, 1991, p.101).

A grande ironia das obras parece ser a de que não apenas as mulheres sofrem com esse sistema, os homens também podem ser vítimas, como Desiderio, na passagem dos acrobatas marroquinos, descrita anteriormente, e Evelyn, ao ser castrado e transformado em Eve. Oprimidos, subjugados e mutilados, os corpos, de certa forma anônimos, vivenciam os efeitos nocivos das estruturas patriarcais.

Nem mesmo o narrador, o “herói”, está livre da violência sofrida pelas personagens. Sua posição privilegiada, portanto, também é revertida ao longo da narrativa. O homem, uma vez no centro dos sistemas de representação, tornou-se descentralizado e, com ele, as noções tradicionais de autoridade patriarcal.

Assim, ao trazer para seus romances tais imagens, diante do contexto de questionamento de suas significações, Angela Carter as denuncia como construções culturais. Apropriando-se da consciência masculina, ela expõe como as mulheres são presas ao imaginário masculino dentro e fora do texto. Desconfiando, entretanto, da perspectiva racional, pois as hierarquias rígidas das classificações são desafiadas tanto por Hoffman e sua filha Albertina, quanto por Evelyn/ Eve e Tristessa, a autora aponta que a subversão das definições convencionais é possível. Nesse sentido, os romances **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman** e **The Passion of New Eve** parecem se aproximar da ficção utópica feminista: proporcionar uma revisão radical dos textos conservadores, avaliando criticamente o significado ideológico das convenções textuais e da ficção enquanto prática discursiva.

Assim, veremos a seguir que, ao tomar o discurso para si, as personagens o usam como estratégia de resistência ao sistema de dominância patriarcal, que as excluem como sujeito.

2.7 Fevvers e as irmãs Chance: o corpo transformado e a literatura como espaço para o devir

Os dois últimos romances de Angela Carter, **Nights at the Circus** e **Wise Children**, foram considerados pela crítica como mais acessíveis, de caráter brando, contendo um certo humor. Pela primeira vez, os textos carterianos traziam o

narrador como um sujeito emblemático, sendo também enfaticamente feminino. Neles, as heroínas escrevem suas próprias autobiografias, ou seja, escrevem a sua própria história, tendo total liberdade com relação à noção de realidade.

Fevvers, a protagonista de **Nights at the Circus**, pode ser considerada como um símbolo da personagem que toma vida, criando significações por conta. Como a hábil Sherazade, ela tem o poder da narrativa e conta sua história com a ajuda de Lizzie, uma espécie de avó e cúmplice da personagem, para o jornalista Walser, que a escuta desconfiado da veracidade dos fatos e da própria figura bizarra de Fevvers, uma trapezista gigante e alada que faz performances em um circo.

Fevvers cria para si mesma o lema: “Ela é real ou ficção?” (CARTER, 1991a, p.7), que a acompanha ao longo de todo o enredo. A desconfiança de Walser perdura até o momento em que ele se apaixona por ela e se envolve na história. De ouvinte ele passa a fazer parte da trama, no papel de um dos palhaços do circo. Para Lorna Sage, enquanto a maior parte das grandes figuras femininas criadas por Carter não tinham um caráter próprio, a protagonista de **Night at the Circus** é caracterizada com mobilidade, particularidade, peso e humor, devolvendo-a a seu gênero: “*Fevvers is a symbol come to life as a character (...)*”⁶⁵ (SAGE, 1994a p. 48).

Carter volta a explorar o mito de Leda e o Cisne quando Fevvers descreve para Walser a história de um quadro que ela acredita ser a cena de sua própria concepção:

(...) havia uma pintura de que sempre me lembrarei, pois é como se estivesse gravada em meu coração. Ficava pendurada acima do consolo da lareira e quase não preciso lhe dizer que o tema era Leda e o Cisne. ‘Todos que viam a sua coleção de quadros se espantavam, mas Nelson jamais mandava limpá-los. Ela sempre dizia, não é Liz, que o próprio Tempo, o pai das transfigurações, era o maior dos artistas e a sua mão invisível tinha de ser respeitada custasse o que custasse, já que estava em anônima cumplicidade com a mão de cada pintor humano, por isso eu sempre via, como que através de um vidro, obscuramente, o que poderia ter sido minha própria cena primordial, minha própria concepção, a ave celestial, numa alva majestade de plumas, descendo com imperioso desejo sobre a moça meio atordoada mas mesmo assim apaixonada (CARTER, 1991a, p.32).

⁶⁵ “Fevvers é um símbolo que ganha vida como um personagem (...)”

Ao contrário de Melanie, que por determinação do tio teve que passar pela terrível experiência de dominação em **The Magic Toyshop**, Fevvers, ao narrar sua vida, vê o mito como parte da sua própria gênese. Carter, em sua penúltima obra, não coloca mais a protagonista no papel de Leda, mas como o produto tanto da imposição quanto da subversão dos valores patriarcais.

Assim como Fevvers, a narradora de **Wise Children**, Dora Chance, é uma artista e nunca perde a consciência de estar diante de um público. Entretanto, enquanto a primeira receia ficar aprisionada como objeto do olhar do outro, a segunda deliberadamente chama a atenção para si, tanto dentro quanto fora dos palcos. Em seu septuagésimo quinto aniversário, ela decide contar vários episódios de sua vida e de sua irmã gêmea, Nora. Como em **Nights at the Circus**, a narrativa por vezes não segue uma linearidade, evocando reminiscências, características de segmentos autobiográficos. Dora descreve suas lembranças com riqueza de detalhes, buscando se mostrar confiável ao leitor, porém, o avisa que está no decorrer da montagem das notas para sua autobiografia (CARTER, 1991b, p.11). Misturando memória e literatura, uma vez que se apropria de vários textos de Shakespeare para escrever sua própria história, tais como **Macbeth**, **King Lear (Rei Lear)**, **The merchant of Venice (O mercador de Veneza)**, ela também transita entre a realidade e a ficção.

Dora usa a consciência da presença do leitor para chamar atenção para a forma na qual ela estrutura sua história. Esta tendência é vista desde o início da narrativa, quando a personagem interrompe a narração para dar início às suas recordações:

Freeze-frame.

Let us pause awhile in the unfolding story of Tristram and Tiffany so that I can fill you in on the background. High time! you must be saying⁶⁶ (CARTER, 1991b, p.11).

Ao longo da narrativa, entretanto, tem-se a impressão de que o que está sendo narrado foge de seu controle, quando ela tenta colocar lugares e acontecimentos na ordem correta, ou mesmo recordá-los da maneira como os fatos realmente aconteceram. Esses aspectos estão inscritos em sua trama, cujo

⁶⁶ "Pausa. Detenhamos-nos um pouco no desenrolar da história de Tristram e Tiffany para que eu possa contextualizá-lo. Já era hora! Você deve estar dizendo".

resultado é que o leitor é levado a contemplar não somente os meios nos quais o texto está sendo formulado, mas também colocar em dúvida todo o processo. Sobre este aspecto, aponta Gamble (1997, p.172), o leitor deve ser lembrado de que a própria Dora também é um recurso narrativo. Retomando a análise de Linda Hutcheon sobre o romance **Tristram Shandy**, a autora alega que há em **Wise Children** um duplo interesse, tanto na história quanto no modo em que ela é contada. Assim, a relação entre realidade e ilusão, simultaneamente celebrada e conhecida, amplia-se para além da estrutura formal do texto e se torna um de seus temas principais.

Em meio à narração de suas próprias histórias, as protagonistas tomam o discurso para si, usando-o como estratégia de resistência ao sistema de dominância patriarcal, que as excluem como sujeito. A prática de Fevvers e Dora parece evocar as performances artísticas realizadas por mulheres desde a década de sessenta, que ganharam força com o movimento feminista nos anos seguintes.

No artigo “O olhar político feminista na performance artística autobiográfica”, Pinho e Oliveira (2013, p.61) afirmam que se observou, na década de setenta, o florescimento do trabalho performativo feminista, particularmente preocupado com a experiência privada e pública das mulheres. Nessa época, a diversidade de posturas feministas traz uma nova direção às reivindicações das mulheres na medida em que, ao criticar sua posição na família e na sociedade, os discursos feministas adquirem poderosos argumentos políticos que lhes conferem significativa capacidade inventiva na ordem social. Nesse contexto, a máxima proferida por Carol Hanisch em 1970, “O pessoal é político” (lema que será adotado pela personagem Lizzie, em **Nights at the Circus**), condensou um forte argumento reivindicativo destes movimentos de liberação das mulheres, rapidamente popularizado.

Parece ser inegável que a reflexão sobre a dimensão política do que é pessoal e a distinção entre público e privado tem se revelado um tema fundamental a partir do qual todo o pensamento contemporâneo é perspectivado, ampliado sobre os modos contemporâneos de subjetivação. A este respeito, Pinho e Oliveira afirmam que a performance artística de vertente autobiográfica ou centrada nas experiências pessoais das artistas revela-se como fonte preferencial de reflexão, prática e teorização para os movimentos feministas. A base desse interesse está nas dimensões sociais e políticas que o material autobiográfico pode assumir.

Parafraseando a estudiosa Catherine Elwes, eles destacam que é precisamente a insistência no pessoal e no específico que une muito da performance artística feminista, e também o que lhe permite a reivindicação principal de eficácia social e política, já que combina autoria ativa e um meio ilusório para afirmar a sua presença irrefutável (um ato de feminismo) num ambiente hostil (patriarcal) (ELWES apud PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 62).

A partir da década de oitenta, outros tipos de performance, como o caso da performance artística de personagem (ou *persona*), são utilizadas no âmbito da performance feminista. Nestes tipos de performances, não interessa diretamente a autobiografia ou experiências de vida-real, mas a exploração, através da performance, de *selves* alternativos, imaginários ou míticos (PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 63). Os autores apontam que o *self*, a auto-imagem e o *self* social eram preocupações igualmente centrais para o movimento de mulheres emergentes neste período e a performance artística constituía um importante laboratório para a desconstrução da sua identidade e sua conscientização política, servindo, simultaneamente, como espaço de expressão, ativismo e intervenção. Sobre esse aspecto, eles citam a defesa de Jeanie K. Forte de que toda performance artística se caracteriza por uma intenção desconstrutiva, e é nesta lógica que sua compreensão se tornou difícil, pois pretende-se frustrar a análise crítica e impossibilitar a definição absoluta. Trata-se afinal, conforme apontam os estudiosos, de uma rebelião contra a comodificação da arte, contra a estrutura e instituições do modernismo e contra a cultura patriarcal dominante.

Nesse sentido, pode-se considerar que é por meio da performance que as personagens de Angela Carter vão se reinventar na narrativa. Como sujeitos do discurso, Fevvers e Dora têm liberdade para contar sua própria história. A literatura, portanto, se torna o espaço das metamorfoses constantes, do devir. Elas, contudo, não estão livres do sistema que as reprime. Conscientes de sua posição marginal, elas aprendem estratégias para existir dentro e fora dele.

2.7.1 Entre asas e máscaras

As asas de Fevvers, cujo nome indica penas, no dialeto Cockney, representam o símbolo de liberação e transformação no romance. Quando Mamãe

Nelson, a dona do bordel onde Fevvers foi criada, descobre a curiosa anomalia em suas costas, pensa: “Oh, minha filhinha, acho que você deve ser a filha imaculada do século que neste exato momento está aguardando nos bastidores, a Nova Era em que nenhuma mulher será completamente acorrentada” (CARTER, 1991a, p.29). Assim, para Mamãe Nelson, Fevvers é a mulher que simboliza o novo tempo que está por vir com a passagem do século XIX para o XX.

Como um ser híbrido, ou seja, metade pássaro metade mulher, a caracterização do grotesco tradicional está presente no corpo de Fevvers. A imagem da mulher alada representada pela personagem, entretanto, é mais complexa no seu significado do que aparenta ser. Palmer (1987, p.199) aponta que, embora represente em sua maior parte uma imagem de liberação, os personagens masculinos da trama impõem às asas interpretações estereotipadas de feminilidade, inventadas por uma cultura patriarcal. Assim, quando o bordel da Mamãe Nelson se desfaz, ou seja, quando o mundo protegido onde Fevvers vivia deixa de existir, ela se vê obrigada a enfrentar obstáculos dos quais luta para escapar.

Em tempos difíceis, Fevvers recebe a oferta de uma estranha conhecida para fazer parte de seu “museu de monstros”. Ao contrário de Mamãe Nelson, Madame Schreck mantinha em seu poder as mulheres que trabalhavam lá, explorando suas anomalias.

A caracterização da casa de Madame Schreck na narrativa remonta aos espetáculos e a comercialização dos monstros no século XIX, época em que deformidades eram expostas em feiras ou circos em troca de dinheiro. Segundo Courtine (2009, p. 256), o ano de 1880 atinge o ponto máximo da exibição do anormal, elemento central de um conjunto de dispositivos que fazem da exposição das diferenças, estranhezas, deformidades, enfermidades, mutilações, monstruosidades do corpo humano, o suporte essencial de espetáculos onde se experimentam as primeiras formas da indústria moderna da diversão de massa. Cidades como Paris e Londres são consideradas como os grandes centros de comércio dos monstros, contudo, é com o americano Phineas Taylor Barnum que a monstruosidade humana se torna um objeto comercial de fato. Apontado como um grande empresário capitalista moderno, Barnum funda, em 1841, o *American Museum*, em Manhattan, tornando-se a atração mais frequentada da cidade e do país, chegando a receber quarenta e um milhões de visitantes.

Courtine (2009, p. 265-266) aponta que Barnum soube fundir dois tipos de estabelecimentos em um só lugar: o museu de curiosidades, existentes nas cidades norte-americanas desde antes da Guerra da Secessão, no qual se apresentam coleções de história natural com o objetivo de educação popular, e os freak shows, que exploravam as anomalias do corpo humano. Aclimatando os monstros humanos em um centro de lazer que oferece conferências, apresenta demonstrações “científicas”, exibia espetáculos de magia, dança ou peças de teatro, o criador do *American Museum* deu início à indústria da diversão. Assim, com Barnum, o corpo monstruoso, antes visto como pouco mais que uma coisa celibatária que possibilitava um lucro marginal, torna-se um produto que dispõe de um considerável valor agregado, comercializável em um mercado de massa (COURTINE, 2009, p. 267).

Ao explorar as anomalias das mulheres que trabalham em sua casa a fim de obter lucro, Madame Schreck se assemelha à figura histórica de Barnum e sua prática comercial. Sob o regime de exploração presente no romance, vivem seres como a Bela Adormecida, cujo próprio nome diz, não acorda; Maravilha, uma anãzinha; Fanny Quatro Olhos, que não pode amamentar, pois tem olhos no lugar dos seios; a hermafrodita Albert/ Albertina (remetendo à personagem de **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman**); entre outros, todos expostos como objetos. Mantidas em uma cripta, elas são obrigadas a viver e trabalhar abaixo do chão, formando um contraponto a Fevvers e suas asas, e a realidade contrária àquela imaginada por Mamãe Nelson para a mulher da Nova Era.

A própria madame Schreck, antes de se tornar proprietária da casa de espetáculos, fazia parte do grupo: sendo desde sempre uma mulher descarnada, ela começara a vida como Esqueleto Vivo, fazendo turnês em números secundários. Embora a dificuldade vivenciada pelas mulheres as deixassem mais unidas, a personagem de Madame Schreck mostra que os papéis de oprimido e opressor podem cambiar.

Fevvers explica que a diferença entre a casa da Mamãe Nelson e o “museu dos monstros” é a de que enquanto a primeira acomodava aqueles que estavam perturbados no corpo e desejavam comprovar que os prazeres da carne eram esplêndidos, o segundo supria aqueles que estavam atormentados na alma (CARTER, 1991a, p. 67). Para ela, os verdadeiros anormais são os cavalheiros que

pagam à vista para bisbilhotá-los, e não eles. “Pois o que é normal e anormal, meu senhor?” (CARTER, 1991a, p. 67), questiona Fevvers.

Na casa de Madame Schreck, Fevvers faz o papel de “Anjo da Morte”, responsável por vigiar e proteger a Bela Adormecida na cabeceira da cama a fim de evitar que os clientes a violem enquanto dorme. Quanto a ela, o esquema funciona da mesma forma que na casa de Mamãe Nelson, “olhe e não toque” (CARTER, 1991a, p.73).

A trapezista desperta o interesse de um admirador, que a compra de Madame Schreck. Seu símbolo é um medalhão de ouro em formato de um pênis ereto, interpretado por Fevvers como um aviso para o perigo que corria:

Então era esse o significado do medalhão de ouro! O pênis, representado por si mesmo, aspira ao alto, representado pelas asas, mas é arrastado para baixo, representado pela haste enroscada, pelo órgão feminino, representado pela rosa. Hum. Isso é uma espécie de visão herética, possivelmente maniqueísta, de rosa-crucianismo neoplatônico, penso comigo. Caminha com cuidado, menininha!, exorto a mim mesma (CARTER, 1991a, p.91).

Considerando-a uma espécie de repositório simbólico – “Rainha das ambiguidades, deusa dos estados intermediários, ser da fronteira das espécies, manifestação da Ariorife, Acamatote, Sophie” (CARTER, 1991a, p.95) – ele tenta sacrificá-la em um ritual no qual acredita que atingiria a vida eterna. Fevvers, contudo, munida de uma espada que carregava desde a casa da Mamãe Nelson, vinda de uma de suas fantasias, bem como de suas asas, consegue fugir de sua própria mitificação voando para fora do castelo de Rosencreutz.

A imagem que Angela Carter traça para sua personagem, a princípio, dialoga com a teoria da subjetividade de Jacques Lacan, ao colocar o Homem na posição de Sujeito no sistema de representação ocidental tradicional⁶⁷. A arte visual e as artes do espetáculo tradicionais estão baseadas nesse sistema patriarcal que assume o Homem como espectador e a Mulher como o Outro, ou seja, objeto de contemplação desejosa do Homem. Dentro desse contexto, as mulheres não têm os mecanismos culturais de significado que as permitam constituírem-se como sujeitos e não como objetos da performance. Como consequência, o palco, lugar cujo objetivo é a

⁶⁷ O psicanalista francês Jacques Lacan estabelece a distinção entre o Outro (*Autre*) e o outro (*objet petit a*). Enquanto o Outro é caracterizado como o espaço da feminilidade, exterior ao simbólico, o não-representável associado ao inconsciente, o outro consiste em vários objetos de desejo, os quais são deslocados sem jamais encontrar satisfação (BONNICI, 2007, p.169).

realização do Desejo, torna a Mulher que lá se apresenta uma espécie de “cortesã cultural” (PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 65).

O corpo alado de Fevvers é um local fortemente inscrito por vários discursos e forças sociais, que vão desde o monstruoso, o grotesco, ao fantástico. Sabemos, entretanto, que a personagem não se restringe a esse papel. Posicionando-se muitas vezes como narradora, ou seja, sujeito que tem a palavra, ela desafia e confronta esse sistema de representação. Para combater o olhar masculino que vê seu corpo como um fetiche, Fevvers se coloca como uma criatura fantástica criando o jogo de hesitação entre fato ou ficção. Embora o perigo de ser objetificada esteja sempre iminente, ela consegue escapar através de uma estratégia de dissimulação. A artista usa sua diferença em vantagem própria e ganha a vida ostentando as asas e a feminilidade na qual sua *persona* se baseia. Fevvers exhibe-se de forma consciente para o público e o disfarce auto-consciente lhe dá poder sobre sua representação.

Nesse contexto, torna-se essencial para a personagem manter sua ambiguidade, pois se a ilusão falhar, ela “Não seria mais uma mulher extraordinária, não mais a Maior Trapezista do mundo porém – uma aberração” (CARTER, 1991a, p.186). Tal escolha, portanto, parece se revelar como uma estratégia por parte da personagem. Desse modo, ela tem êxito na própria preservação enquanto singularidade, cuja existência depende da manutenção de seu paradoxo. O lema de Fevvers a acompanha, protegendo-a ao longo de toda a narrativa.

No entanto, ao mesmo tempo em que a protagonista é um ser fantástico, pois possui adereços que a afastam das pessoas normais, sua figura parece aos poucos se desmistificar. Enquanto no palco ela aparece como uma mulher pássaro fabulosa, maior que a própria vida, fora dele, toda a magia que a envolve se dissipa, e ela é apenas uma garota comum.

Deve-se dizer que, de perto, ela parecia mais uma égua de tração do que um anjo. Com cerca de um metro e noventa, de meias, teria de ceder alguns centímetros a Walser para se igualar a ele e, embora se dissesse que era ‘divinamente alta’, fora do palco não havia nela muito de divino, a não ser que no céu existissem palácios de gim onde ela poderia presidir atrás do bar. Seu rosto, largo e oval como um prato de carne, havia sido moldado em uma roda de oleiro comum com barro grosseiro. Nada de sutil em seu encanto, que era exatamente como se ela devesse atuar como a divindade democraticamente eleita do iminente século do Homem Comum (CARTER, 1991a, p.12-13).

Fora dos palcos, a presença física de Fevvers decreta o grotesco em seu excesso: o de tamanho, a gula, o suor e os odores. Embora ela ainda possua asas, Walser (assim como os leitores que, por meio do foco narrativo, partilham a perspectiva do personagem), tem acesso à imagem “real” da personagem, a mulher atrás das asas, explicitando a artificialidade do papel que ela constrói para si durante sua performance. Assim, o ideal de feminilidade é apresentado como ficção na narrativa.

Como Fevvers, as irmãs Chance exibem sua feminilidade em um jogo de dissimulação auto-consciente. Tal como acontece em **Nights at the Circus**, essa estratégia desmascara os pressupostos que tendem a naturalizar as diferenças de gênero. Isso fica evidente no final do romance, quando Dora e Nora se preparam para a festa de aniversário do pai. Alegres, elas se produzem como se fossem jovens: vestidos curtos e brilhantes, penas, salto alto dourado e maquiagem:

Foundation. Dark in the hollows of the cheeks and at the temples, blended into a lighter tone everywhere else. Rouge, except they call it 'blusher', nowadays. Two kinds of blusher, one to highlight the Hazard bones, another to give us rosy cheeks. Nora likes to put the faintest dab on the end of her nose, why I can't fathom, old habits die hard. Three kinds of eyeshadow - dark blur, light blue blended together on the eyelids with the little finger, then a frosting overall of silver. Then we put on our two coats of mascara. Today, for lipstick, Rubies in the Snow by Revlon⁶⁸ (CARTER, 1991b, p.192, tradução nossa).

O gesto das irmãs parece remontar a prática da Senhora Boulder, em **Several Perceptions**: a de inventar seus próprios rostos por meio da maquiagem. A riqueza de detalhes com que Dora descreve o processo de preparação, incluindo a marca dos produtos, mostra sua consciência da ilusão que criam pela própria experiência teatral. Com a produção, Nora e Dora fazem um espetáculo de si mesmas. Elas

⁶⁸ "Base. Tom carregado nas cavidades das bochechas e nas têmporas, misturadas com um tom mais claro no resto. Rouge, porém hoje é chamado de blush. Dois tipos de blush, um para realçar a ossatura dos Hazard, outro para nos dar bochechas rosadas. Nora gosta de colocar um pouquinho na ponta do nariz, o porquê não consigo imaginar, velhos hábitos não morrem. Três tipos de sombras – azul escuro e azul claro misturadas nas pálpebras com o mindinho, e então uma glaceada geral com a prateada. Então colocamos nossas duas demãos de rímel. Hoje, para batom, Rubis na Neve, da Revlon".

adotam essa postura como um gesto em direção à sua história: “*we painted the faces that we always used to have on to the faces we have now*”⁶⁹ (CARTER, 1991b, p.192). Esta declaração aborda explicitamente a noção de artificialidade que envolve a construção da feminilidade.

As gêmeas podem exemplificar, de certa forma, o conceito de dissimulação (*masquerade*), elaborado pela estudiosa Mary Ann Doane no artigo “Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator”. De acordo com os preceitos de Doane (2000, p. 426-427), ao expor a feminilidade como construção, a dissimulação efetua uma desfamiliarização da iconografia do sexo feminino. Nesse sentido, a feminilidade é uma espécie de máscara que pode ser usada ou removida. Sua resistência ao posicionamento patriarcal repousaria na negação da produção da feminilidade enquanto recurso imagético, desarticulando, assim, os sistemas de representação do sexo masculino. A mulher poderia subverter papéis e máscaras tradicionais se ela pudesse ostentar sua feminilidade, produzindo-se excessivamente, evidenciando a mascarada. Mascarar/ dissimular seria, portanto, fabricar uma certa distância entre si próprio e sua imagem (DOANNE, 2000, p. 427, tradução nossa).

Nora chama atenção para o que ela considera a tragédia de toda mulher após uma certa idade: a de se parecer com uma imitação do feminino, sua personificação. Como Fevvers, as irmãs sabem que se tornaram paródias dos ideais de feminilidade. Uma vez que os signos que representam esses ideais envelheceram, eles se tornam descontextualizados. Quando se deparam com o próprio reflexo no espelho, elas vêem a imagem de duas velhas engraçadas, pintadas e com roupas sessenta anos mais jovens: “*we couldn’t help it, we had to laugh at the spectacle we’d made of ourselves and, fortified by sisterly affection, strutted our stuff boldly into the ballroom*”⁷⁰ (CARTER, 1991b, p.198).

Desse modo, a imagem das máscaras retorna no último romance de Angela Carter. De acordo com Bakhtin (1993, p.35), é o motivo mais complexo, mais carregado de sentido na cultura popular. Ela traduz, segundo o estudioso, a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a negação da identidade e do sentido único, a negação da consciência estúpida consigo mesmo. A

⁶⁹ “Nós pintamos os rostos que costumávamos ter nos rostos que temos agora”.

⁷⁰ “Não podíamos evitar, nós tivemos que rir com o espetáculo que tínhamos feito de nós mesmas e, fortalecidas pela afeição fraternal, desfiliamos audaciosamente rumo ao salão”.

máscara é, para ele, a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos. Ela encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa inter-relação peculiar da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas de ritos e espetáculos. Diferentemente da máscara presente no grotesco romântico, a qual perde quase completamente seu aspecto regenerador e adquire um tom lúgubre, no grotesco popular, a máscara redescobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos. Associa-se, portanto, às práticas carnavalescas, e o triunfo da liberação provisória de todas as relações hierárquicas, regras e tabus.

Assim, a imagem da máscara, associada ao masculino nas obras de Angela Carter, agora é apropriada pelas irmãs Chance. Ela é revelada como estratégia das personagens: após pertencerem a um sistema que sempre as excluiu, Nora e Dora aprenderam a usar as máscaras da feminilidade com propriedade, o que as permitiu se reinventarem na própria narrativa.

2.7.2 As mulheres sábias

Outro aspecto que chama atenção nos dois últimos romances de Angela Carter é a relação entre as personagens femininas.

Em **Nights at the Circus**, Lizzie é a voz da experiência, antecipando a figura das irmãs Chance em **Wise Children** e estabelecendo o contraponto da utopia presente no mito da mulher alada. Ela era uma das prostitutas que acolheu Fevvers no bordel da Mamãe Nelson, e que deixou a profissão por convencer clientes a se converterem para a religião. Anarquista, ela traz o lado racional e questionador para a fantasia.

Quando Walser não escapa ao triste destino dos palhaços e sofre um colapso após o acidente do trem no qual viajavam, ele perde as referências do mundo “normal”, regrado, e entra no mundo desviante. A perda da antiga identidade possibilita a ele a reconstrução de sua história e de sua masculinidade. Com isso, Fevvers tem esperança de que poderia moldá-lo da maneira que quisesse, o transformaria no “Novo Homem”, companheiro adequado à “Nova Mulher” e avançariam juntos no novo século, a Nova Era idealizada por Mamãe Nelson.

Previendo a armadilha em que Fevvers estava se colocando, Lizzie a alerta sobre a possibilidade de um “final feliz”. Suspeitando que ela estava se tornando interessada em casamento e domesticidade, a repreende: “Eu a criei para voar até o céu, não para chocar uma ninhada de ovos!” (CARTER, 1991a, p.323). Para Lizzie, o destino de Fevvers não era tornar-se o Anjo do Lar⁷¹. O matrimônio não fazia parte dos planos, o que a colocava em oposição ao papel doméstico destinado às mulheres no contexto da sociedade tipicamente patriarcal de sua época.

Ao retomar o slogan “o pessoal é político”, Lizzie dá voz ao discurso feminista na narrativa. Sua filosofia dialoga explicitamente com os ideais libertários do movimento das mulheres. Partindo do pressuposto de que o sujeito humano deve ser livre, a personagem questiona as razões que levam a mulher a se submeter à opressão, cabendo a ela inverter os papéis. O casamento e os filhos, papéis que tradicionalmente lhes são atribuídos, devem ser evitados e, ao invés da família, a mulher deve assumir seu lugar no mundo, sobretudo por meio dos estudos e de uma profissão. Ao discorrer sobre a Nova Era e a possibilidade de todas as mulheres possuírem asas, como ela, Fevvers é imediatamente interrompida por Lizzie, que diz que as coisas vão ser mais complicadas que isso: “Melhore sua análise, menina, e aí discutiremos isso” (CARTER, 1991a, p.326).

Durante todo o romance, Carter parece explorar a questão da identificação entre as mulheres e coletividade feminina. A casa de Mamãe Nelson era uma espécie de microcosmo feminino, até mesmo a cachorra e a gata eram mulheres, onde viviam em irmandade.

Em oposição ao circo, a casa era repleta de mulheres felizes e ávidas por conhecimento:

- Deixe-me contar que do lado de dentro da porta de Mamãe Nelson era um mundo inteiramente feminino. Até mesmo o cachorro que ficava de guarda era uma cadela e todos os gatos eram fêmeas, uma ou outra sempre para ter filhotes ou recém-parida, de modo que um subtexto de fertilidade subscrevia a cintilante esterilidade do prazer da carne disponível dentro da academia. Dentro daquelas paredes a

⁷¹ Virginia Woolf explora a imagem do Anjo do Lar no ensaio intitulado **Profissões para as mulheres**, de 1931, fazendo uma alusão à heroína presente em um poema de Coventry Patmore (1823 - 1896) que “celebrava o amor conjugal e idealizava o papel doméstico das mulheres”. Em seu texto, Woolf alega que para desenvolver o trabalho como escritora ela teve que matar o fantasma do Anjo do Lar e tudo aquilo que ele representa, ou seja, o ideal da mulher pura, delicada e subserviente presente na sociedade vitoriana. Ao caracterizar sua protagonista como um sujeito dotado de asas, Angela Carter parece dialogar e, ao mesmo tempo, subverter tal figura na medida em que o destino da personagem não é o confinamento do ambiente doméstico.

vida era governada por uma razão doce e amorosa. Nunca vi um único tapa trocado entre qualquer das integrantes da irmandade que me criou nem ouvi uma palavra zangada ou uma voz alteada com raiva. Até as oito horas, quando o trabalho começava e Lizzie se postava atrás da vigia na porta da frente, as moças permaneciam em seus quartos e o silêncio benigno só poderia ser interrompido pelo batuque em staccato da máquina de escrever enquanto Grace exercitava sua estenografia ou pelo murmúrio lírico da flauta em que Esmeralda estava se revelando um pouco virtuose (CARTER, 1991a, p.45 – 46).

Mignon também é resgatada pelas mulheres. O relacionamento com a pianista Princesa a salva do papel de vítima. A música as une e com ela, elas domam as feras que as ameaçam. Na Sibéria, as prisioneiras mantidas sob a vigia da Condessa P. se rebelam, com a ajuda das carcereiras. Comunicando-se através de bilhetes escritos com sangue de menstruação e excrementos, as guardas se subverteram à humanidade das internas mediante o olhar, a carícia, a palavra e a imagem. Com esse gesto, elas percebem que ali moram mulheres tão intensamente vivas quanto elas, fazendo com que elas colaborassem no movimento de libertação das mulheres na Casa de Correção.

Angela Carter traz novamente para sua obra a questão da materialidade do corpo, dialogando com o conceito de abjeção, já discutido anteriormente. É por meio dessa materialidade que as prisioneiras confirmam sua existência e se fazem vistas, conseguindo sua liberdade. Fugindo do confinamento no qual se encontravam, essas mulheres seguem para a imensidão da Sibéria onde, como uma folha de papel branco, poderiam escrever qualquer futuro que desejassem. Como o deserto e o oceano em **The Passion of New Eve**, as personagens seguem para um lugar longe do domínio do homem, um espaço indomesticável.

No final do romance, quando Fevvers reencontra Walser e eles enfim ficam juntos, a ideia da manifestação corporal e da carnavalização retorna com a risada de Fevvers. Palmer (1987, p.201) aponta que tal ação praticada pela personagem é mais do que uma expressão meramente festiva. Além de o riso ser libertador social e fisicamente, ele ridiculariza a ordem política existente. Neste sentido, parece se aproximar da celebração paródica e subversiva dos Jowles em **The Magic Toyshop**. Como em vários romances carterianos, o final não conclusivo de **Nights at the Circus** sugere um mundo de possibilidades, o início da Nova Era, de libertação e transformação social. Quando Fevvers ri no final do romance, dizendo "Pensar que

realmente o enganei!” (CARTER, 1991a, p.336) ela engana não apenas Walsler, mas também o leitor e o olhar ao qual ela é constantemente submetida.

Em **Wise Children**, a voz da experiência também está presente. Dora e sua irmã gêmea, Nora, são filhas ilegítimas de Melchior Hazard, frutos do breve romance com sua mãe, uma das empregadas da família, que morre dando a luz a elas. As irmãs são deixadas aos cuidados da Avó Chance, nome que elas adotam para si, uma vez que o pai se recusa a reconhecê-las. As irmãs herdaram sua postura feminista da Avó, que as deixa como legado a resiliência para enfrentar o lado trágico e irredutível da vida e o poder de ver através do patriarcado.

A questão constantemente colocada por Dora ao longo da narrativa “*whence came we? Whither goeth we?*”⁷² (CARTER, 1991b, p.11) relaciona a história da família com a busca pela própria identidade da personagem, estabelecendo um paralelo com a questão da cultura ocidental moderna. Nesse contexto, olhar para a identidade feminina, do ponto de vista de uma sociedade centrada no homem a partir da perspectiva de uma mulher é reconhecer a cultura patriarcal na qual ela está inserida. Dora deseja e ao mesmo tempo subverte aquilo que o pai representa, o grande legado de Shakespeare.

Melchior e seus pais, Ranulph e Estella, são grandes atores shakespearianos. Carter usa Shakespeare para simbolizar a herança patriarcal, enquanto também reformula os temas das peças do dramaturgo para retratar a ansiedade que aflige a herança patriarcal. Nessa tradição, o filho assume o lugar do pai, refletindo um mundo que é criado à sua imagem, já a mulher, contida pelo poder patriarcal, deve seguir os papéis cabíveis a ela nesse sistema, ou seja, os de filha e esposa, restrita ao ambiente doméstico. As irmãs, entretanto, querem seguir os passos do pai na carreira teatral. Ao longo da narrativa, os reencontros com Melchior se tornariam uma constante busca por aprovação.

Dora e Nora estréiam no palco no papel de pássaros. Aos dezessete, elas são escaladas para uma peça chamada *What, you Will?*, na qual voltam a ver o pai. Com o sucesso da montagem, Melchior é chamado para dirigir a adaptação cinematográfica de **A midsummer night's dream (Sonho de uma noite de verão)**, em Hollywood, e todo o elenco vai morar nos Estados Unidos durante as filmagens. Lá, as irmãs quase se casam: Nora com o namorado Tony, e Dora com o produtor, a

⁷² "De onde viemos? Para onde iremos?"

quem ironicamente chamava de Ghengis Khan, mas são resgatadas pela Avó, que viaja para outro continente para buscá-las. Novamente, é a voz da experiência, da racionalidade, como a de Lizzie, em **Nights at the Circus**, que alerta as protagonistas para o perigo dos laços matrimoniais. Dora diz que ela e a irmã voltaram para casa com a Avó "*sadder and wiser girls*"⁷³ (CARTER, 1991b, p.161).

A narração, que percorre as duas guerras mundiais, relata a época de ouro da família Hazard até seu declínio, com as novas gerações e a introdução de outros meios de divulgação cultural, como o rádio e a televisão. Se, por um lado, sob as regras do patriarcado, a supostamente legítima família Hazard é despedaçada pelos conflitos de sua própria tragédia, por outro, a casa da Avó, lugar dos ilegítimos, se mantém intacta mesmo depois de sua morte.

Bachelard, em **A poética do espaço** (2008, p.23), afirma que para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é evidentemente um lugar privilegiado, na condição, contudo, de tomar-se a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. Para ele, a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens, constituindo-se na imagem do universo: "é um verdadeiro cosmos" (BACHELARD, 2008, p. 24). É indiscutível que no romance, a casa se torna elemento importante na construção das personagens. Ao contrário da maioria dos romances de Carter, a casa aqui não é incendiada, mas se torna o abrigo que acolhe as irmãs quando se aposentam dos palcos. Como o bordel de Mamãe Nelson em **Nights at the Circus**, era uma espécie de universo feminino, onde vivia uma família de mulheres de pai ausentes. Desse modo, a casa se torna o elemento que representa os laços entre as personagens femininas em ambos os romances.

Considerada a partir da ótica da crítica feminista, a relação entre as personagens femininas nos dois últimos romances de Angela Carter pode sugerir o conceito de sororidade, caracterizado pelo grau de confiança que as personagens tem entre si, o apoio que uma dá à outra, bem como o estabelecimento de uma cultura feminina diferente e distinta do mundo masculino. De acordo com Bonnici (2007, p.84), o *female bonding* faz parte do feminismo radical dos anos 70, cujos pressupostos insistiam na noção de identidade feminina e da diferença entre os

⁷³ "Garotas mais tristes e mais sábias".

sexos. Esse laço entre as mulheres é considerado uma consequência natural, baseada na “essência” do ser feminino, como alega Chodorow,:

As mulheres são inclinadas a ter vínculos pessoais mais estreitos umas com as outras, mais do que com outros homens, e passar mais tempo em companhia de outras mulheres do que os homens (CHODOROW, 1978, p. 100).

O laço criado pelas personagens femininas de Angela Carter, contudo, não é estabelecido pelo caráter biológico. O gênero apenas não explica a solidariedade entre as mulheres nas narrativas, mas as condições materiais nas quais essas personagens vivem, como a prostituição e a exploração. Como vimos anteriormente, as mulheres também podem fazer parte do sistema de opressão, como é o caso da Madame Scherck. O que é problematizado pela autora é, portanto, a relação de hierarquia entre opressor e oprimido e, diante dessa relação, aponta a ligação daqueles que se encontram no lado desfavorável como estratégia de sobrevivência.

A noção tradicional de família presente nos romances anteriores, mostrada para reproduzir as estruturas de dominação masculina e subordinação feminina no modelo de sociedade patriarcal, também é desconstruída. Figuras como a Mamã Nelson e Lizzie em **Nights at the Circus**, e a Avó Chance em **Wise Children**, colocam em evidência a oposição natureza e criação (*nature x nurture*), na qual a maternidade deixa de ser um fato exclusivamente biológico para se tornar uma escolha:

*'Family', I say. Grandma invented this family. She put it together out of whatever came to hand - a stray pair of orphaned babes, a ragamuffin in a flat cap. She created it by sheer force of personality*⁷⁴ (CARTER, 1991b, p.35).

A ideia de que a família pode ser “inventada” rompe com a noção da relação sanguínea, estabelecendo que a construção da estrutura familiar pode ter como base a afetividade. O desfecho do romance sugere a continuidade do legado

⁷⁴ "Família', eu digo. A Avó inventou essa família. Ela se virou com o que tinha em mãos - um par de bebês órfãos abandonados e uma maltrapilha em uma cadeira de rodas. Ela a criou por pura força de personalidade".

deixado pela Avó: Dora e Nora, aos setenta e cinco anos, assumem o papel de mãe ao adotar um casal de gêmeos trazido pelo tio Peregrine.

Nesse contexto, a escolha de Carter para os sobrenomes dos personagens, Chance e Hazard, adquire um significado relevante. Na língua inglesa, a palavra *chance* indica possibilidade; acaso. De forma semelhante, a palavra *hazard* refere-se ao risco; à possibilidade; mas também remete ao perigo; ao danoso⁷⁵. Ao buscar sua própria origem, Dora descobre a importância da figura da avó, uma vez que, ao adotá-las, ela lhe ofereceu a possibilidade de escapar da linhagem trágica da dinastia Hazard e, com isso, a liberdade de traçar a própria sorte. Ao assumir o lema “*What a joy it is to dance and sing!*”⁷⁶(CARTER, 1991b, p.232), Dora e Nora optam pelo poder transgressor do carnaval.

Na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin (1993) considera que a principal qualidade do autor estudado por ele, Rabelais, é o fato dele estar ligado às fontes populares, que determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística. Essas imagens se distinguem por um caráter “não-oficial”, de modo que não há autoridade, dogmatismo, nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens de Rabelais, hostis a todo conceito de perfeição definitiva.

Dentro da forma da criação popular, o carnaval opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essa forma e suas manifestações – as festas públicas, carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e os tolos, gigantes e anões, monstros, palhaços de diversos estilos, a literatura paródica – possuem uma unidade de estilo e constituem parte da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. O estudioso aponta que os festejos do carnaval ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, celebravam-se também festivais como a Festa dos Tolos, além de todas as festas religiosas possuírem um aspecto cômico, popular e público, eram consagradas também pela tradição (BAKHTIN, 1933, p.4).

De acordo com Bakhtin (1993, p.4-5), todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença

⁷⁵ CROWTHER, J. (Ed.). *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

⁷⁶ "Que alegria é dançar e cantar!"

de principio em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais serias da Igreja ou do Estado feudal. Para ele, os atos ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, uma espécie de “segundo mundo” e, com ele, uma segunda vida à qual os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e na qual eles viviam em ocasiões determinadas.

Assim, como aponta Bakhtin (1993, p.8), as festividades sempre tinham uma relação marcada com o tempo, implicando ciclos de renovação, alternância entre morte e ressurreição. A festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância. Diferentemente da festa oficial da Igreja ou do Estado feudal, a qual tendia consagrar a estabilidade, a ideia de verdade eterna. O carnaval, portanto, era o triunfo de uma liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus.

Desse modo, o carnaval permite uma espécie de fuga temporária da realidade, conduzindo o indivíduo à quebra da rotina e das convenções sociais. O riso, nesse contexto, destrói a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e atemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginando humana que ficam disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (BAKHTIN, 1993, p.43).

O riso das irmãs Chance é análogo ao de Fevvers no final de **Nights at the Circus**, pois em ambos os casos, ele possui uma função desestabilizadora. Este tipo de humor, capaz de ser dirigido contra si próprio e contra os outros, expressa a crença de Angela Carter de que a margem é mais importante do que o centro. Desde o início, o romance apresenta polaridades, mostrando ao leitor uma série de oposições hierárquicas que, ao mesmo tempo em que estabelecem os laços da legitimidade, posicionam tanto o narrador quanto o leitor fora deles.

Contudo, enquanto a margem é considerada um lugar de repressão e exclusão, sua posição é estratégica na medida em que permite a mobilidade, onde se podem criar as próprias regras. Dora e Nora, assim como muitas personagens femininas carterianas, aprenderam a viver na margem e se mover nela. Excluídas do

legado da família Hazard, as irmãs Chance constroem o próprio caminho. No dia em que finalmente são reconhecidas pelo pai, elas se tornam mais sábias, pois percebem que ele poderia ter sido uma invenção, uma imagem construída por elas no decorrer da vida. Com a desconstrução da figura paterna, conceitos como legitimidade e centro são questionados e até mesmo diluídos. Elas, assim, descobrem a resposta para a pergunta *“Whence came we? Whither goeth we?”*, que é o poder de criar a sua identidade e história.

Como pudemos ver no segundo capítulo, as personagens de Angela Carter ao mesmo tempo dialogam e rompem com categorias de representação do feminino em diferentes formas: mitos e estereótipos são revisitados, no intuito de estabelecer uma postura crítica aos ideais patriarcais nos quais são baseados discursos sobre a figura a mulher. A seguir, exploraremos o tema de forma mais aprofundada no quarto romance de Angela Carter, **Heroes and Villains**, e sua sétima obra, **The Passion of New Eve**.

**CONSTRUINDO PAPÉIS, DESCONSTRUINDO IDENTIDADES:
HEROES AND VILLAINS E THE PASSION OF NEW EVE**

3.1. A reprodução da matriz heterossexual

No ensaio “Notes for a Theory of Sixties Style”, Angela Carter tece comentários a respeito das significações das vestes. Para a autora, as roupas são muitas coisas ao mesmo tempo, dentre elas, o sistema de sinais com o qual comunicam-se as intenções, projeções de fantasias, o uniforme formal dos papéis sociais, ou até mesmo anúncios da situação econômica dos indivíduos. Segundo a autora, “*Clothes are our weapons, our challenges, our visible insults*”⁷⁷ (CARTER, 1997, p.105). Não obstante, elas expressarão, quase em um nível subliminar, o ambiente nos quais estão inseridas.

Do mesmo modo, as roupas adquirem o peso social e cultural nos romances carterianos e o vestido de noiva se torna representativo diante desse contexto. A própria Carter ressalta a importância da peça em sua ficção: “*The wedding dress is so loaded with symbols: it becomes a particularly strong image*”⁷⁸ (CARTER apud MOI, 1984, p. 5).

Nos textos de Angela Carter, o vestido de casamento assume uma função metonímica na medida em que remete à análise da sociedade patriarcal e seus efeitos sobre as mulheres, questionando, assim, os papéis sociais femininos. A autora explora o poder semiótico da veste para construir uma contra-narrativa à sua representação tradicional. O vestido de noiva pode ser visto, portanto, tanto como uma espécie de fantasia que faz parte do ideal de feminilidade quanto imagem representativa do casamento como instituição definida por uma relação de poder.

Assim, ao narrar a história de suas personagens, Carter parece expor seu questionamento aos preceitos consolidados na cultura dominante. A partir dessa imagem, buscamos explorar como a autora tece sua crítica às relações hierárquicas e as várias formas pelas quais elas podem ser inscritas em suas narrativas.

Tanto em **Heroes and Villains** quanto em **The Passion of New Eve**, o casamento é caracterizado como uma das instituições fundamentais do

⁷⁷ "As roupas são nossas armas, nossos desafios, nossos insultos visíveis".

⁷⁸ "O vestido de casamento é tão carregado de símbolos: torna-se uma imagem particularmente forte".

patriarcado⁷⁹. Os papéis sexuais nesse sistema, tanto masculinos quanto femininos, são produtos na configuração do poder. Esses lugares são ocupados em uma situação estratégica, que dotam o homem de um maior exercício de poder que a mulher. Para se afirmar a superioridade masculina, procede-se um apagamento do feminino.

Segundo Oliveira (1999), a afirmação da superioridade masculina coincide com o nascimento da família enquanto microestrutura social. É neste subsistema que são atribuídos papéis distintos, o pai-esposo como representante da classe dos homens, a esposa ao grupo das mulheres, os quais se articulam à sociedade com a organização do parentesco e a regulamentação da sexualidade. A autora afirma que esse processo de complexificação social está estreitamente ligado à extensão e ao aprofundamento do poder masculino, principalmente pelo viés da proibição do incesto, fenômeno considerado princípio fundador da cultura. Diante da lei desta proibição, as regras do casamento fundam a relação de assimetria social radical entre os sexos, na qual a mulher é vista como objeto de troca. Para os homens, a troca de mulheres estabelece um vínculo social entre eles, uma vez que um homem só pode obter uma mulher de outro homem, enquanto para as mulheres, a troca acarreta sua redução ao *status* de objeto: não passam de moeda de troca, signos e emblemas do *status* dominante dos homens (OLIVEIRA, 1999, p.33).

Com base na discussão de Lévi-Strauss (1976), Gayle Rubin (1975) observa que a essência do sistema de parentesco consiste exatamente nessa troca de mulheres entre homens. Considerada como um objeto ou um presente, a mulher afirma ou cria um vínculo social entre os parceiros de uma troca, resultando em um comércio social. O casamento é visto como a mais fundamental troca de presentes, no qual as mulheres são os bens mais preciosos dentre eles. A troca de mulheres é uma percepção profunda de um sistema no qual as mulheres não têm direitos plenos sobre si próprias (RUBIN, 1975, p. 10).

É por meio do sistema de parentesco, explorado na literatura antropológica de Levi-Strauss e Gayle Rubin, que a garantia de uma dada cultura é determinada. Esse sistema tem como objetivo a reprodução sexual de acordo com o sistema

⁷⁹ Por patriarcado, entendem-se os pressupostos da antropologia, que o define como um sistema de organização social historicamente específico e caracterizado por uma grande família chefiada por um patriarca, bem como os da teoria feminista, que o considera enquanto um conjunto universal de instituições que legitimam e perpetuam o poder e a agressão masculina, reforçando o controle e a repressão da mulher (BONNICCI, 2007, p.198).

matrimonial, baseado na norma heterossexual que requer a reprodução de identidades de gênero de modo a perpetuar o funcionamento desse sistema. A associação do sexo com o gênero e com a atração ao sexo/ gênero oposto é revelada como uma conjunção de construções culturais a serviço dos interesses reprodutivos.

Levi-Strauss mostrou que o tabu do incesto funciona para garantir a canalização da sexualidade nos vários modos de casamento heterossexual. Partindo dessa observação, Gayle Rubin argumentou que o tabu do incesto produz certos tipos de identidades de gênero e sexualidades. Para Butler (1988, p. 524), um modo no qual esse sistema de heterossexualidade compulsória é reproduzido e ocultado é através do cultivo de corpos sexuais de aparência natural e disposições heterossexuais naturais. A autora sugere, em paralelo aos argumentos apresentados por Rubin, que as identidades de gênero contemporâneas são marcas ou traços residuais do sistema de parentesco.

A noiva, nesse contexto, funciona como termo relacional entre grupos de homens na medida em que assegura a reprodução do nome, objetivo funcional do matrimônio, bem como viabiliza o intercuro simbólico entre o universo masculino. Ela não tem uma identidade, e tampouco troca uma identidade por outra nesse processo. Ela reflete a identidade masculina, precisamente por ser o lugar de sua ausência (BUTLER, 2003, p.68).

No mundo pós-apocalíptico de **Heroes and Villains**, Marianne, na condição imposta de noiva, troca a comunidade patriarcal repressiva, na qual foram feitas tentativas para defini-la segundo os termos de seu pai e dos códigos da comunidade dos Professores, pela tribo bárbara, que também tenta moldá-la de acordo com os preceitos de Donally, uma espécie de figura paterna, e de seu futuro marido, Jewel. Como objeto de valor, a vida da personagem nessas comunidades segue, a princípio, um movimento de subordinação em relação aos homens, passando do papel de filha para esposa.

Donally faz Marianne usar um vestido velho e deteriorado durante sua cerimônia de casamento, em uma tentativa de restabelecer o patriarcado na tribo dos Bárbaros. Quando Marianne percebe que a vida na sociedade bárbara era diferente daquela que tinha idealizado, ela tenta fugir dos Bárbaros, porém, Jewel a resgata na floresta e a estupra, alegando que, agora que fizeram sexo, eles teriam

que se casar. Os atos de violência de Jewel parecem ser motivados pela determinação de dominar Marianne, indicando a relação de poder na qual ele se encontra engajado.

O casamento, contudo, é uma imposição para ambos os personagens. Jewel revela que a cerimônia faz parte dos planos de Donally para a criação de sua própria mitologia entre os Bárbaros, da qual ele também faz parte: *"Swallow you up and incorporate you, see. Dr. Donally says. Social psychology. I've nailed you on necessity you poor bitch"*⁸⁰ (CARTER, 1981a, p.56). Como Marianne, Jewel também é uma das peças fundamentais para a construção da estrutura social arquitetada por Donally.

O vestido de noiva é o artefato simbólico que representa a produção cultural da feminilidade na tentativa de Donally de reafirmar os valores da sociedade patriarcal, contudo, a veste não é destinada a todas as mulheres da tribo dos Bárbaros. Com a chegada de Marianne, Donally vê a oportunidade de colocar seus planos em prática.

Donally queria transformar Jewel no messias dos Yahoos e o educa para ser o herói da tribo enquanto Marianne deveria ser sua esposa. Irritada com a situação, Marianne o confronta sobre o casamento e Donally lhe revela sua ambição: o colapso da civilização pode ser um bom momento para se criar uma religião. Enquanto os Professores fizeram da manutenção da cultura um de seus principais objetivos, os Bárbaros sobreviviam em meio ao caos do pós-guerra. Eles não sabiam ler, não tinham conhecimento histórico e acreditavam em um sistema de superstições. Apesar de terem uma estrutura familiar rudimentar, o casamento não é celebrado. Muitas das mulheres ali nunca viram um vestido de noiva. Assim, Donally, sendo um refugiado da comunidade dos Professores (portanto, dotado da razão), pretende construir seu próprio sistema social usando de pedaços de culturas e símbolos antigos. Baseado na sociologia das religiões primitivas e no próprio mito de origem de Adão e Eva, ele busca instaurar na sociedade dos Bárbaros sua estrutura de poder. Na idealização do mito que tenta criar, não há escolha para Marianne: *"It's marry or burn"*⁸¹ (CARTER, 1981a, p.63). Desse modo, fica clara a limitação dos

⁸⁰ "Te engolir e te incorporar, sabe. Disse o Dr. Donally. Psicologia social. Eu te encurralei por necessidade sua pobre cadela".

⁸¹ "É casar ou queimar".

papéis para a mulher na ideologia de Donally: tornar-se esposa ou queimar como uma bruxa.

O estupro e o casamento forçado rompem com o ideal romântico promovido pela crença dos Professores que os tomava como “experiência espiritual”. Marianne diz a Jewel que o pai acreditava que as pessoas que formam um casal deveriam ser complementares umas às outras. A experiência vivenciada por Marianne comprova que a teoria do pai funciona apenas no plano ideal. Na prática, sexo e casamento podem se configurar espaços de violência e opressão.

Em **The Passion of New Eve**, a rigidez do modelo patriarcal é representada pelo poeta Zero. Dotado de um olho e uma perna (caracterização simbolicamente fálica), o personagem reúne todas as características exacerbadas do poder patriarcal. Seu comportamento é inteiramente definido pelo desejo de preservar uma atitude dogmática, realizada pela tendência a reproduzir a percepção masculina. Zero é o primeiro homem que Eve tem contato após ser transformada em mulher. Ao resgatá-la do deserto ele a estupra e a força a se casar com ele. Novamente vê-se a violência e a opressão como o duplo movimento do espaço patriarcal.

No harém de Zero, além de servir como objetos sexuais, as esposas são fonte de sustento do marido. Para tanto, elas passam alguns meses do ano se prostituindo a fim de garantir o pagamento das despesas. Violento, Zero não permite que elas se comuniquem com palavras. Ele acredita que as mulheres são seres inferiores aos homens e, por isso, não precisam de artefatos da civilização, como talheres, fazendo-as comer com as mãos. Elas carregam em seus corpos a marca da violência, apresentando marcas de feridas e mordidas em sua pele. Zero tenta anular suas mulheres, atacando sua condição feminina. Cortando seus cabelos e arrancando-lhes os dentes, ele nega o acesso a qualquer cuidado que lhes garanta individualidade, transformando-as em seres grotescos e abjetos.

Apesar de todas as humilhações às quais as mulheres eram submetidas, elas o amam e “não se achavam dignas de apanhar as migalhas de sua mesa” (CARTER, 1987, p. 85). Essa ideia do amor incondicional a Zero é reforçada quando Eve afirma: “eu podia ver que elas todas o amavam cegamente” (CARTER, 1987, p. 87). Elas se consideram felizes por serem suas esposas, a despeito de tudo, e chegam a aconselhar Eve sobre a possibilidade de atingir o mesmo *status*: “Elas me disseram que, se eu fosse uma boa garota e não fizesse nada para

ofender Zero, ele se casaria comigo e então haveria oito de nós” (CARTER, 1987, p. 88). Sob o domínio de Zero, as mulheres existem por meio da submissão sexual ao homem. Dentro da mitologia criada pelo patriarca, as esposas vinculam sua sobrevivência, sua existência, à energia recebida do sêmen de Zero, assim, tem que ser submissas e gratas, mesmo que obrigadas a se sujeitar a humilhações e a uma existência animalesca.

No entanto, é Tristessa o maior alvo da misoginia de Zero. Ele é obcecado pela crença de que a atriz o fez ficar infértil, e que apenas sua violação e morte restauraria sua virilidade e capacidade de procriar. Consequentemente, Zero realiza uma busca incansável no coração do deserto, até encontrá-la em sua casa.

Quando Zero finalmente a encontra e rasga suas vestes com intenção de violá-la e dar cabo de seu plano, descobre que ela, na verdade, é um homem. Com Tristessa completamente nua, o sexo masculino é exposto: “da vestimenta vestigial saltou a rude, vermelho-púrpura insígnia de sua masculinidade, o cerne secreto da tristeza de Tristessa, a fonte de seu enigma, de sua vergonha” (CARTER, 1987, p. 128). A descoberta deixa Zero ainda mais furioso, e lhe dá a ideia de realizar um casamento forçado com Eve.

A cerimônia de casamento imposta por Zero parece uma tentativa do patriarca em reforçar a matriz heterossexual, base do modelo de sociedade que ele representa. Cabe lembrar sua desconfiança quanto à homossexualidade de Tristessa, a razão pela qual ele acreditava ser infértil, bem como a de Eve, pois a considerava perfeita e, assim, “mais mulher” que suas demais esposas. Quando descobre o verdadeiro sexo de Tristessa, Zero faz com que Eve, quem ele considera ser mulher, vista roupas masculinas, enquanto Tristessa, como homem, vista o vestido de noiva. Recorrendo aos elementos culturalmente disponíveis e viáveis, ou seja, as roupas inseridas na configuração do sistema binário de gênero (masculino/feminino), ele busca pela inversão das vestes manter o referencial heterossexual para impor a norma patriarcal.

Nesse sentido, a imposição de Zero se aproxima da tentativa de Donally em criar sua própria mitologia em **Heroes and Villains**. Os romances partem de um mesmo princípio: a afirmação de um contexto marcado pela supremacia patriarcal, que se define pela superioridade do homem, que por sua vez, impõe a heterossexualidade, base da estrutura de parentesco na qual a mulher é tida como

objeto de troca nas relações. Com isso, tudo aquilo que foge à noção dessa norma está condenado à opressão, à objetificação e ao discurso limitado pelo controle masculino. É contra esse sistema marcadamente opressor que as personagens de Angela Carter, em especial as personagens femininas, tem que lutar para buscar sua autonomia.

Assim, o ritual do casamento tem um sentido mítico profundo na medida em que se configura como instituição que perpetua o sistema hierárquico de gênero. O vestido de casamento, desse modo, torna-se uma peça simbólica na medida em que marca os papéis sociais dentro desse contexto. A seguir, analisaremos como ele é trabalhado nos dois romances.

3.1.1 “Casar-se de branco não é o sonho de toda moça?”: os vestidos de noiva e os papéis sociais

No artigo “Consuming Pleasure on the Wedding Day: The Lived Experience of Being a Bride”, Sharon Boden observa que o vestido de noiva tem um papel fundamental no processo do casamento, possuindo um caráter quase mágico, de poderes “transformadores”. Considerado como o artefato mais sagrado no traje da noiva, Boden destaca que é no momento em que se veste o vestido de noiva que o dia do casamento começa propriamente (BODEN, 2007, p.114). Como enfatiza Tristessa: “Casar-se de branco não é o sonho de toda moça?” (CARTER, 1987, p. 129).

Como parte desse imaginário feminino, o vestido de noiva pode ser considerado, portanto, uma peça performática na medida em que é associado aos papéis sociais esperados da mulher no modelo de sociedade patriarcal. A noiva, e por extensão a veste que a caracteriza, simboliza a transição dos papéis de filha para o papel da esposa e mãe na cultura Ocidental.

Apesar de ser uma imagem recorrente nas narrativas de Angela Carter e representar um momento de transformação com relação às personagens que o vestem, o vestido de noiva não apresenta uma mudança positiva para o sujeito feminino em seus textos. Na maior parte das vezes, ele é caracterizado como uma espécie de armadilha da qual as mulheres devem escapar. Ao contrário do encantamento romântico do vestido na mitologia marital apontado por Boden, Carter

descreve a figura da noiva de forma irônica, como um símbolo supremo da mulher como objeto sexual e nada mais, alegando que, graças às mudanças sociais, as garotas se emanciparam das formas rígidas da sexualidade icônica (CARTER, 1997, p. 108-109).

O vestido de noiva é relacionado a Marianne em **Heroes and Villains** por meio da transgressão. Após a tentativa de fuga e o estupro, começam os preparativos para o casamento. A personagem é forçada a usar um vestido de noiva velho, amarelado, do tipo que ela vira apenas em fotografias do tempo antes da guerra.

Quebradiço e desgastado pelo tempo, ela sente que o tecido da veste pode se desfazer a qualquer momento em seu corpo:

The dress had a satin bodice, now fissured with innumerable fine cracks; long, tight, white sleeves that came to a point over the backs of the hands and an endless skirt of time-yellowed tulle. There was a vast acreage of net veil and a small garland of artificial pearls. Most of the pearl coating had detached itself from the surfaces so they were now only little globes of white glass. Mrs. Green laid the dress out on the bed with a bemused expression on her face. Marianne screwed up a handful of the hem and watched the fabric shiver to dust between her fingers, just as the paper had done. There were shadows of mildew in every fold of the voluminous skirt and all smelled musty and stale⁸² (CARTER, 1981a, p.68).

No exemplo acima fica claro que o vestido construído por Carter se afasta do simbolismo positivo do vestido descrito por Boden. Sua caracterização (o corpete rachado, o tule amarelado, as pérolas caídas e a embalagem empoeirada) remete a significados negativos de uma cultura arcaica, que talvez não tenha mais lugar nesse futuro pós apocalíptico, tais como opressão e decadência. Perdido na realidade desgastada dos símbolos, o vestido é apenas uma relíquia de épocas passadas.

Assim, o vestido se torna uma imagem aterrorizante para a personagem:

⁸² "O vestido tinha um corpete de cetim, agora partido com inúmeras rachaduras finas; mangas longas, brancas e apertadas, que vinham até as costas das mãos e uma saia sem fim de tule amarelado. Havia um grande véu e uma pequena coroa de pérolas artificiais. A maior parte do verniz das pérolas tinha se desgastado das superfícies então elas eram agora apenas pequenos globos de vidro branco. A senhora Green colocou o vestido sobre a cama com uma expressão confusa no rosto. Marianne apertou um punhado da bainha do vestido e observou o tecido tremer para tirar o pó entre os dedos, assim como o papel tinha feito. Havia sombras de mofo em cada dobra da saia volumosa e tudo cheirava bolor e ranço".

As the room grew dark, the dress took on a moon-like glimmer and seemed out more filaments of tulle, like a growth of pale fungus shooting out airy spores, a palpable white infection; viruses of plagues named after the labels on the test-tubes in which they had been bred might survive for years under the briars of a dead city, nesting invisibly in the contents of just such a Pandora's box as this metal chest, starred with singed stickers for foreign places dating from those times when foreign places had more than an imaginative existence, for where was Paris any more, where they had briefly worshipped the goddess Reason⁸³ (CARTER, 1981a, p. 68).

O vestido representa o mundo caótico no qual vivem os Bárbaros, em oposição à racionalidade dominante na comunidade dos Professores. É curioso notar o contraste estabelecido por Angela Carter entre a descrição do vestido e a alusão a Paris e à deusa da Razão, ícone do período da Revolução Francesa. Como já apontado no primeiro capítulo, surgem, na França do século XVIII, sob a influência dos ideais libertários desse movimento, obras importantes em defesa dos direitos das mulheres como a **Déclaration des droits de la femme et la citoyenne** de Marie Olympe Gouges, e **A Vindication of the Rights of Woman** de Mary Wollstonecraft que, ao defender a igualdade social entre os sexos, denuncia os danos sofridos pelas mulheres, resultados da dependência forçada do homem e da exclusão da esfera pública, afirmando que a única saída para a submissão e a opressão era por meio da educação, caminho que lhes permitiria uma posição social, política e econômica mais dignas, marcando os primeiros movimentos do feminismo. A descrição do traje no romance de Angela Carter contrasta com os ideais libertários da referência à qual é relacionado. Enquanto o baú de metal com adesivos de viagens sugere a existência de um tempo passado, anterior à guerra, no qual a Razão predominava, o vestido dialoga com a realidade vivenciada pela personagem.

A ideia é reforçada na medida em que o vestido é associado à representação do ambiente da narrativa. A descrição do vestido como algo grotesco, uma “infecção

⁸³ "Conforme o quarto ficou escuro, o vestido assumiu um reflexo lunar, ressaltando os filamentos de tule, como um crescimento de um fungo pálido atirando esporos para o ar, uma infecção branca palpável; vírus de pragas nomeados pelos rótulos dos tubos de ensaio nos quais tinham sido criados podiam sobreviver durante anos sob os espinhos de uma cidade morta, aninhados invisivelmente no conteúdo de tal caixa de Pandora como este baú de metal, estrelado com adesivos chamuscados de lugares estrangeiros datados daquela época em que lugares estrangeiros tinham mais do que uma existência imaginária, pois onde estaria Paris hoje em dia, onde brevemente adoraram a deusa da Razão”.

palpável”, como na passagem acima mencionada, se aproxima da percepção de Marianne do espaço dos Bárbaros quando ela vê a casa onde eles habitavam:

Mrs. Green dress came down to her ankles. She held it up as she walked through the corridors since there was so much filth underfoot, ashes, pieces of fur, offal of beasts and so on. But the women made some sporadic attempts to keep the actual living quarters clean, though Marianne's skin itched at the thought of vermin. The thin mattresses, stuffed with leaves, hay, straw or wool, must engender gigantic colonies of bugs; the flowing Barbarians coiffures, clogged at the roots with lice, now seemed wilfully perverse accessories and when she saw warrior garments hanging limply from nails hammered into the walls, she almost laughed to see the fragile shells of such poorly founded terror. The children suffered promiscuously from ringworm, skin diseases such as pellagra and beri-beri. When she thought of the noble savage in her father's researches, her distaste was mixed with grief⁸⁴ (CARTER, 1981a, p. 45).

A associação entre o vestido e o mundo dos Bárbaros ocorre pela aproximação de sua descrição, na medida em que ambos se referem à ideia de doença, contágio e miséria. Noções idealizadas como o casamento, representada pelo vestido de noiva, e a imagem romântica do bom selvagem mencionada na passagem acima descrita são desconstruídas quando Marianne vivencia na prática aquilo que ela conhecia somente em teoria, por meio dos ensinamentos do pai, o Professor de História. Em sua pesquisa sobre os ideais de Jean-Jacques Rousseau, ele projeta nos Bárbaros a inocência e o contentamento dos homens em um “estado natural”.

Na obra **Emílio, ou Da Educação**, Rousseau alega que o homem nasce bom, porém, a sociedade o corrompe:

O homem natural é tudo para ele; é a unidade numérica, é o absoluto total, que não tem relação consigo mesmo ou com o seu semelhante. O homem civil não passa de uma unidade fracionária presa ao

⁸⁴ "O vestido da senhora Green vinha até os tornozelos. Ela o ergueu enquanto caminhava pelos corredores, pois havia tanta sujeira sob os pés, cinzas, pedaços de pele, vísceras de animais e assim por diante. Mas as mulheres faziam algumas tentativas esporádicas para manter os aposentos reais limpos, embora a pele de Marianne coçasse com o pensamento de vermes. Os colchões finos, recheados com folhas, feno, palha ou lã, deviam gerar colônias gigantescas de insetos; os penteados ao vento dos Bárbaros, obstruídos nas raízes com piolhos, agora pareciam acessórios voluntariamente perversos e quando ela viu as vestes de guerreiros penduradas frouxamente nos pregos martelados contra as paredes, ela quase riu ao ver as conchas frágeis de tal mal fundado terror. As crianças sofriam promiscuamente de micose, doenças de pele, como a pelagra e beribéri. Quando ela pensou no bom selvagem nas pesquisas de seu pai, seu desgosto se misturou à tristeza”.

denominador e cujo valor está em relação com o todo, que é o corpo social. As boas instituições sociais são as que mais bem sabem desnaturar o homem, tirar-lhe sua existência absoluta para dar-lhe outra relativa e colocar o seu eu na unidade comum, de modo que cada particular não se acredite mais ser um, que se sinta uma parte da unidade, e não seja mais sensível senão no todo (ROUSSEAU, 1968, p.13).

Com Jewel, Carter traz à tona o mito do bom selvagem. Ao conviver com os Bárbaros, no entanto, Marianne descobre os equívocos das idealizações do filósofo francês.

Traçando um paralelo com o contexto de produção de **Heroes and Villains**, 1969, época de grandes questionamentos a respeito da condição da mulher e de seus papéis na sociedade, podemos interpretar também a imagem do vestido amarelado e decadente de Marianne como uma imagem anacrônica do arquétipo feminino da noiva e das formas rígidas da sexualidade icônica (como coloca a própria Carter em CARTER, 1997, p. 108-109). Cheio de marcas deixadas pelas outras noivas que o usaram antes dela, o vestido sugere, de acordo com Peach (1998, p.95), que há um elemento universal com relação à experiência das mulheres, representando um símbolo de uma sociedade na qual elas teriam que cumprir certas expectativas e papéis sociais.

Ao contrário dos valores tradicionais da sociedade dos Professores, que se aproximava muito do modelo de sociedade patriarcal, Marianne não tinha como objetivo o casamento. Sua idealização dos Bárbaros quando imaginava a vida na floresta do alto da torre onde vivia era a de uma vida livre, o que a motivou fugir quando teve a oportunidade. No entanto, quando Marianne passa a conviver com os Bárbaros, ela percebe que sociedade bárbara era tão complexa quanto a dos Professores e ambas eram, em vários sentidos, similares, principalmente no que concerne o assunto da sexualidade. O estupro e o casamento forçado expressam a visão de mundo do grupo na qual a dominação masculina é predominante e os papéis sociais impostos às mulheres, como os da esposa e da mãe, são mantidos. Essa situação leva Marianne a fazer uma distinção entre sua identidade como mulher e sua identificação de gênero opressiva enquanto esposa: *"There is no choice in being a wife. It is entirely out of one's hand"*⁸⁵ (CARTER, 1981a, p.114).

⁸⁵ "Não há nenhuma escolha em ser uma esposa. Está totalmente fora de nosso controle".

Em **The Passion of New Eve**, o vestido de noiva também é associado à violência e à imposição dos valores patriarcais. Enquanto Marianne é obrigada a se casar com Jewel como parte dos planos de Donally para a criação de sua própria mitologia entre os Bárbaros, aqui Eve é forçada pelo patriarca Zero a se casar com Tristessa, em uma tentativa de impor a norma heterossexual.

Se, por um lado, o vestido de Marianne remete à ideia de um vestido decadente e contagioso, o vestido de Tristessa se aproxima da caracterização tradicional do vestido de noiva:

Betty Boop também andara mergulhada nas roupas, e agora emergia das profundezas arrastando atrás de si metros e metros de cetim branco bordado com pérolas cultivadas; Betty Louella puxou de uma prateleira uma caixa que, ao cair, derramou dois metros de espuma: um véu de tule. E Tiny, reprimindo o riso, descobriu uma guirlanda de pérolas e flores de laranjeira sob uma redoma de vidro (CARTER, 1987, p.128).

Os mesmos elementos são utilizados para descrever o traje aqui: o cetim, o tule, o véu e as pérolas. A cor branca se torna um ponto diferencial, opondo-se ao tom amarelado do vestido de Marianne, remetendo à carga semântica do ideal de pureza e virgindade. Tristessa é descrita como “a noiva virgem” (CARTER, 1987, p. 129), motivo pelo qual manteve seu segredo intacto por tanto tempo.

A ironia criada por Angela Carter é que o “vestido ideal” é usado por um homem. Seu significado, no entanto, não é alterado. O vestido continua representando um ícone da sexualidade feminina. É por meio dele que a atriz retorna ao ideal de feminilidade apresentado no início da trama: “Tristessa via pelo espelho as mãos relutantes de sua torturadora construindo novamente a espetacular ficção de sua beleza. Aos poucos, milagrosamente ele voltou a ser seu eu refletido” (CARTER, 1987, p.129).

Ao analisar a relação entre o corpo e a representação das roupas, Joanne Entwistle (2000) afirma que o ato de vestir é, assim como o comportamento de gênero, o resultado das práticas que são socialmente constituídas, mas postas em efeito pelo indivíduo: indivíduos precisam atender a seus corpos quando eles se vestem, e esta é uma experiência tanto íntima quanto social. “*When we get dressed*,

*we do so within the bounds of a culture and its particular norms, expectations about the body and what constitutes a 'dressed' body*⁸⁶ (ENTWISTLE, 2000, p.11).

Tais apontamentos partem do pressuposto do corpo como algo cultural, contrastando com abordagens que pressupõe o corpo enquanto entidade biológica. Os códigos do vestuário, portanto, contribuem para a reprodução dos gêneros: o vestuário é visto como algo que faz mais do que simplesmente chamar atenção para o corpo e enfatizar os sinais corporais da diferença. Nesse sentido, as roupas funcionam para imbuir o corpo de significância, adicionando camadas de significados culturais, os quais, por estarem tão próximos do corpo, são tomados como naturais. Nesse sentido, a imagem de Tristessa como noiva sugere a subversão da reprodução dos gêneros reforçada pela significação das roupas.

Para Eve, o retorno à imagem masculina é considerado como um “duplo disfarce”:

À primeira vista, parecia que me tornara novamente meu antigo eu no mundo invertido dos espelhos. Mas aquele disfarce era mais profundo do que apenas uma pele. Sob a máscara do homem eu usava outra máscara de mulher, mas uma máscara agora que nunca conseguirei remover, por mais que tentasse, embora eu fosse um rapaz disfarçado de moça e agora disfarçado novamente de rapaz, como Roselind na floresta de Arden nos tempos elizabetanos. No deserto, nós representávamos um árido pastoril (CARTER, 1987, p. 128).

A troca das vestes sugere, portanto, a desestabilização daquilo que muitas vezes consideramos como “natural” nas representações dos indivíduos. Na passagem descrita, Eve evoca a peça de Shakespeare **As you like it (Como gostais)**, na qual Roselind, que é uma garota, está disfarçada como um garoto, traçando um paralelo com a sua situação. Na obra de Angela Carter, contudo, nota-se uma inversão da inversão já realizada na relação entre sexo e gênero. A autora expõe por meio da caracterização de seus personagens como a própria noção de feminilidade e masculinidade são também construções, configurando-se como uma espécie de máscara, a qual tanto homens quanto mulheres podem vestir. A estratégia explícita em **The Passion of New Eve** se constitui por meio de um jogo duplo, pois ao mesmo tempo em que o corpo é afirmado como suporte do gênero,

⁸⁶ "Quando nos vestimos, nós o fazemos dentro dos limites de uma cultura e suas normas particulares, suas expectativas sobre os corpos e sobre o que constitui um 'corpo vestido'".

este ultrapassa os limites corporais. A união de uma mulher que já foi homem e um homem que se transformou na figura perfeita de uma mulher implica que o gênero está inscrito fora do corpo, transferindo a identidade sexual para uma questão de performance.

Retomando os ideais de Judith Butler em **Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex**, a questão dos corpos deve ser vista como um tipo de materialização governada por normas regulatórias, de modo a verificar o funcionamento da hegemonia heterossexual na formação daquilo que qualifica um corpo como “viável”. Para serem posicionados como sujeitos no sistema simbólico, os corpos precisam preencher as normas para serem “corpos viáveis”, um processo que envolve a formação de gênero, ou seja, o processo de se tornar uma mulher ou um homem no sentido culturalmente aceito. Aquilo que não se enquadrar dentro das normas (como o caso de Tristessa, ou mesmo Eve, por exemplo), é considerado como ininteligível, negado, mas ao mesmo tempo necessário para a manutenção do simbólico.

Através da manipulação da imagem do vestido de noiva, seja em **Heroes and Villains** ou em **The Passion of New Eve**, Angela Carter sugere que o corpo que veste essa roupa simbólica nunca é o correto, porque nenhuma mulher (ou homem) pode superar o mito idealizado da feminilidade que o vestuário nupcial tradicional representa.

Embora Marianne tivesse o “corpo viável”, segundo os termos de Butler, o vestido era grande demais para ela. O fato da roupa não servir na personagem estabelece associações que rompem com a narrativa marital e a desloca de sua posição central na cultura como o objetivo natural dos sonhos e desejos femininos. Marianne não consegue se imaginar casando com ninguém da sociedade dos Professores quando questionada pelo pai. Na verdade, ela parece não se importar com a questão. Para ela, apenas alguém de fora daquele espaço, limitado pelos portões da comunidade e da torre branca de aço e concreto na qual vivia, poderia se tornar seu futuro companheiro: *“I don’t want to marry,” she said. ‘I don’t see the point. I could maybe marry a stranger, someone from outside, but nobody here. Everybody here is so terribly boring’*⁸⁷ (CARTER, 1981a, p.11). Quando entra em contato com os Bárbaros, contudo, a idealização de uma vida diferente também é frustrada.

⁸⁷ "Eu não quero me casar", disse ela. 'Eu não vejo o motivo. Eu poderia talvez me casar com um estranho, alguém de fora, mas ninguém daqui. Todo mundo aqui é tão terrivelmente chato'.

Diante do cenário pós-apocalíptico do romance, o símbolo do vestido de noiva reflete a situação na qual vivem as personagens: numa sociedade que sobrevive ao pós-guerra em meio aos fragmentos de várias culturas e de seus signos. Contudo, quando descontextualizados, esses fragmentos são apenas signos soltos, já não fazem mais sentido. Durante a cerimônia realizada por Donally, Marianne tinha a consciência de que ela estava representando ali a memória de uma noiva (CARTER, 1981a, p.72).

É uma espécie de vestido primitivo, conforme ressalva Angela Carter na entrevista com Toril Moi, em 1984. Para Carter, o vestido de noiva em **Heroes and Villains** representa a morte da cultura que os personagens estão personificando sem saber. Nesse sentido, a própria autora aproxima o símbolo presente em sua obra daquele explorado pelo escritor Charles Dickens em **Great Expectations (Grandes Esperanças)**, por meio da personagem Miss Havisham (CARTER apud MOI, 1984, p.6).

A semelhança entre a descrição dos vestidos é notável, conforme podemos perceber na passagem em que o protagonista Pip (Phillip Pirrip) encontra Miss Havisham pela primeira vez. A princípio ele vê o que parece ser a figura de uma noiva convencional, inteira branca: seu vestido, sapatos, cabelos, véu, até mesmo seu cabelo. Mas na medida em que ele se aproxima dela e seus olhos se acostumam às sombras do quarto escuro, ele vê que tudo tinha sido branco há muito tempo atrás:

Everything within my view which ought to be white had been long ago, and had lost its luster, and was faded and yellow. I saw that the bride within the bridal dress had whitered like the dress, and like the flowers, and had no brightness left but the brightness of her sunken eyes. I saw that the dress had been put upon the rounded figure of a young woman, and that the figure upon which it now hung loose, had shrunk to skin and bone⁸⁸ (DICKENS, 2010, p.49).

Abandonada pelo noivo no altar, Miss Havisham se recusa adotar qualquer outra identidade além da noiva, congelando o tempo no momento em que sua

⁸⁸ "Tudo que estava ao alcance da minha visão que deveria ser da cor branca tinha sido há muito tempo, e tinha perdido seu brilho, e estava desbotado e amarelo. Vi que a noiva dentro do vestido de noiva tinha murchado como o vestido, e como as flores, e não tinha mais a luminosidade além do brilho de seus olhos fundos. Eu vi que o vestido tinha sido colocado sobre a figura arredondada de uma jovem mulher, e que a figura sobre a qual agora estava pendurado tinha encolhido em pele e osso".

expectativa de se casar é frustrada, conforme vemos no trecho descrito. A imagem do vestido velho e decadente se repete, reiterando a ideia de uma veste primitiva que reafirma a posição da mulher como objeto de troca dentro da cultura patriarcal. É significativo, portanto, que o corpo da personagem se funda com a decomposição do vestido. Sem o casamento, o único destino possível para Miss Havisham é a morte. O vestido de noiva é então visto como um fim e não um começo.

No romance de Angela Carter, entretanto, a sorte de Marianne é diferente. Fica claro que o casamento não é considerado como o objetivo da personagem, pelo contrário, ele é um dos elementos que impulsiona o conflito na obra. Quando Marianne pede para que a Senhora Green queime o vestido juntamente com o véu depois do casamento, a personagem contribui com a destruição do “vestido primitivo” e de tudo aquilo que ele representa.

Desse modo, ela rompe simbolicamente com a tradição na qual as mulheres são consideradas objetos de troca. Conforme vemos no desfecho do romance, caberá a ela apagar os traços da tradição patriarcal. Com a expulsão de Donally da tribo e a morte de Jewel, é Marianne quem vai governar a comunidade: *“I’ll be the tiger lady and rule them with a rod of iron”*⁸⁹ (CARTER, 1981a, p.150).

3.2. Construindo papéis: performances e aparências

Como em **The Passion of New Eve, Heroes and Villains** explora a questão da performance como tema da narrativa na medida em que expõe a identidade das personagens como construções, mas também a retrata como assunto de discussão entre os próprios personagens. No mundo controlado por Donally, ele não apenas cria sua própria identidade como *shaman* da tribo dos Bárbaros, mas também tenta construir a identidade dos outros membros da comunidade: Jewel como Messias dos Yahoos (CARTER, 1981a, p. 93), Marianne como Rainha da sujeira (CARTER, 1981a, p.61).

Donally descreve para Marianne como ele arquiteta as próprias convenções que produzem a ilusão de seu poder. Ao se comparar com o pai de Marianne, ele afirma: *“He didn’t have to create a power structure and fortify it by any means at his*

⁸⁹ "Eu serei a mulher tigre e os regerei com um bastão de ferro".

*disposal. He was sustained by ritual and tradition; both of which I must invent*⁹⁰ (CARTER, 1981a, p.63). Donally parece sugerir que o mundo pós-apocalíptico dos Bárbaros é um espaço fora das convenções tradicionais, no qual ele pode assumir o papel de um tipo de divindade e, assim, ter o poder de criação sobre os outros. Essa estrutura de poder baseada no ritual e na tradição cria uma nova espécie de religião, embora o “novo” tenha como preceito a reformulação das antigas formas: *“I still use most of the forms of the Church of England. I find them infinitely adaptable. Religion is a device for instituting the sense of a privileged group, you understand; many are called but few are chosen*⁹¹ (CARTER, 1981a, p.63). As bases da religião também serão utilizadas para a manutenção dos papéis hierárquicos de gênero, conforme veremos mais adiante.

Nesse mundo, afirma Donally, não há uma identidade fixa e, como consequência, os papéis se tornam necessários. A identidade é revelada como uma criação racional e não um fenômeno natural. Considerado esse aspecto, Donally reescreve o pensamento cartesiano: *“I THINK, THEREFORE I EXIST; BUT IF I TAKE TIME OFF FROM THINKING, WHAT THEN?”*⁹² (CARTER, 1981a, p. 98).

O trecho no qual é descrito o casamento de Jewel e Marianne é um exemplo dessa caracterização:

There were gold braid and feathers in Jewel's hair and very long earrings of carved silver in his ears. Darkness was made explicit in the altered contours of his face. He was like a work of art, as if created, not begotten, a fantastic dandy of the void whose true nature has been entirely subsumed to the alien and terrible beauty of a rhetorical gesture. His appearance was abstracted from his body, and he was wilfully reduced to sign language. He had become the sign of an idea of a hero; and she herself had been forced to impersonate the sign of a memory of a bride. But though she knew quite well she herself was only impersonating this sign, she could not tell whether Jewel was impersonating that other sign or had, indeed, become it, for every line of his outlandish figure expressed the most arrogant

⁹⁰ "Ele não teve que criar uma estrutura de poder e fortificá-la por qualquer meio que havia à sua disposição. Ele foi sustentado pelo ritual e pela tradição; ambos os quais eu tenho que inventar".

⁹¹ "Eu ainda uso a maioria das formas da Igreja da Inglaterra. Eu as acho infinitamente adaptáveis. A religião é um dispositivo para instituir o sentimento de um grupo privilegiado, você entende; muitos são chamados, mas poucos são escolhidos".

⁹² "Eu penso, logo existo; Mas se eu tirar uma folga do pensar, o que acontece?"

*contempt and it was impossible to tell whether or not this contempt was in his script*⁹³ (CARTER, 1981a, 71-72).

A passagem descrita é narrada a partir do ponto de vista da Marianne, que percebe conscientemente os papéis que eles estão interpretando como parte do plano de Donally. Jewel é descrito como se fosse totalmente artificial, tornando-se o símbolo da ideia de um herói. Se, por um lado, Marianne tem a consciência de que no momento de seu casamento estava personificando o símbolo da memória de uma noiva, por outro lado, a posição de Jewel é ambígua. Marianne não sabia reconhecer se ele estava representando um herói ou se tinha se tornado o próprio símbolo que personificava na cerimônia.

O mesmo efeito é obtido através das tentativas de Marianne em reconhecer a identidade “verdadeira” de Donally. Ela presume que ele tem um passado, ou outra identidade que antecede seu papel presente, assim, lança conjecturas: *“You must have been a Professor of Literature, once”*⁹⁴ (CARTER, 1981a, p. 50), *“Maybe you were a Professor of Music, once”*⁹⁵ (CARTER, 1981a, p. 61), *“I’ll suppose you might have been a Professor of Sociology, once”*⁹⁶ (CARTER, 1981a, p. 62), *“perhaps he had been a Professor of History”*⁹⁷ (CARTER, 1981a, p. 71). Donally, contudo, permanece indefinível e incompreensível. Sua ambiguidade é relacionada ao uso de disfarces. Nas cerimônias que realizava, ele sempre estava encoberto por peles, plumagens e máscaras. Os óculos escuros caracterizavam seu mistério.

Essa imagem é explorada da mesma forma por Carter em **Shadow Dance**, na personagem de Honeybuzzard. Dentre os apetrechos bizarros que ele gostava de usar, estavam narizes e orelhas falsos, dentes de vampiros e óculos escuros, os

⁹³ "Havia adornos dourados e penas no cabelo de Jewel e longos brincos de prata esculpida em suas orelhas. A escuridão foi exaltada nos contornos alterados de seu rosto. Ele era como uma obra de arte, como se criado, não gerado, um *dandy* fantástico do vazio, cuja verdadeira natureza tivesse sido inteiramente subordinada à beleza estranha e terrível de um gesto retórico. Sua aparência foi extraída de seu corpo, e ele foi deliberadamente reduzido à linguagem gestual. Tinha se tornado o símbolo da ideia de um herói; e ela mesma fora forçada a representar o símbolo da memória de uma noiva. Mas embora soubesse muito bem que ela própria estava apenas personificando esse símbolo, não sabia dizer se Jewel estava personificando o outro ou se, de fato, tinha se tornado ele, pois cada linha de sua figura estranha expressava o desprezo mais arrogante e era impossível dizer se este desprezo estava ou não em seu *script*".

⁹⁴ "Você deve ter sido um professor de Literatura um dia".

⁹⁵ "Talvez você tivesse sido um professor de música um dia".

⁹⁶ "Suponho que você poderia ter sido um professor de Sociologia um dia".

⁹⁷ "Talvez tivesse sido um professor de História".

quais dificilmente tirava. Seu desejo era vestir uma personalidade diferente a cada manhã: *"I would like to have a cupboard bulging with all different bodies and faces and choose a fresh one every morning"*⁹⁸ (CARTER, 1994, p. 78).

Em **The Magic Toyshop**, Finn apresenta a Melanie o ambiente sombrio e hostil onde vivem da forma mais teatral possível, vestindo uma máscara:

"To her intense dismay and astonishment, he suddenly hurled down the room in a series of catwheels; he made a whizzing plaything of his devilish masked self, a fizzing Catherine Wheel, flashing arms and legs, landing on his hands before her, his upside-down face obscured by hair both false and real, tumbling over his papier-mâché cheeks" (CARTER, 1981b, p.68)⁹⁹.

Desse modo, o disfarce parece estar associado aos personagens masculinos nas narrativas de Angela Carter. Em "Notes for a Theory of Sixties Style", a autora alega que, embora o disfarce seja usado como um tipo de jogo e não pretende enganar, ele contribui para um afrouxamento da própria personalidade e a descoberta de novos seres, talvez insuspeitos. O disfarce, dessa forma, implica a duplicidade. Com ele há a liberdade para se comportar de maneira mais livre, e essa folga de si mesmo é atração perpétua da fantasia.

Nesse sentido, podemos afirmar que Angela Carter trabalha em sua ficção a ideia de que a identidade não é fixa, uma vez que é revelada como uma série de papéis que estão sempre abertos a mudanças. Há, o texto sugere, apenas aparências. Marianne admite: *"I shall be forced to trust appearances. When I was a little girl, we played at heroes and villains but now I don't know which is which any more, nor who is who, and what can I trust if not appearances?"*¹⁰⁰ (CARTER, 1981a, p.124-125).

⁹⁸ "Eu gostaria de ter um armário repleto de diferentes corpos e rostos e escolher um novo toda manhã".

⁹⁹ "Para seu espanto e intensa admiração, ele repentinamente fora lançado do quarto em uma série de cambalhotas; ele fez um brinquedo barulhento de seu diabólico e mascarado ser, uma Catherine Wheel efervescente, braços e pernas reluzentes, pousando em suas mãos diante dela, seu rosto de cabeça para baixo, obscurecido por cabelos falsos e verdadeiros, caindo sobre as bochechas de papel machê".

¹⁰⁰ "Eu serei forçada a confiar nas aparências. Quando eu era uma garotinha, nós brincávamos de heróis e vilões, mas agora eu não sei mais qual é qual, nem quem é quem, e em que eu posso confiar senão nas aparências?"

Como ocorre com os outros personagens de **Heroes and Villains**, entretanto, a identidade de Donally vai ser estabelecida a partir do jogo de oposições presente no romance, isto é, na relação da estrutura hierárquica de poder com a tribo dos Bárbaros. O papel que ele cria para si mesmo, como *shaman* e líder da comunidade, depende da crença de outras pessoas.

Angela Carter deixa claro em sua obra a questão de que quem está na posição dominante tem o poder de definir as identidades. Essa questão é ilustrada logo no início do texto, pelo jogo das crianças que dá título ao romance: heróis e vilões. A brincadeira descreve a dinâmica do modelo patriarcal hierárquico: é uma oposição binária onde cada lado luta pelo poder e controle sobre a identidade do outro. Nessa relação, Professores e Bárbaros são mutuamente dependentes, já que cada um precisa do outro para se definir.

Assim, o Outro é visto como algo necessário para que essa ordem se mantenha estabelecida, como explica o pai de Marianne:

If the Barbarians inherit the earth, they will finally destroy it, they won't know what to do with it. Their grandfathers survived outside the shelters, somehow; they survived at first by accident and continue to survive only by tenacity. They hunt, maraud and prey on us for the things they need and can't make themselves and never realize we are necessary to them. When they finally destroy us, if they finally destroy us, they'll destroy their own means of living so I do not think they will destroy us. I think an equilibrium will be maintained. But the Soldiers would like to destroy them, for Soldiers need to be victorious, and if the Barbarians are destroyed, who will we then be able to blame for the bad things?¹⁰¹ (CARTER, 1981a, p. 11).

O trecho acima descreve um ponto importante no romance. A construção do sujeito em **Heroes and Villains** é, portanto, algo inerente à construção e identificação do Outro. Se, por um lado, há a dependência material por parte dos Bárbaros aos Professores, uma vez que eles esporadicamente os atacam para roubar comida e até mesmo mulheres, por outro, há uma dependência simbólica por

¹⁰¹ "Se os Bárbaros herdarem a terra, eles finalmente a destruirão, eles não vão saber o que fazer com ela. Seus avôs sobreviveram fora dos abrigos, de alguma forma; eles sobreviveram a princípio por acidente e continuaram a sobreviver apenas por tenacidade. Eles caçam, saqueiam e nos atacam pelas coisas que precisam, não conseguem se virar sozinhos e nunca percebem que somos necessários para eles. Quando eles finalmente nos destruírem, se eles nos destruírem, eles vão destruir os próprios meios de vida, então eu não acho que eles vão nos destruir. Eu acho que um equilíbrio será mantido. Mas os Soldados gostariam de destruí-los, pois os Soldados precisam ser vitoriosos, e se os Bárbaros forem destruídos, quem iremos culpar pelas coisas ruins?"

parte dos Professores aos Bárbaros para a manutenção de sua comunidade, protegida pelos Soldados. A partir desse jogo de oposição, a identidade dos grupos vai sendo construída na percepção do outro através da repetição dos mitos que vão se perpetuando nas sociedades, a fim de manter, assim, sua estrutura.

No entanto, tanto os Professores quanto os Bárbaros compartilham um temor comum a um terceiro grupo presente no romance, o Povo de Fora, constituído por seres deformados e híbridos que vivem às margens de ambas as sociedades. Associados a excrementos, chagas, hanseníase e varíola, eles retomam o conceito de abjeto na medida que trazem em seus corpos a transgressão dos limites socialmente estabelecidos. Suas deformações fantásticas, trazendo características de animais e formas mutantes também confundem as fronteiras entre humanos e não-humanos, bem como as fronteiras entre os sexos, representando uma ameaça para a identidade baseada nas oposições binárias. Assim, o Povo de Fora é marginal tanto para os Professores quanto para os Bárbaros e, como tal, eles são objetos de aversão e repulsa, incorporando um perigo de contaminação e colapso total da ordem social. Nesse sentido, o Povo de Fora desempenha um papel importante na constituição do contrato sócio-simbólico da narrativa. Enquanto sua natureza transgressora serve para problematizar a identidade social e individual, paradoxalmente, é também o que faz com que essa identidade seja definida, fazendo com que a diferença entre os Bárbaros e os Professores seja apenas semântica, pois explicita o modo como as duas sociedades patriarcais protegem suas fronteiras através da mesma lógica de exclusão.

Da mesma forma, a identidade de Zero em **The Passion of New Eve** é construída em oposição às suas esposas. Ambos os lados da oposição (Donally e os Bárbaros, Zero e suas esposas) são mutuamente dependentes. Donally e Zero realizam o mesmo processo: criam seu próprio mito, sua própria religião e seus próprios seguidores, constroem papéis para si e para os que estão ao seu redor, desde que todos os envolvidos continuem em conformidade com os seus papéis dados e que acreditem em seus pressupostos. Enquanto o jogo de oposição continuar em vigor, aqueles que estão no domínio manterão a ilusão de poder e autonomia. Os seguidores, por sua vez, acreditam existir apenas de acordo com os papéis que Donally e Zero retrataram para eles. Como afirma Eve: “Então ele

regulou nossa compreensão sobre ele e também a nossa compreensão de nós mesmos em relação a ele” (CARTER, 1987, p. 97).

Tanto em **The Passion of New Eve** quanto em **Heroes and Villains**, a identidade é trabalhada não como algo previamente estabelecido e imutável, mas como uma constante construção. Nesses romances, as personagens são colocadas em papéis que tiveram que assumir, seja de forma livre ou imposta por outros personagens. Nos mundos descritos por essas narrativas, como em toda ficção carteriana, a identidade é desmascarada como performance.

Essa ideia é levada ainda mais adiante nas personagens Tristessa e Eve. Ao expor a construção de suas identidades dentro dos valores de um determinado tipo de sociedade, Carter apresenta um modelo de aquisição do gênero que se aproxima daquele proposto por Simone de Beauvoir: ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Ao ser castrado e sujeitado ao processo de transformação para o sujeito feminino, Eve segue literalmente a premissa da filósofa francesa. Angela Carter, como Simone de Beauvoir, parece rejeitar a ideia de um elemento essencial e natural na identidade de gênero, salientando em sua obra que masculinidade e feminilidade são noções constituídas além do âmbito biológico.

No entanto, a postura adotada por Carter em sua escrita também se aproxima da teoria de Judith Butler da performance de gênero quando ela ironicamente critica a ideologia da representação como um obstáculo que permite a identificação do sujeito e repensa os domínios alternativos de inteligibilidade cultural, inspirados por subversões da identidade para discutir novas possibilidades de gênero e sexualidade, contestando os códigos rígidos dos binarismos hierárquicos a partir de dentro dos próprios termos de poder, das próprias práticas patriarcais de significação que são repetidas pelos indivíduos.

Para Carter, assim como para Butler, a reprodução de algo ideologicamente pronto, naturalizado, construído heteronormativamente, pode se tornar um local de desnaturalização e desestabilização das categorias de gêneros já existentes. As performances desfamiliarizam as “ficções regulativas” e revelam o “original” como uma entidade culturalmente constituída, reproduzida nos planos ideológico e discursivo e que ganha significado em virtude de suas repetições, que é sempre cópia de uma cópia, uma paródia da ideia do natural e do original. É o que ocorre com Tristessa e também com Eve, como veremos a seguir.

3.2.1. Parodiando performances

Caracterizada como “a mulher mais bela do mundo”, Tristessa é construída a partir de um ideal artificial da imagem feminina: “Uma vez alcançada a essência, a aparência pode cuidar de si mesma” (CARTER, 1987, p. 136), diz ela a Eve. Essa ideia é mimetizada pela protagonista após sua transformação. Ela aprende como “se tornar” mulher por meio dos filmes de Tristessa.

Há uma identificação entre as duas personagens na medida em que a descoberta do sexo de Tristessa apresenta uma possível explicação para sua feminilidade extrema. Assim como Eve, ela era fruto da imaginação e criação masculina:

Por isso ele havia sido a mulher perfeita para os homens! Fizera de si mesmo o santuário de seus próprios desejos, fizera de si mesmo a única mulher que ele poderia amar! Se uma mulher é bela apenas na medida em que encarna completamente as aspirações secretas do homem, não é de se admirar que Tristessa conseguisse ser a mulher mais bela do mundo, uma mulher não nata que não fazia concessões à humanidade (CARTER, 1987, p.124).

As projeções de Tristessa sobre sua imagem e compreensão do que era ser uma mulher são vistos por Eve como uma explicação para o resultado alcançado pela atriz. Para Eve, Tristessa era a mulher perfeita porque ele era a sua própria criação enquanto homem. Sua feminilidade está associada com a noção de uma “essência” feminina culturalmente construído no modelo patriarcal da sociedade, expressa através das normas impostas, que geralmente são compreendidas como naturais para as mulheres, tais como o sofrimento e passividade (o nome Tristessa implica tal caracterização).

Tereza de Lauretis (1994, p. 221) aponta em seu artigo “A tecnologia do gênero” a influência do cinema nas representações sociais de gênero. Baseada nos estudos de Foucault sobre a sexualização do corpo, ela afirma que já algum tempo antes da publicação da **História da sexualidade** (1980), teóricas feministas na área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas de cinema em filmes narrativos e analisando técnicas cinematográficas (tais como iluminação, enquadramento, edição), e os códigos cinemáticos específicos, (como, por exemplo,

o modo de olhar), que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador, criticando a representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual. Para Lauretis, o cinema, ou “aparelho cinematográfico”, como ela o intitula, gera representações sociais de gênero, sendo responsável tanto pelo modo como esta representação é construída pela tecnologia específica, quanto pela absorção de cada pessoa a que se dirige. Assim, de acordo com a perspectiva de Lauretis, o cinema contribui para a construção e cristalização das formas culturalmente conhecidas como masculina e feminina.

No artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Laura Mulvey (2000, p. 34) defende a ideia de que os filmes hollywoodianos revelam e refletem uma interpretação socialmente estabelecida da diferença sexual, que controla as imagens e o olhar do espectador, demonstrando o modo que o inconsciente da sociedade patriarcal tem estruturado a forma dos filmes. Segundo a autora, Hollywood tem apresentado e representado a mulher apenas para a satisfação do *male gaze*, ou seja, manipula o prazer visual, já que codifica o erótico na linguagem da ordem patriarcal dominante. Mulvey acrescenta que o cinema oferece várias possibilidades de prazer visual. O primeiro é o prazer de ser observado, ou seja, a escopofilia, que está associada ao tomar outras pessoas como objetos, submetendo-as a um olhar controlador e curioso (MULVEY, 2000, p. 37). O segundo prazer visual é a identificação com a imagem vista, ou seja, está relacionado ao narcisismo e à constituição do ego. Nesse sentido, em termos fílmicos, o primeiro implica a separação da identidade erótica do sujeito e do objeto na tela e o segundo diz respeito à identificação do ego com o objeto, a partir da fascinação do espectador ao reconhecer seus gostos na tela. Para Mulvey, num mundo de diferenças sexuais, o prazer em olhar está dividido entre ativo/ masculino e passivo/ feminino, projetando sua fantasia para o corpo feminino, que é denominado de acordo com as normas do patriarcado.

No cinema tradicional, a divisão entre aquele que vê e aquele que é visto se divide em termos do poder masculino estar embutido na figura do herói e a mulher exercer simultaneamente o papel de ser exibida e olhada, tendo sua aparência codificada para causar um forte impacto visual e erótico. Em outras palavras, as mulheres são exibidas como objeto sexual de um espetáculo erótico: elas mantêm o olhar, significam e agem para o desejo masculino.

*The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. This alien presence then has to be integrated into cohesion with the narrative*¹⁰² (MULVEY, 2000, p. 40).

A exibição do feminino no cinema, segundo a autora, funciona em dois níveis: o primeiro, como objeto erótico para os personagens dentro da história; o segundo como objeto erótico para o espectador dentro da sala de projeção. Dentro do filme, o olhar do espectador e o do personagem masculino estão perfeitamente combinados, garantindo assim a verossimilhança da narrativa. Nesse sentido, a concepção da mulher como espetáculo só é possível graças ao mecanismo que estrutura o filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador pode se identificar (MULVEY, 2000, p. 41).

*Playing on the tension between film as controlling the dimension of time (editing, narrative) and film as controlling the dimension of space (changes, in distance, editing), cinematic codes create a gaze, a world, and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire*¹⁰³ (MULVEY, 2000, p. 46).

Como objeto de desejo, de fetichismo e voyeurismo e não como sujeito e agente, a mulher é observada e renuncia a seus próprios desejos para privilegiar o prazer masculino. Essa erotização do feminino no espetáculo do filme acontece em torno de três olhares dominantes: o olhar do homem para a mulher, que se torna objeto desse olhar; o olhar do espectador, que se identifica com esse olhar masculino que está na tela e o olhar da câmera, que determina a posição da filmagem e condiciona as imagens aos interesses e ideologia do realizador. Para Mulvey (2000, p. 46), este último olhar não é neutro e geralmente apresenta uma

¹⁰² "A presença da mulher é um elemento indispensável do espetáculo em filme normal de narrativa, mas sua presença visual tende a trabalhar contra o desenvolvimento de uma linha de história, para congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. Esta estranha presença, então tem de ser integrada em coesão com a narrativa".

¹⁰³ "Jogando com a tensão entre o filme enquanto modo de controlar a dimensão do tempo (edição, narrativa) e como modo de controlar a dimensão do espaço (alterações, em distância, edição), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo, e um objeto, produzindo assim um corte ilusório na medida do desejo".

atitude voyeurística masculina, no sentido de que geralmente é o homem quem controla a imagem.

A visão de Evelyn sobre Tristessa descrita no primeiro capítulo de **The Passion of New Eve** explicita a lógica do olhar masculino sobre a representação da figura feminina no cinema discutida por Mulvey. Na abertura do romance, Evelyn narra em retrospecto a lembrança daquilo que ele acredita ser um tributo para o ícone de sua juventude, Tristessa, em uma sala de cinema em sua última noite em Londres. Enquanto Evelyn assiste sua musa na tela, ele se lembra de como Hollywood redesenhou a imagem da atriz quando sua encarnação de sofrimento passivo tornou-se obsoleta, refletindo sobre a natureza do mito criado para ela: “O departamento de publicidade da MGM mandou-me aquela fotografia para mostrar que Tristessa era apenas humana, como qualquer garota, pois tinham perdido a confiança na mitologia que haviam criado para ela” (CARTER, 1987, p.7).

Recordando os apontamentos sobre a delimitação da mulher mítica realizada por Carter em **The Sadeian Woman**, a caracterização de Tristessa reside na aceitação passiva das projeções de outros, que fazem parte das ficções sociais utilizadas na construção dos gêneros. O papel que a personagem desempenha na crítica presente em **The Passion of New Eve** reside na fabricação deliberada de sua imagem e no paradoxo de sua feminilidade perfeita, resultante da capacidade de fantasiar enquanto homem.

Ao criar Tristessa, Angela Carter estava particularmente interessada em criticar a fábrica de mitos hollywoodianos que, em consonância com os valores presentes no modelo de sociedade patriarcal, propaga a noção de uma “essência” feminina. Na entrevista concedida a John Haffenden, Angela Carter diz que teve sua ideia para a personagem em um *slogan* promocional para um filme de Rita Hayworth, **Gilda**, de 1946: “*There was never a woman like Gilda*”¹⁰⁴ (CARTER apud HAFFENDEN, 1985, p. 86).

O próprio nome Tristessa é anunciado como uma ficção; é um nome artístico, e é apresentado como tal, assim como sua própria imagem:

Nunca descobri seu verdadeiro nome, nem por que ele escolhera praticar em si mesmo uma operação tão violenta. Não sei quem mais poderia estar a par desse grande embuste, que magnatas do cinema,

¹⁰⁴ "Nunca houve uma mulher como Gilda".

que maquiladores, que diretores, quem tinha deixado os lábios selados a respeito dessa irônica brincadeira feita com o mundo. (Que sátira do romantismo havia sido Tristessa). (CARTER, 1987, p.139).

Ao contrário de Marianne, que consegue se libertar do vestido de casamento e redefinir seu papel no final de **Heroes and Villains**, Tristessa não tem uma mudança significativa em sua trajetória. Como afirma Eve: “Tristessa não tinha qualquer função neste mundo, exceto como uma ideia de si mesmo; nenhum *status* ontológico, apenas iconográfico” (CARTER, 1987, p.125). Caracterizada pela criação de uma ilusão da feminilidade, Tristessa torna-se um efeito semiótico. Após a cerimônia de casamento, quando é despida do vestido de noiva e desmascarada como homem, ela é proferida como uma cópia, um simulacro desprovido de qualquer capacidade referencial real.

De acordo com Baudrillard (1991), a cultura contemporânea não exige que os signos tenham contato verificável com o mundo representado, uma vez que eles são a simulação daquilo que representam. As imagens, produzidas de forma incessante, são fac-símiles e não buscam fundamentos na realidade, ou seja, não tem como objetivo ser a “impressão” do real. Quando a imagem não estabelece mais nenhuma relação com a realidade, sendo o simulacro de si mesma, torna-se hiper-real, na medida em que tenta ser mais real do que o próprio real que representa:

Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe a coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas o operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Ao aproximar a discussão para o conceito do hiper-real de Baudrillard, entendido como a geração de modelos de um real sem origem ou realidade, Tristessa, em sua representação daquilo que acreditava ser uma mulher, torna-se o simulacro da feminilidade filtrada através do catalisador cultural de Hollywood. O vestido de casamento corrobora então com essa caracterização do ideal feminino.

Tristessa existe, portanto, apenas como uma construção, explicitando a noção do gênero como performance. Desse modo, a feminilidade, para Carter, se mostra como uma ilusão culturalmente produzida, reforçada por instituições como a indústria cinematográfica e a mídia. O cinema então é mostrado como instituição que conscientemente reforça a ordem patriarcal e promove a ideia de “essência” feminina como uma mercadoria.

No processo de transformação de Evelyn para Eve, Carter também explicita o ideal feminino como construção. Após a mudança física, Eve passa também por uma mudança psicológica, e é bombardeada por imagens que remetem às convenções daquilo que é culturalmente associado ao sujeito feminino: mãe, bebês, cavernas, símbolos e papéis sociais atrelados às mulheres e suas representações presentes na cultura patriarcal. Ela também recebe palestras de como seu antigo sexo tinha sido barbarizado por meio de costumes e rituais em diferentes culturas e assiste filmes hollywoodianos, como parte do processo de formação da feminilidade.

Agora em minha cela nunca havia silêncio; recordo-me particularmente de três seqüências em vídeo, destinadas a ajudar-me a me adaptar à nova forma. Uma consistia em reproduções de, imagino, todas as representações da Madona com o Menino que já foram pintadas em toda a história da arte europeia ocidental, projetadas em minha parede curva em cores realísticas e ampliadas a um tamanho maior que o real, acompanhada por uma trilha sonora composta de vozes de bebês e mães extasiadas; a intenção era de glorificar aquilo que me esperava. Havia um outro programa destinado, acho, a instilar subliminarmente o próprio instinto maternal; mostrava gatas com gatinhos, raposas com filhotes, mamãe baleia com seu rebento, jaguatiricas, elefantes, cangurus, todos brincando, mamando, cuidadosamente embalados, coisas peludas, coisas penugentas, coisas escamosas... E outro vídeo, mais inescrutável, composto de uma variedade de imagens não-fálicas, tais como anêmonas do mar abrindo e fechando; cavernas de onde saíram regatos; rosas que se abriam para receber uma abelha; o mar, a lua. Essas visões eram acompanhadas pela Ladainha da Santa Mãe que Sophia recitara para mim no dia em que cheguei a Beulah, num arranjo para vozes femininas ao estilo de Monteverdi, repetidas vezes sem conta, de modo que as palavras ainda estão gravadas em minha mente. (CARTER, 1987, p. 70-71).

A transformação de Evelyn em Eve parece ecoar o conceito de performatividade de gênero na medida em que expõe a construção do corpo e sua estilização de acordo com os códigos culturalmente aceitos como femininos e a repetição dos atos de gênero que reforçam essa performance. Por meio das

imagens que representam o ideal de Mulher impostas pelo matriarcado (funcionando aqui como um avesso do sistema patriarcal, também regido pela heterossexualidade), a personagem é inserida no conjunto de normas que supostamente lhe trará sua nova identidade, feminina, desenvolvida na medida em que sua performance fosse realizada.

Eve, todavia, não se reconhece no novo corpo. Quando ela se olha no espelho após a cirurgia, acha que sua nova aparência é a personificação de seu objeto de desejo: “Tinha me transformado em minha própria fantasia sexual” (CARTER, 1987, p.72). Enquanto a transformação corporal ocorreu com grande sucesso, Eve ainda pensa como um homem. Ela não possui a memória corpórea da mulher, apenas imagens do feminino que lhes foram passadas.

Diante da possibilidade de fecundação devido à primeira menstruação, Eve foge de Beulah e se encontra totalmente perdida, sem identidade:

Não sei coisa alguma. Sou uma *tabula rasa*, uma folha de papel em branco, um ovo não chocado. Ainda não me tornei uma mulher, embora possua forma de mulher. Não uma mulher, não; ao mesmo tempo mais e menos que uma mulher de verdade. Agora sou um ser tão mítico e monstruoso quanto a própria Mãe; mas não consigo pensar nisso. Eva permanece, por vontade própria, no estado de inocência que precede a queda (CARTER, 1987, p.80).

Mesmo possuindo um corpo feminino, Eve acredita que ainda não se tornou uma mulher. Ela está em uma espécie de zona de fronteiras, transitando entre os universos masculino e feminino. Nesse sentido, o gênero não é considerado uma essência interna, algo inato e inerente aos corpos. A noção de “essência” seria então produzida mediante um conjunto de atos postulados por meio da estilização dos corpos. Desse modo, o que se supõe como uma característica natural dos corpos é algo que se antecipa e que se produz mediante certos gestos corporais naturalizados.

Conforme aponta Bento (2006, p.93), agir de acordo com uma mulher ou com um homem é por em funcionamento um conjunto de verdades que se acredita estarem fundamentadas na natureza. Assim, em um primeiro momento, Eve acredita que para tornar-se mulher, ela teria que por em prática aquilo que aprendeu, ou seja, agir de acordo com uma mulher, reiterando ações, fundamentadas na sociedade pelas experiências de gênero, que a caracterizem como tal.

Quando ela é capturada por Zero, primeiro homem com quem teve contato após sua transformação, Eve era diferente das outras esposas. Para se proteger do marido, que a estuprava e a mantinha em cativeiro com suas outras sete mulheres, ela se esforçava para se comportar como uma mulher a fim de que não fosse descoberta e, conseqüentemente, não ser morta.

Utilizando aquilo que aprendeu sobre como “ser” uma mulher, Eve atua como tal. Contudo, comportando-se “demais” como mulher, ela acaba por levantar suspeita no marido, que passa a achar que ela era lésbica. Eve então se torna um simulacro da própria mulher, tornando-se “mais” mulher que as outras: “(...) embora fosse mulher, estava também fingindo ser mulher; por outro lado, muitas que nasceram mulheres passam a vida inteira nessa imitação” (CARTER, 1987, p.98).

A busca de Eve por uma identidade feminina explicita o caráter performativo dos gêneros, expondo a precariedade das práticas de significação dos mesmos. O “sexo” já não é mais visto como uma verdade interior das predisposições e da identidade, sendo uma significação performativamente ordenada, “uma significação que, liberta da interioridade e da superfície naturalizadas, pode ocasionar a proliferação parodística e o jogo subversivo dos significados do gênero” (BUTLER, 2003, p.60).

Assim, a reprodução de algo ideologicamente pronto, naturalizado, construído de acordo com as normas regidas pela heterossexualidade, pode se tornar um local de desnaturalização e desestabilização das categorias de gêneros já existentes. As performances desfamiliarizam as “ficções regulativas” e revelam o “original” como uma entidade culturalmente constituída, reproduzida nos planos ideológico e discursivo e que ganha significado em virtude de suas repetições, que são sempre cópia de uma cópia.

Como estratégia para descaracterizar e dar novo significado às categorias corporais, descrevo e proponho uma série de práticas parodísticas baseadas numa teoria performativa de atos de gênero que rompem as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua re-significação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária. (BUTLER, 2003, p.11)

A ironia desse efeito pastiche nas práticas paródicas é a de que o original, o autêntico e o real também são constituídos como efeitos de tecnologias que

constroem os corpos sexuados. Nessa perspectiva, portanto, não existe um referente natural, original, para se vivenciarem as performances de gênero. O original, segundo as normas de gênero, está referenciado no corpo. Desse modo, aqueles que constroem suas performances fora desse referente biológico são interpretados como uma cópia mentirosa do homem ou da mulher “de verdade”.

Ao agir demais como uma mulher, Eve mimetiza aquilo que lhe foi transmitido como ideal feminino, reproduzindo e reforçando os estereótipos de gênero. Intrigado por sua feminilidade excessiva, Zero a inspeciona, porém, sua perfeição física o provocava, deixando-o mais violento. Vivenciando uma espécie de dupla posição durante os ataques, a própria Eve se via tanto como vítima quanto violador. Ela alega que quando era homem, não poderia imaginar o que seria estar dentro da pele de uma mulher. Após sua mudança, Eve entende que masculino e feminino são correlativos que envolvem um ao outro, todavia, mesmo tendo sido homem e mulher, ela alega que tais questões ainda a desorientam.

Eve revela as possibilidades potenciais para as transformações, explicitando, dessa forma, a própria fragilidade das normas de gênero, uma vez que está assentada em algo fundamentalmente plástico, maleável e manipulável: o corpo. Assim, para a personagem, o novo corpo desmascara a rigidez das formas fixas e se torna o espaço da coexistência, observada pelo jogo dos contrários desenvolvido ao longo da narrativa: feminino/ masculino; agente/ vítima. A nova Eva é, portanto, o fruto dessa coexistência.

Em oposição à noção de corpo clássico, a transformação de Eve também parece evocar a imagem do corpo grotesco, conceito idealizado por Mikhail Bakhtin em seus estudos sobre a obra de Rabelais. Sobre essas noções, Gil (1980, p. 64) aponta que enquanto o primeiro segue um código de perfeição, em que a simetria, a harmonia, a unidade orgânica impõem normas precisas para a construção da figura, no qual nada de excessivo transparece, tudo é equilibrado e na medida, “é um corpo acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, não misturado, individual”, o segundo desabrocha o movimento da vida: “não estando nem fechado nem acabado, ultrapassa-se a si próprio, transpõe os seus próprios limites” (GIL, 1980, p.64).

Ao trazer para seu texto a materialidade do corpo, questionando a forma como as aparências de gênero são construídas, Angela Carter parece afastar a

representação feminina do plano elevado, ideal e abstrato. É esse corpo, aquele que se coloca em movimento e ultrapassa seu próprio limite, que rompe com as normas, abrindo espaço para a recriação:

Muitas vezes figurado como duplo (...), manifesta a riqueza das formas da vida, a sua transformação, a sua morte e o seu renascer: abala assim todo o sistema que tenderia a constituir-se em poder, isto é, que faria de uma 'técnica do corpo', de um rito, o meio de sua sujeição. (GIL, 1980, p.64).

Ao retornar para o local onde foi criada, na caverna da "Mãe", em Beulah, Eve renasce. Seu renascimento, contudo, não implica na resolução do dilema dos opostos. O final não conclusivo da obra sugere um futuro incerto: grávida, ela parte em um barco rumo ao oceano. Conforme aponta Sage, não sabemos ao certo o que emergirá ao repensar os estereótipos sexuais (SAGE, 1977, p.57). A incerteza, todavia, abre espaço para as possibilidades de recriação. Diante do envelhecimento dos signos, Eve carrega consigo uma nova vida, simbolizando uma nova ordem que desloca a velha realidade.

O final de **The Passion of New Eve** sugere uma possível fuga dos estereótipos de gênero, aos quais a performance é a condição para a existência. As noções de masculino e feminino vão além das categorias biológicas, são papéis que as pessoas devem interpretar. A recorrência da dualidade na obra, contudo, indica a consciência de Angela Carter de que a noção de performance traz em si mesmo um significado contraditório. Por um lado, esse conceito pode ser considerado como liberatório, indicando um sujeito múltiplo e maleável, por outro, considerando-se o número dos papéis acessíveis para o sujeito, pode ser limitado pela estrutura ideológica dentro na qual ela está localizada (GAMBLE, 1997, p.129). Essa problematização também parece estar presente em **Heroes and Villains**. Embora Marianne reconheça o caráter performativo de sua presença na tribo dos Bárbaros, a personagem se depara com as limitações dos papéis sociais reservados às mulheres no modelo de sociedade patriarcal: filha, esposa e mãe.

Diante dessa problematização, Angela Carter volta-se para o questionamento das narrativas sociais que reforçam essa estrutura ideológica, como o mito de Adão e Eva, por exemplo, a fim de expô-las também como construções.

3.3. Evas e Liliths

Na literatura ocidental, o sujeito feminino é frequentemente representado por figuras presentes no imaginário social, como Eva. Como parte do mito de origem propagado por séculos a partir do ponto de vista da cultura judaico-cristã, Eva gerou diversas configurações portadoras de aspectos negativos associados à mulher. De acordo com a história bíblica, Eva não só cedeu à curiosidade, como também convenceu Adão a pecar, desobedecendo às regras do criador, ação que resultou na expulsão de ambos do paraíso.

A referência à figura de Eva é destacada em ambos os romances por sua representatividade no âmbito da ordem social, uma vez que Carter explora deliberadamente o mito edênico enquanto estrutura da hierarquia de gênero presente no modelo de sociedade patriarcal. A personagem Eve em **The Passion of New Eve** é o exemplo mais evidente desse diálogo, explicitando, assim, a intertextualidade do romance com a narrativa bíblica de **Gênesis**. Entretanto, outras heroínas carterianas também remetem à figura mitológica, como é o caso de Melanie, em **The Magic Toyshop** e Marianne, em **Heroes and Villains**.

Marianne e Jewel parecem dar continuidade ao final não conclusivo do segundo romance de Angela Carter. Enquanto Melanie e Finn escapam do microcosmo comandado por Philip e se deparam com a imensidão do desconhecido, Marianne e Jewel também fazem parte de um mundo não domesticado, a floresta, estabelecendo uma alusão às figuras de Adão e Eva no paraíso.

A referência torna-se ainda mais explícita quando Marianne é forçada a se tornar Eva na narrativa mítica idealizada por Donally, enquanto Jewel é associado a Adão e literalmente encarna o papel prescrito para ele, uma vez que ele traz a referência inscrita na pele:

He wore the figure of a man on the right side, a woman on the left and, tattooed the length of his spine, a tree with a snake curled round and round the trunk. This elaborate design was executed in blue, red, black and green. The woman offered the man a red apple and more red apples grew among green leaves at the top of the tree, spreading

*across his shoulders, and the black roots of the tree twisted and ended at the top of his buttocks*¹⁰⁵ (CARTER, 1981a, p. 85).

O mito de origem da diferença sexual tatuada nas costas de Jewel aponta para o contexto misógino do relacionamento entre os personagens. Desde o início da narrativa, Marianne e Jewel se envolvem em um jogo de forças, interpretando papéis de gênero que representam o conflito entre os sexos. A alusão ao mito pode ser relacionada também à filosofia da diferença sexual articulada na já citada obra, **Emílio, ou Da Educação**, na qual Rousseau naturaliza a subordinação das mulheres e consagra o modelo patriarcal de família.

Segundo Rousseau, no relacionamento, a mulher é feita para agradar e ser subjugada, devendo ser agradável ao homem ao invés de provocá-lo:

Sua violência está nos encantos; é por eles que ela deve constrangê-lo a encontrar sua força e empregá-la. A arte mais segura de animar essa força consiste em fazê-la necessária pela resistência. Então o amor-próprio une-se ao desejo, e um triunfa da vitória que o outro o obrigou a ganhar. Daí nascem o ataque e a defesa, a ousadia de um sexo e a timidez do outro, finalmente a modéstia e o pudor com que a natureza armou o fraco para escravizar o forte (ROUSSEAU, 1968, p.424-425).

Na entrevista concedida a John Haffenden (1985), Carter alega o diálogo do romance com a teoria do filósofo francês em muitos sentidos. Donally, como os Professores, vê em Jewel a imagem do bom selvagem, e tenta educá-lo para conviver em sociedade. Para isso, ele busca manter a hierarquia dos gêneros. Nesse sentido, vê-se as duas tríades estabelecidas pela autora: Jewel, Adão, Emílio; Marianne, Eva, Sofia.

A tatuagem de Jewel, portanto, tem uma função específica. Ela inscreve uma parte fundamental dos mitos e símbolos presentes nas sociedades patriarcais, os quais Donally, por meio da sua obra de arte, busca reconstruir e perpetuar na sociedade bárbara. Feita quando ele tinha quinze anos pelo tutor, a tatuagem vai mediar a visão de mundo de Jewel e de sua relação com os outros membros da

¹⁰⁵ "Ele usava a figura de um homem do lado direito, uma mulher à esquerda e, tatuada ao longo do comprimento de sua espinha, uma árvore com uma cobra enrolada no tronco. Esse projeto elaborado foi executado em azul, vermelho, preto e verde. A mulher ofereceu ao homem uma maçã vermelha e mais maçãs vermelhas cresciam entre as folhas verdes no topo da árvore, espalhando-se sobre os ombros, e as raízes negras e torcidas da árvore terminavam na parte superior de suas nádegas".

comunidade, especialmente com Marianne. A personagem o intimida e até mesmo o assusta, na medida em que é comparada a Eva e seu sorriso pérfido (CARTER, 1981a, p.85), remetendo à tentação de Adão perante a figura feminina. Marianne, assim como Eva, seria responsável por levar os homens à queda e, por isso, deveria ser mantida em total controle.

Se Jewel, por um lado, pensa em Marianne como a “Eva no fim do mundo”, Donally, por outro, acaba por perceber nela características de Lilith. Descrita como primeira mulher de Adão¹⁰⁶, Lilith, associada muitas vezes a uma figura demoníaca, é caracterizada pelo questionamento e não aceitação da posição considerada como natural durante o ato sexual (a mulher por baixo e o homem por cima). Assim, quando negado seu pedido para inverter tais posições, a fim de estabelecer uma relação de igualdade durante o ato sexual, Lilith se rebela contra seu esposo, deixando-o.

A moral judaico-cristã associou pecado e sexo, regulamentou a prática sexual institucionalizando-a no casamento e ditando as regras até mesmo do posicionamento dos corpos durante o ato sexual. A consolidação da representação da mulher como elemento dominado nas relações heterossexuais impinge um comportamento passivo que a impede de mostrar sua sexualidade. Nessa relação, a pressuposição é a de que o ativo seja o dominador, entendendo-se o homem nessa posição, e o passivo, ou seja, a mulher, a vítima. Paiva (1989, p.65) aponta que o padrão arquetípico representado no mito de Lilith tem sido recuperado pela revolução feminina, por meio de uma importante transformação: pelo direito de igualdade entre homem e mulher, pelo respeito ao prazer, pelo protesto feminino diante da imposição do *status* de inferioridade, bem como pelo protesto da mulher diante da sua dominação pelo homem.

Associada à figura de Lilith, Marianne é capaz de reconhecer a própria sexualidade e se relacionar com o desejo. A relação sexual, em toda a sua compulsão corporal, é algo que Marianne não podia imaginar no contexto do mundo dos Professores. Após o casamento com Jewel, ela encontra-se atraída por ele e contrasta a sensação com o que ela tinha em mente sobre sexo de acordo com a perspectiva do mundo de seu pai.

¹⁰⁶ Os cabalistas afirmam que Deus criou Adão como um andrógino com dois rostos, cada um voltado para uma direção. Lilith é a fêmea de Adão, ou Adamah, palavra hebraica feminina que designa terra ou chão. Assim, Lilith é considerada como a primeira mulher criada na terra.

He was curiously shaped, attractive stone; he was an object which drew her. She examined the holes pierced in his ears to contain earrings. She had read such cool words in the books in her father's study and looked there at line diagrams of segmented forms stuck with arrows tipped with frozen words in dead languages; she had heard her father's gentle voice speaking of happenings between men and women that, in spite of her affection she could not associate with happenings between the hairless old man and her mother's ghost; now she lay far away from his white tower with a beautiful stranger beside her and he stark naked¹⁰⁷ (CARTER, 1981a, p.82-83).

Apesar de fornecer uma espécie de autoconhecimento, o relacionamento com Jewel, entretanto, não é libertador para Marianne pois, no seio da sociedade bárbara, a relação sexual é circunscrita por atitudes patriarcais, da mesma forma como era ordenada na comunidade na qual vivia anteriormente. Donally tenta dar à tribo bárbara um mito para viver, no entanto, a estrutura social criada por ele tem como base a ideologia dos mitos já existentes, preservando a antiga visão das mulheres como violadoras da fé ou da confiança, direcionando, assim, a forma como são subjugadas.

Jewel explica a Marianne seu plano para que ela engravidasse, alegando que perpetuar sua linhagem na tribo lhe daria autorrespeito. Donally, que promete transformar Jewel em um “*tiger man*”, deseja promover seu objetivo através do condicionamento do filho de Jewel, que ele presume que será um menino. A criança continuaria a mitificação patriarcal emblemática na tatuagem de Jewel, perpetuando o contraste entre o masculino e o feminino intrínseco ao mito. Ao descobrir esse plano, Marianne perde a ideia do prazer quando percebe que o sexo está vinculado à procriação.

Desse modo, Marianne é associada às duas figuras mitológicas representativas da imagem do feminino na cultura ocidental, explicitando a conexão entre elas. Lilith é caracterizada pela busca ao prazer e pela transgressão das leis. Após sua exclusão, segue-se a criação de Eva, garantia de maior submissão ao Pai

¹⁰⁷ "Ele tinha uma forma curiosa, como um pedra atraente; era um objeto que a atraiu. Ela examinou os buracos perfurados em seus ouvidos para conter os brincos. Tinha lido palavras tão frias nos livros de estudo de seu pai e olhou lá diagramas de linha com formas segmentadas presas com flechas apontadas com palavras congeladas em línguas mortas; ela ouviu a voz suave de seu pai falando de acontecimentos entre homens e mulheres que, apesar de sua afeição, ela não poderia associar com acontecimentos entre o velho careca e o fantasma de sua mãe; agora ela estava longe da torre branca dele com um belo estranho completamente nu ao seu lado”.

e ao homem. Entretanto, conforme aponta Paiva, Eva é e permanece sendo pedaço de Lilith. Em ambas (Eva e Lilith) encontramos a insubmissão: “Lilith quer ser igual, Eva não pensa na punição ao desejar a sabedoria proibida. Lilith desobedece a supremacia de Adão, Eva desobedece à proibição” (PAIVA, 1989, p. 65).

Palmer (1987, p.187) classifica a relação de Marianne e Jewel como ambivalente. A crítica comenta os problemas encontrados por Carter ao caracterizar Marianne como vítima de um estupro, com a alegação de que a autora correria o risco de privar a personagem da autonomia sexual e intelectual, tornando-a uma vítima indefesa. Com isso, Palmer aponta para o risco da aproximação da obra aos gêneros populares que exploram o sexo e a violência como forma de reproduzir o clichê de que o prazer feminino depende da submissão e vitimização. A crítica, entretanto, defende a ideia de que Carter consegue superar tais riscos ao enfatizar a contradição entre o espírito independente da heroína, enfatizado desde o início da narrativa, e sua vulnerabilidade ao ataque físico. Para Palmer, a reação de Marianne à violação de sua privacidade, com raiva e indignação ao ato, afasta a personagem do papel de vítima e da resignação.

Em nossa opinião, além de romper com o estereótipo da mulher indefesa, como defende Palmer, Carter apresenta por meio da ficção o desejo de compreender, elucidar a condição da mulher e não o de reparar brechas deixadas pela violência e dominação, explorando, através da prática da escrita, a contestação dos velhos paradigmas.

A relação entre Marianne e Jewel aponta para o apagamento das fronteiras entre agente e vítima no romance: embora Jewel seja o responsável pelo ato de violência para com Marianne, ele também é caracterizado como vítima, pois é subjugado por Donally e constantemente objetificado pelos Professores; Marianne é vítima, mas rompe com esse papel na medida em que assume a liderança dos Bárbaros no final da narrativa. Como filha dos Professores, ela também objetifica Jewel, como descrito no excerto acima.

Lorna Sage (1994a, p.19) observa que **Heroes and Villains** oferece aos leitores o reconhecimento de que as oposições binárias (dentro/ fora, cultura/ natureza, masculino/ feminino) são postas em questão. Acima de tudo, esse questionamento é concebido em termos de gênero. A insistência no regime de oposição e exclusão que caracteriza tanto a comunidade dos Professores quanto a

dos Bárbaros é vista no romance como um efeito da misoginia predominante de ambas as sociedades. Ao recusar a disciplina patriarcal do racionalismo dos Professores no início da narrativa e resistir à opressão irracional dos Bárbaros, Marianne encontra-se em uma espécie de entre-lugar, o que lhe permitiu o reconhecimento do Outro nela mesma.

No final da narrativa, quando Jewel e Donally não retornam para a tribo, Marianne, grávida, declara que ela será a *“tiger lady”* e governará os Bárbaros com um bastão de ferro. Ao assumir o comando dos Bárbaros, ela rompe com a tradição imposta por Donally. Assim, Marianne é a Eva não no fim do mundo, como preconizou Jewel, mas uma Eva no fim do mundo patriarcal. O mito de origem, aludido ao longo do romance, é revisado no fim da trama. Marianne como uma nova Eva pode construir um novo Éden, despojado de figuras paternas e da antiga mitologia sexista.

Se em **Heroes and Villains** Angela Carter deixa explícita sua postura crítica em relação aos mitos e a tentativa de perpetuar, através deles, a hierarquia de gêneros com a reafirmação da estrutura patriarcal, em **The Passion of New Eve**, a crítica é realizada pela paródia da personagem Mãe e seu matriarcado, bem como sua tentativa de subversão do patriarcado pela reconstrução do mito de origem.

Ao fugir para o deserto, Evelyn é capturado por um grupo do movimento de mulheres que conheceu em Nova Iorque. O emblema deste movimento é um falo quebrado e o local onde vivem as mulheres, Beulah, é uma cidade subterrânea cuja arquitetura é modelada na forma de um útero. A chefe do matriarcado desta cidade é a Mãe, intitulada como a “Grande Parricida”.

A matriarca transformou-se artificialmente em uma espécie de deusa por meio de várias cirurgias plásticas:

A cabeça, com sua máscara bela e austera oscilando pesadamente de encontro à coluna do pescoço taurino, era grande e preta como a cabeça de Marx no cemitério de Highgate; o rosto tinha a beleza séria e democrática de uma figura num pedestal na praça principal de uma república popular, e ela usava uma barba falsa de rústicos cachos negros como a falsa barba que a Rainha Hatshepsut dos Dois Reinos costumava usar. Estava inteiramente vestida em obscena nudez; tinha os seios de uma porca - possuía duas fileiras de bicos, resultado (como Sophia me contaria depois, para meu horror) de um exaustivo programa de enxertos, de modo que, em tese, ela poderia amamentar quatro bebês de uma vez. E como seus membros eram extraordinários. Os pés enormes eram suficientemente pesados para servirem como ilustração da

gravidade; as mãos, com a forma de folhas de figueira gigantescas, estavam pousadas nos joelhos. A pele, enrugada como a pele de uma azeitona preta, pregueada como a garrafa de couro de cabra de camponeses gregos, tinha a aparência fecunda, como se contivesse a fonte de um rio maravilhoso, escuro e revificante, como se ela própria fosse o único oásis nesse deserto, e sua fenda a fonte de toda a água do mundo (CARTER, 1987, p.58).

Assim como a Mãe é uma construção, tornando-a em seu próprio artefato mitológico, a ideologia da cidade também é construída por ela: o culto da fêmea como o início e o fim essencial, responsável por governar todas as coisas do universo. O matriarcado é equipado com uma tecnologia altamente sofisticada, com laboratórios de ponta nos quais são manufaturados o próprio alimento e energia. Todo conhecimento adquirido pelas mulheres que habitam Beulah é destinado à concretização dos ideais da matriarca.

Evelyn aprende que o plano da Mãe ao capturá-lo era sua castração, a fim de torná-lo um espaço feminino frutífero. Para isso, ela o engravidaria com o próprio esperma:

Quando era homem, você era sujeito à mortalidade, porque só podia perpetuar-se por aproximação, através de uma mulher, o que muitas vezes era uma mediação forçada, portanto não era uma mediação. Mas agora você é o primeiro ser no mundo que pode semear-se e frutificar-se. Com a ajuda do meu banco de esperma você é inteiramente autossuficiente. Eva! (CARTER, 1987, p.74).

A criação da nova Eva, idealizada para ser o primeiro ser autossuficiente, parece aproximar-se do mito criado pela filósofa estadunidense Donna Haraway em seu “Manifesto Ciborgue”, publicado pela primeira vez em 1985. Nele, Haraway propõe a construção de uma política pós-feminista que não categorize a situação da mulher frente ao homem, mas que rompa com as dicotomias estabelecidas no âmbito social, produzindo uma nova compreensão sobre a forma de pensar o movimento das mulheres no final do século XX.

Nesse sentido, o objetivo de Haraway é estabelecer uma política que não tenha como pressuposto constituir um regimento segundo os termos feminino ou masculino, mas um regimento híbrido, que seja desprendido da sexualidade binária. Para isso, a autora propõe a formulação de uma “metáfora irônica” por meio da

figura do ciborgue, utilizando-a como crítica às velhas formas de fazer política, sobretudo em relação aos ideais do feminismo.

Haraway define o ciborgue como “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2009, p. 36), conjecturando em sua imagem o caráter da dualidade: organismo e máquina, real e imaginário. A constituição do ciborgue, portanto, passa por uma construção imaginativa. No entanto, ele assume uma projetividade concreta no plano social, o que torna a dicotomia entre realidade e imaginação uma relação necessária para compreender a figura em sua amplitude conceitual.

Nesse processo de dupla perspectiva, são produzidas alterações que resultam em convergências híbridas nas quais as fronteiras são dissolvidas. Assim, com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: “Em um mundo de ciborgues, as relações para se construir totalidades, a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas” (HARAWAY, 2009, p. 39).

Para Haraway, o ciborgue não faz parte de qualquer narrativa que remeta a um estado original, ou seja, uma “narrativa de origem”, uma vez que não há uma identificação com a natureza, no sentido presente na sociedade Ocidental. Com sua criação, Haraway acredita na contribuição para a teoria e para a cultura feminista de uma forma pós-moderna, não naturalista, da tradição utópica de se imaginar um mundo sem gênero, um mundo sem gênese.

Como o ciborgue proposto por Haraway, Eve é idealizada para se tornar o primeiro ser autossuficiente, no entanto, ela se afasta dessa figura na medida em que sua criação ainda tem como base o mito judaico-cristão de Adão e Eva, como indica o próprio título do romance. O uso da intertextualidade em **The Passion of New Eve** contribui para expressar a postura crítica de Angela Carter com relação aos valores da sociedade patriarcal.

Ao contrário da visão positiva do mundo utópico proposto por Haraway, Beulah reforça o caráter negativo presente na hierarquia dos gêneros. Como aponta Aidan Day (1998, p.113), o nome da cidade, Beulah, é derivado dos escritos do poeta e pintor inglês William Blake. Na poesia de Blake, Beulah é um domínio mitológico feminino de inocência e as filhas de Beulah são suas musas. Para Day, a

alusão à mitologia do escritor nos alerta para aquilo que Carter considera como aspectos questionáveis presentes na construção dessa imagem.

Caracteristicamente feminina, Beulah permanece como um estado secundário e inferior ao Éden em termos de gênero:

*Beulah is female, Eden male...
Beulah, according to Blake, is the emanation of Eden - that is, its outer and feminine or created form. Beulah is therefore temporal and illusory... Its emotions are all of forgiving variety, emphasizing feminine self-sacrifice... Beulah is possible only because the Daughters of Beulah (who are Blake's Muses) are willing to sacrifice the Female Will¹⁰⁸ (BLOOM apud DAY, 1998, p.114).*

Assim, a construção de Beulah é determinada pelo olhar masculino sobre as mulheres. A Mãe reconstrói Evelyn enquanto mulher da mesma maneira como ela constrói a si mesma: como um reflexo de estereótipos do sexo feminino. A transformação de Eve é conivente com a visão masculina do que a mulher perfeita deve ser, sendo modelada a partir das imagens da mídia que confirmam a predominância do olhar masculino na cultura em geral. A nova Eva, nesse sentido, parece reafirmar o viés patriarcal do antigo mito de origem na medida em que ainda é mediada pelo homem.

A mesma questão pode ser observada na construção da personagem Leilah. Caracterizada como uma prostituta em Nova Iorque, ela é a encarnação de um tipo de fantasia sexual masculina, tratada como objeto por Evelyn. No final da narrativa, quando ela revela sua identidade como Lilith, sua performance contribui para a educação do narrador/ herói:

Meu nome é Lilith - ela declarou. - Na cidade eu me chamava Leilah para esconder a natureza de meu simbolismo. Se a tentação exhibe sua natureza, o seduzido pode por-se em guarda. Lilith, você se lembra, foi a primeira esposa de Adão, com quem ele gerou toda a raça dos duendes. Todas as minhas feridas cicatrizarão magicamente. O estupro só reforça minha virgindade. Não tenho idade, vou sobreviver às rochas (CARTER, 1987, p.167).

¹⁰⁸ "Beulah é feminina, Eden masculina ...

Beulah, de acordo com Blake, é a emanção do Éden - ou seja, sua forma exterior e feminina ou criada. Beulah é, portanto, temporal e ilusória ... Suas emoções são todas de uma variedade indulgente, enfatizando o auto-sacrifício feminino ... Beulah só é possível porque as Filhas de Beulah (que são musas de Blake) estão dispostas a sacrificar a Vontade Feminina".

Como em **Heroes and Villains**, o nome Lilith sinaliza o comprometimento do texto com a iconografia do feminino na cultura ocidental. A significação da figura dual de Leilah/ Lilith pode ser compreendida através da análise das representações da figura mitológica.

Barbara Koltuv (1986) aponta que toda a mitologia a respeito de Lilith é repleta de imagens de humilhação, diminuição, fuga e desolação, sucedidas por raiva e vingança, na pele de uma mulher sedutora. Assim, a natureza feminina de Lilith, impedida de ter um relacionamento humano, adquire uma forma destruidora. Na tradição judaica, Lilith é considerada como uma espécie de demônio de faces contraditórias, representando o lado dos desejos secretos, da sensualidade e a sexualidade. Ela é a figura demoníaca que não se submete e procura causar desordem e desarmonia dentro da ordem patriarcal.

Antes mesmo de sua revelação como Lilith, Evelyn reconhece em Leilah o caráter negativo do arquétipo. Ela é apresentada como uma criatura inerente ao submundo no qual vivem as personagens, como parte de seu estado de decadência. No início de sua relação com Leilah, o narrador a descreve como a predadora sexual que o arrastou pelas ruas da cidade para ser sua presa; como a sedutora que manipula a feminilidade para seduzir os homens, o súcubos que arranca seus orgasmos.

Evelyn associa Leilah à destruição do indivíduo do sexo masculino quando sua narração permeia o enredo, reposicionando Leilah como “caçadora” e sublinhando a ruptura da hierarquia sujeito/ objeto. Apesar da ameaça de Leilah à subjetividade masculina, Evelyn tenta consolidar sua masculinidade ao subjugar-la, classificando-a como uma “vítima nata”.

Comparada constantemente a animais, como pássaros e raposas, Leilah é despida de *status* dentro da ordem simbólica na medida em que sua sexualidade é posicionada como algo indomável e, portanto, necessitando de controle masculino. A resistência de Leilah à classificação a coloca para fora dos limites da razão de Evelyn e além dos limites da ordem simbólica. Apesar da afirmação do poder masculino na categorização de Leilah, Evelyn encontra-se um tanto "chocado e encantado", uma vez que ele se deixa seduzir por sua abjeção. A animalidade

ambígua de Leilah não só encanta Evelyn, mas também distorce o poder tradicional da dinâmica entre o sexo masculino (como sujeito/ caçador) e o sexo feminino (como objeto/ presa). Como a relação entre Marianne e Jewel, a relação entre Leilah e Evelyn reflete a problematização das fronteiras entre agente e vítima, sujeito e objeto.

Outro aspecto que reforça o questionamento dessa fronteira no romance é a complexidade e ambiguidade da perspectiva narrativa, que é, em parte, o resultado da transição da voz narrativa entre Evelyn e Eve. O leitor é constantemente levado a se perguntar quem está falando, porque a transformação do narrador masculino em uma mulher determina que a narração é proveniente da posição de um sujeito indeterminado. A narração retrospectiva leva o leitor a supor que a voz narrativa do texto como um todo é de Eve, no entanto, a forma misógina com que o narrador apresenta Leilah remonta à perspectiva de Evelyn, como pode-se observar no trecho abaixo:

Vê-la vestir-se, colocar sua face pública, era testemunhar uma inversão do ritual de despir-se a que ela mais tarde submeteria o corpo, pois quanto mais ela se cobria, mais vívida se tornava a minha lembrança de sua nudez e, enquanto ela me observava assistir à montagem de toda aquela parafernália que servia apenas para realçar os flancos negros e fartos e a fenda rubra, ela própria parecia abandonar-se no espelho, e permitir-se atuar apenas como uma ficção do sonho erótico em que o espelho me lançava (CARTER, 1987, p.30).

Assim, em **The Passion of New Eve**, Carter constrói conscientemente uma voz narrativa que é inerentemente ambígua e que, quando articula a misoginia de Evelyn, diverge da perspectiva de Eve, a fim elucidar o modo como o gênero é produzido e não inato. No trecho acima, o narrador coloca-se como sujeito, relegando a individualidade de Leilah como objeto sexual. Ele tenta degradar Leilah, reduzindo-a à função sexual e, com isso, busca fortalecer sua própria posição como homem que exerce o poder de classificação e controle do sexo feminino. A categorização que Evelyn faz de Leilah como objeto sexual diminui sua autonomia, tornando-a um produto criado a partir de sua imaginação. Ao fazê-lo, Evelyn involuntariamente desconstrói o gênero, revelando que a feminilidade de Leilah não é o efeito de uma subjetividade, mas a construção cultural que aparece como uma identidade imposta à personagem pelo olhar masculino.

No entanto, Leilah/ Lilith revela-se ser mais do que aquilo que ela parece através da proliferação de sua identidade que vai além dos limites do estereótipo patriarcal da feminilidade. Sua dupla identidade desestabiliza os rótulos utilizados por Evelyn para classificá-la. Com isso, Carter estabelece a limitação da ideologia patriarcal, revelando a discrepância entre a noção hegemônica da feminilidade e da realidade da mulher.

Desse modo, a autora parece adiantar a crítica que desenvolveria dois anos mais tarde em **The Sadeian Woman**:

If women allow themselves to be consoled for their culturally determined lack of access to the modes of intellectual debate by the invocation of hypothetical great goddesses, they are simply flattering themselves into submission (a technique often used on them by men). 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 nonsenses; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway. Mother goddesses are just as silly a notion as father gods. If a revival of the myths of these cults gives women emotional satisfaction, it does so at the price of obscuring the real conditions of life. This is why they were invented in the first place. Myth deals with false universals, to dull the pain of particular circumstances. In no area is this more true than in that of relations between the sexes¹⁰⁹ (CARTER, 1979, p.5-6).

Para Carter, as mulheres não devem ser consoladas pela opressão histórica dos mitos do eterno feminino. O trabalho de desmitificação no romance se encontra na paródia realizada pela autora com a caracterização do matriarcado de Beulah. Os ideais defendidos pela Mãe como a glorificação do útero, do espaço feminino e do essencialismo biológico são satirizados e desconstruídos no final da narrativa.

Lilith revela a Eve que a Mãe desistiu de Beulah e de seu plano mítico, e a leva para encontrar a matriarca na praia. Quando Eve retorna para a caverna na qual foi criada, ela descobre que a Mãe não é mais do que uma “figura de

¹⁰⁹ "Se as mulheres se permitirem serem consoladas pela falta de acesso aos modos de debate intelectual culturalmente determinada pela invocação de grandes deusas hipotéticas, elas estão simplesmente lisonjeando-se na submissão (uma técnica usada frequentemente por homens). Todas as versões míticas de mulheres, desde o mito da pureza redentora da virgem ao da mãe conciliadora, são bobagens consolatórias; e bobagem consolatória me parece uma definição justa dos mitos, de qualquer maneira. Deusas-mães são noções bobas assim como deuses-pai. Se o renascimento dos mitos desses cultos dá às mulheres a satisfação emocional, o faz pelo preço de obscurecer as reais condições da vida. É por isso que eles foram inventados em primeiro lugar. Os mitos lidam com falsos universais, para aliviar a dor de circunstâncias particulares. Em nenhuma área isto é mais verdadeiro do que na das relações entre os sexos”.

linguagem” (CARTER, 1987, p.176). Há, portanto, uma espécie de esvaziamento do mito.

Se o desfecho de **Heroes and Villains** sugere o surgimento do matriarcado com a destituição de Donally e a ascensão de Marianne ao poder sobre os Bárbaros, **The Passion of New Eve** explora as contradições desse sistema. A inversão da hierarquia sexual em Beulah destaca a qualidade arbitrária da ordem simbólica, no entanto, não há uma crítica à própria estrutura de poder, uma vez que simplesmente reproduz as desigualdades presentes na ordem patriarcal. Assim, mesmo que os ambientes das obras sejam caracterizados em um futuro pós-apocalíptico, onde a destruição da civilização poderia permitir uma ruptura de grandes narrativas da história, resultando potencialmente em espaços alternativos que permitissem uma ordem social diferente, os personagens buscam recriar estruturas hierárquicas que fazem parte da nossa sociedade. Ao construir a trama nos termos da política de gênero, consequência do contrato social herdado baseado na subordinação e na objetificação do Outro, Carter caracteriza ambos romances como distopias, significando o fracasso desse modelo de sociedade ao qual dirige sua crítica.

Nesse sentido, é interessante notar a semelhança na forma como ambas as obras terminam. Tanto Marianne quanto Eve, após vivenciarem a opressão e transitarem nas fronteiras do entre-lugar, encontram-se grávidas e diante da imensidão do oceano. Segundo Chevalier e Gheerbrandt (2002, p.592), o mar é o símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: é o lugar do nascimento, das transformações e do renascimento. No entanto, o movimento das águas pode representar um estado transitório, uma situação de ambivalência, que é de incerteza.

Essa abertura ao desconhecido, ao indefinido, nos remete ao “líquido mundo moderno” de Zygmunt Baumann. De acordo com o autor, devemos nos adaptar à “modernidade líquida”, uma vez que, na sociedade contemporânea, as identidades sociais, culturais e sexuais são incertas e transitórias. É apenas por meio das rupturas dos vínculos sociais da “modernidade sólida” que se alcançará a libertação social. Estar deslocado, não pertencer a lugar algum pode ser uma experiência perturbadora, como se pôde observar nos romances de Angela Carter, mas, segundo a teoria de Baumann, é um mal necessário à nossa realização social. É

preciso não perder de vista a condição precária e inconclusa das identidades, que o autor chama de “identidades em movimento”, pois conclui ele: “No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (BAUMANN, 2005, p. 33).

A violência sexual, esteja ela presente no sistema patriarcal ou no matriarcal, tende a perpetuar as oposições binárias que mantém as relações de gênero confinadas às posições de sujeito/ objeto, agente/ vítima. Assim, a metáfora utilizada por Carter no final não conclusivo das obras contribui para a ruptura com os velhos valores e aponta para a necessidade de se buscar novas formas de se pensar a condição humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do tempo, as mulheres foram objeto de um relato histórico que as relegou ao silêncio e à invisibilidade, uma vez que sua atuação se passava quase que exclusivamente no ambiente privado da família e do lar. O espaço público pertencia aos homens e poucas mulheres se aventuravam nele. Conseqüentemente, a identidade feminina foi moldada pelo discurso masculino.

O movimento das mulheres nos mostrou que, desde a inserção feminina na esfera pública na segunda metade do século XX, o mundo privado, onde lhes eram reservados os papéis de filha, mãe ou esposa, tornou-se insuficiente, uma vez que limitava sua liberdade de tomar decisões, bem como seu direito de se expressar. A partir deste posicionamento, as mulheres reafirmaram a importância de sua voz, consideradas enquanto sujeitos dotados de identidade própria.

A inserção das mulheres na escrita, universo que até então era essencialmente masculino, permitiu a ruptura da barreira cultural das separações de mundos incomunicáveis, e a mulher fez ouvir sua voz, antes silenciada. Na medida em que a visão feminista tornou-se cada vez mais presente, passou-se a analisar os papéis e as representações da mulher de forma crítica, buscando romper paradigmas existentes no âmbito cultural que tinham como base os valores do modelo de sociedade patriarcal.

Estudar a representação da mulher nos textos literários e a escrita de autoria feminina permitiu identificar de que forma a ação das mulheres buscou reconfigurar o espaço social público, definido como masculino por excelência, a fim de que se tornasse um lugar de coexistência entre os gêneros. Ao oferecer táticas significativas para a construção de novas subjetividades, a escrita contemporânea de mulheres busca mapear novos territórios de autonomia feminina. Acreditamos ser este o caso da autora inglesa Angela Carter.

No primeiro capítulo, propusemos mostrar que os romances de Angela Carter são textos que, a partir de uma perspectiva feminista, abrem espaço para a discussão sobre a noção de identidade feminina em toda sua complexidade. Embora a relação da autora com a crítica fosse muitas vezes ambivalente, sendo acusada de reproduzir e até mesmo reforçar o regime patriarcal contra o qual escreve, como alegam Patrícia Dunker, Avis Lewallen e Robert Clark, por exemplo, propusemos discutir como, desde o início de sua carreira literária, Carter se expressou a favor de uma ordem social na qual as mulheres não são subjugadas. Nos primeiros

romances, ela é acusada de colocar as personagens femininas diante da manipulação e iminente destruição de figuras masculinas poderosas, reforçando a condição da mulher como vítima. Demonstramos, no entanto, que a autora coloca nas entrelinhas de suas obras sua postura crítica aos valores patriarcais, apresentando na ficção o desejo de compreender, elucidar a condição da mulher e não o de reparar brechas deixadas pela violência, pela dominação ou pela invisibilidade, explorando, através da prática da escrita, a contestação dos velhos paradigmas. Desse modo, posicionamo-nos ao lado dos críticos que compreendem que a obra de Angela Carter está a favor do sujeito feminino.

Situando a escrita de Carter no contexto da literatura de autoria feminina pelo viés da crítica feminista e dos estudos de gênero, pudemos afirmar que a obra carteriana permite ampliar o entendimento acerca das questões que permeiam o feminino, dialogando e até mesmo antecipando certas discussões, como a questão da relação entre sexo e gênero presente no debate feminista contemporâneo. Ao examinar as maneiras em que o gênero é dado como uma construção social, Carter põe também em questão as noções tradicionais de identidade e subjetividade. Suas personagens existem dentro de uma complexa rede de relacionamentos sempre em mutação, na qual estão em constante processo de criação de si mesmas. A afirmação identitária supera o essencialismo dos lugares bem marcados, para transitar entre as fronteiras articulando não identidades fixas, mas identificações em processo.

Apontamos que um dos principais meios pelo qual Carter buscou subverter qualquer desigualdade determinada culturalmente foi pela reivindicação, bem como redefinição, das formas estereotipadas das representações femininas e masculinas e suas inter-relações. Questionando essas imagens e as concepções e papéis sociais a elas agregados, Carter aponta que o feminino representado, na verdade, não retrata a mulher real, mas sim uma imagem ideal, e a ideia de feminilidade na qual se baseiam essas imagens é invenção de uma sociedade masculina. Nesse contexto, a representação dos corpos nos auxiliou no entendimento das relações de gênero, uma vez que o corpo é o espaço catalizador das práticas sociais que o rodeiam.

Por meio da trajetória das personagens dentro do universo no qual estão circunscritas, foi possível observar nas narrativas uma proposta de reavaliação das

experiências das mulheres nos nove romances de Angela Carter. No segundo capítulo, abordamos a questão da violência da cultura patriarcal concretizada na imagem da ferida na face infligida em Ghislaine em **Shadow Dance** e na relação dos corpos autômatos; apontamos como os contos de fadas são revisitados em **The Magic Toyshop** e **Heroes and Villains** por meio da construção das personagens Melanie e Marianne; indicamos como o olhar masculino projeta a ansiedade sobre o corpo feminino por meio das mulheres retratadas pela perspectiva do narrador Joseph em **Several Perceptions**; problematizamos a busca por um corpo viável com Annabel em **Love**; assinalamos como ocorre a construção dos corpos marcados e da imagem da musa em **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman** e **The Passion of New Eve**. Em tais representações, buscamos salientar como Carter expõe a ideia de que o corpo feminino constituiu a base para a imposição de padrões e normas de comportamento, interpretados de acordo com a ideologia dominante, seguindo os interesses e o imaginário social. Ao tomar o discurso para si, entretanto, as personagens o utilizam como estratégia de resistência ao sistema de dominância patriarcal, que as exclui como sujeito, como é o caso de Fevvers em **Nights at the Circus** e Dora em **Wise Children**.

A análise comparativa entre o quarto romance de Angela Carter, **Heroes and Villains**, e sua sétima obra, **The Passion of New Eve**, desenvolvida no terceiro capítulo, nos permitiu discutir de forma aprofundada a maneira como a autora explora a questão das identidades em movimento e das relações de gênero em sua escrita. Discutimos como Carter retrata os papéis sociais nas narrativas, bem como a forma como ela tenta desmascarar, por meio da ficção, a opressão patriarcal que consistentemente busca impor certos padrões de feminilidade às mulheres.

Desestabilizando o gênero como uma categoria natural e inviolável, a autora também colocou em questão as noções tradicionais de identidade feminina, rompendo, assim, com categorias de representação do feminino em diferentes formas: mitos e estereótipos são revisitados, no intuito de estabelecer uma postura crítica aos ideais patriarcais nos quais são baseados discursos sobre a figura da mulher. Suas personagens são colocadas em papéis que tiveram que assumir, seja de forma livre ou imposta por outros personagens. Nos mundos descritos por essas narrativas, a identidade é desmascarada como performance, ou seja, uma série de papéis ou aparências. Assim, nossa tese é a de que, ao negar uma identidade fixa

para suas personagens, Angela Carter propõe um constante processo de construção de si mesmas, colocando em questão noções como o essencialismo e os valores impostos pelo modelo de sociedade patriarcal.

A noção das identidades em movimento pôde ser entendida dentro do processo de investigação dos mecanismos de construção das narrativas sociais explorados por Carter em seus romances e do processo por meio do qual são construídas nelas as relações de gênero, bem como a postura crítica da autora perante a maneira que tais relações são articuladas pela ideologia dominante. Buscou-se, desse modo, destacar sua habilidade em desnudar aspectos da sociedade capazes de questionar as relações entre sexo e poder, e de conduzir, quase que invariavelmente, a uma reflexão a respeito dos papéis desempenhados por homens e mulheres.

Nesse sentido, pudemos constatar que Angela Carter constantemente questiona e ressignifica a identidade feminina e as relações de gênero por meio das personagens em seus romances, e que a noção de identidades em movimento pode nos auxiliar na investigação de seu pensamento e sua escrita.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 2008.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARKER, P. The Return of the Magic Story-Teller, **The Independent**, 8 January, 1995, p.16.
- BARTHES, R. **Aula**. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMANN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: a experiência vivida**. vol.2. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. vol.1. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- BENTO, B. **A Reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BODEN, S. Consuming Pleasure on the Wedding Day: The Lived Experience of Being a Bride. In: CASEY, E.; MARTENS, L. (Eds.). **Gender and Consumption: Domestic Cultures and the Commercialisation of Everyday Life**. Aldershot: Ashgate, 2007, p. 109-121.
- BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.
- BOOKER, M. K. **Dystopian Literature: A Theory and Research Guide**. Westport; London: Greenwood Press, 1994.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BORDO, S. R. O Corpo e a Reprodução da Feminilidade. In: JAGGAR, A. M. & BORDO, S. R. (Eds.). **Gênero, Corpo, Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p.19-41.

BUTLER, J. *Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, G. L. (Org.). **O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, J. *Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory*. **Theatre Journal**, v.40, n.4, Dec, 1988, p. 519-531.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARTER, A. **A Paixão da Nova Eva**. Trad. Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARTER, A. **As Infernais Máquinas de Desejo do Dr. Hoffman**. Trad. Afonso Feliz de Sousa. Rio de Janeiro: Rocco, 1988a.

CARTER, A. **Fireworks**. London: Virago, 2007.

CARTER, A. **Heroes and Villains**. London: Penguin Books, 1981a.

CARTER, C. Introduction. In: CARTER, A. **The Virago Book of Fairy Tale**. London: Virago, 1990.

CARTER, A. **Love**. London: Picador, 1988b.

CARTER, A. **Noites no Circo**. Trad. Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1991a.

CARTER, A. Notes for a Theory of Sixties Style. In: CARTER, A. **Shaking a Leg: Journalism and Writing**. London: Chatto & Windus, 1997, p. 105 – 109.

CARTER, A. Notes from the Frontline. In: CARTER, A. **Shaking a Leg: Journalism and Writing**. London: Chatto & Windus, 1997, p. 36 - 43.

CARTER, A. **Nothing Sacred: Selected Writings**. London: Virago, 1982a.

CARTER, A. People as Pictures. In: CARTER, A. **Shaking a Leg: Journalism and Writing**. London: Chatto & Windus, 1997, p. 234 – 238.

CARTER, A. Poor Butterfly. In: CARTER, A. **Shaking a Leg: Journalism and Writing**. London: Chatto & Windus, 1997, p. 249 - 254.

CARTER, A. **Several Perceptions**. London: Virago, 1995.

CARTER, A. **Shadow Dance**. London: Virago, 1994.

CARTER, A. The Alchemy of the Word. In: CARTER, A. **Shaking a Leg: Journalism and Writing**. London: Chatto & Windus, 1997, p. 507 - 512.

CARTER, A. **The Magic Toyshop**. London: Virago, 1981b.

CARTER, A. **The Passion of New Eve**. London: Virago, 1982b.

CARTER, A. The Recession Style. In: CARTER, A. **Shaking a Leg**: Journalism and Writing. London: Chatto & Windus, 1997, p.130 – 134.

CARTER, A. **The Sadeian Woman**: An Exercise in Cultural History. London: Virago, 1979.

CARTER, A. The Wound in the Face. In: CARTER, A. **Shaking a Leg**: Journalism and Writing. London: Chatto & Windus, 1997, p.109 – 113.

CARTER, A. Tokio Pastoral. In: CARTER, A. **Shaking a Leg**: Journalism and Writing. London: Chatto & Windus, 1997, p. 231 - 234.

CARTER, A. **Wise Children**. London: Penguin Books, 1991b.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva (et. al). Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHODOROW, N. **The reproduction of mothering**: psychoanalysis and the sociology of gender. Berkeley: UCP, 1978.

CIXOUS, H. The laugh of the Medusa. In: MARKS, E; COURTIVRON, I. (Orgs.). **New French feminisms**. Brighton: Harvester, 1981, p. 245-264.

CLARK, R. Angela Carter's desire machine. **Women's study**, 14/2, p.147-161, 1987.

COURTINE, J. J. O corpo anormal. História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. **História do Corpo**: as mutações do olhar. O século XX. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3 ed. Petrópolis, Editora Vozes, 2009.

CROWTHER, J. (Ed.). **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

DAY, A. **Angela Carter**: The rational glass. Manchester: Manchester University Press, 1998.

DICKENS, C. **Great Expectations**. London: Harper Press, 2010.

DOANNE, M. A. Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator. In: KAPLAN, Ann E. (Ed.). **Feminism & Film**. New York: Oxford University Press, 2000, p. 418 - 434.

DUNKER, P. Re-Imagining the Fairy Tales: Angela Carter's Bloody Chambers. **Literature and History**, v.10/1, Spring 1984, p.3-14.

ENTWISTLE, J. **The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory**. Oxford: Polity, 2000.

ESTEVEES, A. R. Eldorado. In: BERND, Zilá (Org.). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial. UFRGS Editora. 2007, p. 235-241.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FUNCK, S. B. Utopia e Feminismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 1, 1993, p. 33-48. Acesso em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/15986/14484>. Data de acesso: 7 de fev. 2014.

GAMBLE, S. **Angela Carter**: Writing from the frontline. Edimburgh: Edimburgh University Press, 1997.

GAMBLE, S. "Isn't it every girl's dream to be married in white?": Angela Carter's bridal gothic. In: ANDERMAHR, S.; PHILLIPS, L. (Eds.). **Angela Carter: new critical readings**. London: Continuum Books, 2012, p. 23-33.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

GOLDSWORTHY, K. Angela Carter. **Meanjin**, v. 44, n. 1, Mar. 1985, p. 4-3.

HAFFENDEN, J. Angela Carter. In: HAFFENDEN, J. **Novelists and Interview**. London: Methuen, 1985, p. 76-96.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, S. **Interpretation, gender and the reader**: Angela Carter's self-conscious novels. 1991. 421 s. Doctor of Philosophy, University of Glasgow, 1991.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. (Orgs.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 33 - 118.

HOLLANDA, H. B. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JORDAN, E. The Dangerous Edge. In: SAGE, L. (Ed.). **Flesh and the mirror**: essays on the art of Angela Carter. London: Virago, 1994b, p. 189-215.

JORDAN, E. The Dangers of Angela Carter. In: ARMSTRONG, I. (Ed.). **New Feminist Discourses**: Critical Essays on Theories and Texts. London: Routledge, 1992, p. 119-131.

KARPINSKI, E. C. Signifying passion: Angela Carter's Heroes and Villains as a dystopian romance. **Utopian Studies**, 2000, p. 137-151.

KATSAVOS, A. An Interview with Angela Carter. **Review of Contemporary Fiction**, 1994, p.11-17.

KAVENEY, R. New New World Dreams: Angela Carter and Science Fiction. In: SAGE, L. (Ed.). **Flesh and the mirror: essays on the art of Angela Carter**. London: Virago, 1994b, p. 171-188.

KENYON, O. Angela Carter: Fantasist and Feminist. In: KENYON, O. **Writing Women: Contemporary Women Novelists**. London: Pluto Press, 1991, p. 12-31.

KOLTUV, B. B. **O livro de Lilith**. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 1986.

KRISTEVA, J. **Powers of Horror: an essay on abjection**. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. Disponível em: <http://www.seo-li.com/pdf/powers-of-horror-an-essay-on-abjection-49194.pdf>.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.206 - 242.

LÉVI-STRAUSS, C. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. Trad. Mariana Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1976.

LEWALLEN, A. Wayward Girls but Wicked Women?: Female Sexuality in Angela Carter's *The Bloody Chamber*. In: DAY, G; BLOOM, C. **Perspectives on pornography: Sexuality in Film and Literature**. New York: St. Martin's Press, 1988, p. 144-158.

MAKINEN, M. Angela Carter's 'The Bloody Chamber' and the Decolonization of Feminine Sexuality. **Feminist Review**, 42, Autumn 1992, p. 2-15.

MILLET, K. **Sexual Politics**. New York: Touchstone, 1990.

MOI, T. Pornography and Fantasy: about women, clothes and philosophy. **Vinduet**, 38:4, 1984, p. 17-21.

MORAES, E. R. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MULVEY, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: KAPLAN, Ann E. (Ed.). **Feminism & Film**. New York: Oxford University Press, 2000, p. 34-47.

NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 8, n. 2, 2000, p. 9-41.

OLIVEIRA, R. D. **Elogio da diferença: o feminino emergente**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAIVA, V. **Evas, Marias, Liliths... as voltas do feminino**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PALMER, P. From 'Coded Mannequin' to Bird Woman: Angela Carter's Magic Flight. In: ROE, S. (Ed.). **Women Reading Women's Writing**. New York: Saint Martin's Press, 1987, p. 179-205.

PASSOS, E. A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina. In: DUARTE, C. L.; DUARTE, E. A.; BEZERRA, K. C. (Orgs.). **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 60 - 66.

PEACH, L. **Angela Carter**. London: Macmillan Press, 1998.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2013.

PINHO, A. F.; OLIVEIRA, J. M. de. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. **Ex aequo**, Vila Franca de Xira, n. 27, 2013. Disponível em: http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0874-55602013000100005&script=sci_arttext&lng=pt. Acesso em 6 mai. 2014.

RAPUCCI, C. A. **Mulher e Deusa: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter**. Maringá: Eduem, 2011.

REY, S. Del. Feminismo y Brujería: entrevista con Angela Carter. **Quimera**, v. 102, p. 20-27, 1991.

ROBINSON, S. **Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction**. New York: Suny Press, 1991.

ROEMER, D; BACCHILEGA, C. (Orgs). **Angela Carter and the fairy tale**. Wayne: Wayne State University Press, 2001.

RODRIGUES, T. **Confinamento e vastidão: a representação feminina e a subversão em The Magic Toyshop**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ROUSSEAU, J. J. **Emílio ou Da Educação**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

RUBIN, G. The Traffic in Women. Notes in the "Political Economy" of Sex. In: REITER, R. (Ed.). **Toward an Anthropology of Women**. New York: Monthly Review Press, 1975.

RUSHDIE, S. Angela Carter, 1940-1992: a very good wizard, a very dear friend. **New York Times Book Review**, 8 March, 1992, p.5.

SAGE, L. **Angela Carter**. Plymouth: Northcote House, The British Council, 1994a.

SAGE, L. (Ed.). **Flesh and the mirror: essays on the art of Angela Carter**. London: Virago, 1994b.

SAGE, L. The savage sideshow: a profile of Angela Carter. **New Review**, 39/40, p. 51-57, 1977.

SANT'ANNA, A. R. de. **O canibalismo amoroso**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 16. n. 2, Porto Alegre, p.5 jul./dez. 1990.

SHAKESPEARE, W. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S/A, 1988, vol.II.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SHOWALTER, E. **A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing**. New Jersey: Princeton UP, 1985.

TONKIN, M. **Angela Carter and decadence: critical fictions/ fictional critique**. New York: Palgrave MacMillan, 2012.

WARNER, M. **From the Beast to the Blonde: on fairy tales and their tellers**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.

WOLLSTONECRAFT, M. **A Vindication of the Rights of Woman**. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1967.

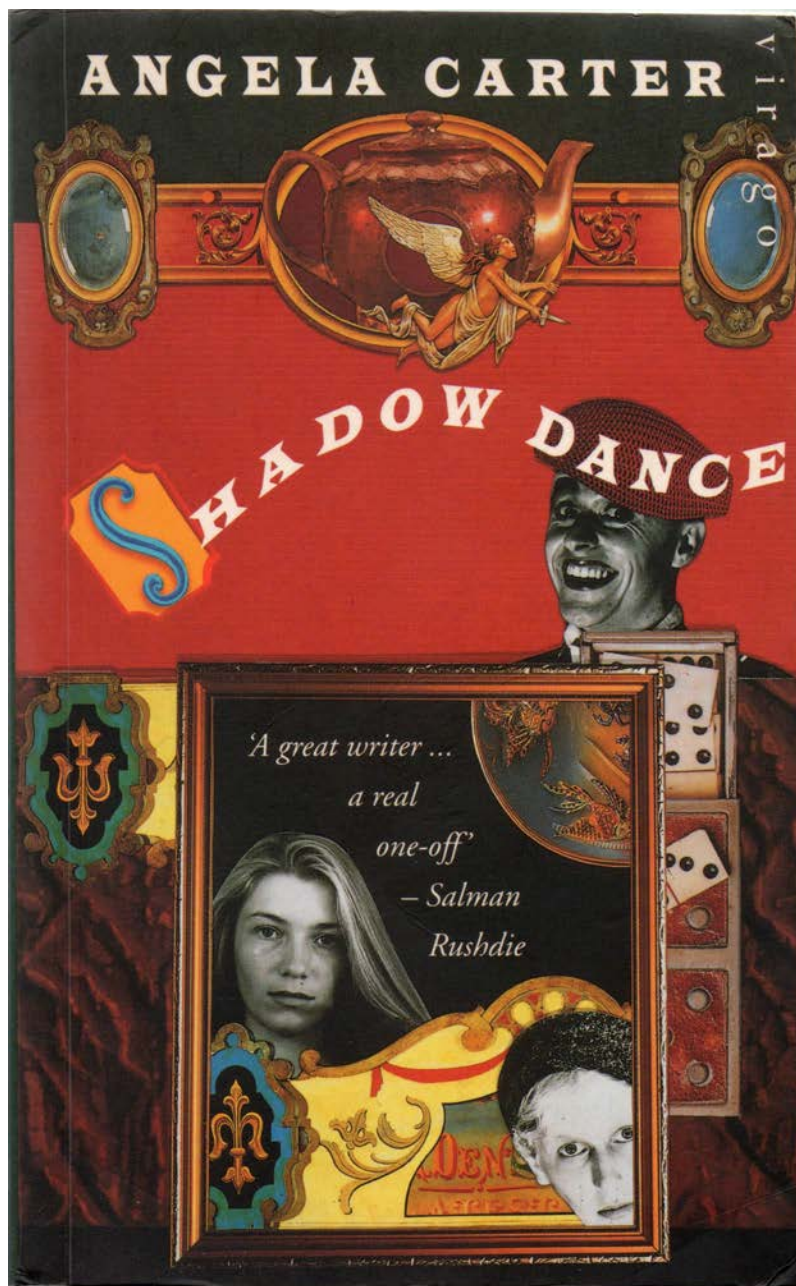
WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WYATT, J. The Violence of Gendering: Castration Images in Angela Carter's The Magic Toyshop, The Passion of New Eve, and "Peter and the Wolf". **Women's Studies**, v. 26, 1996, p. 549-570.

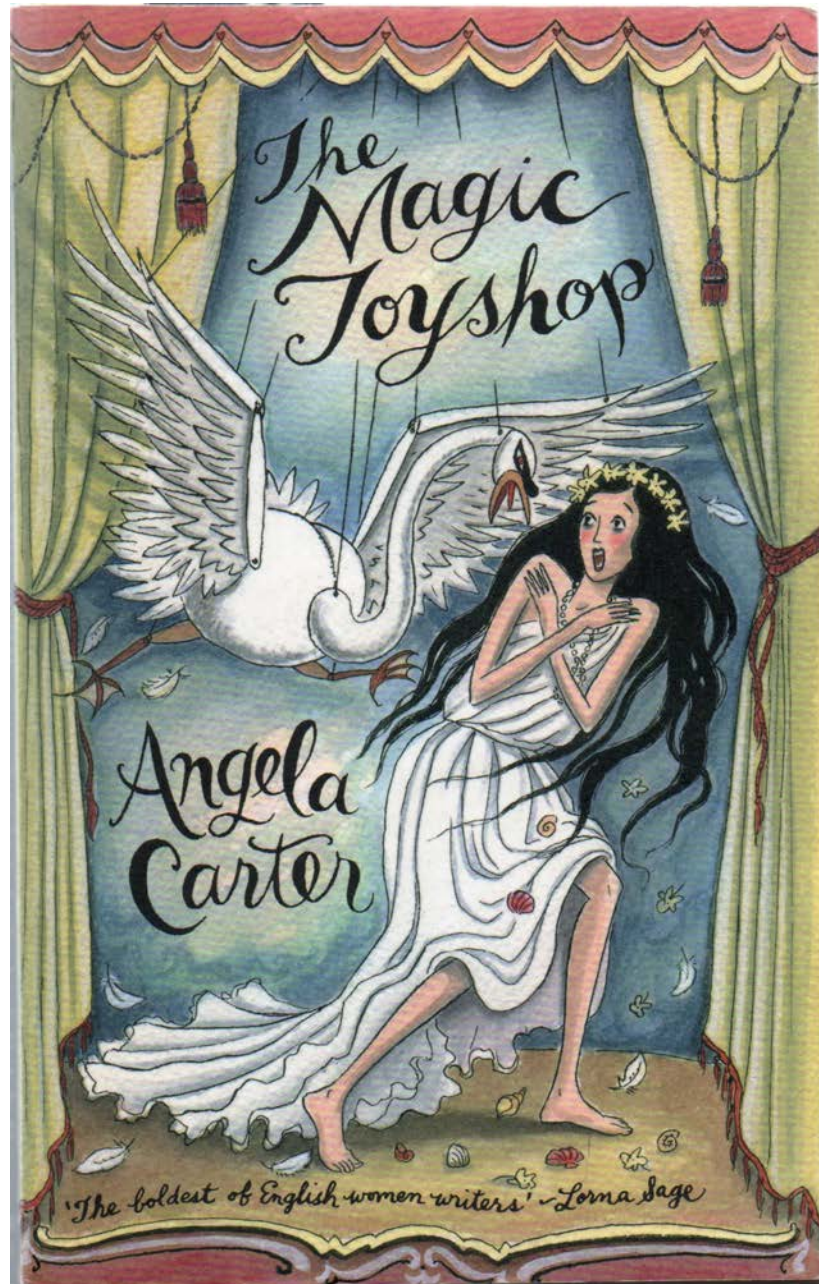
ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONICCI, T; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005a, p.181-203.

ZOLIN, L. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005b, p.275-283.

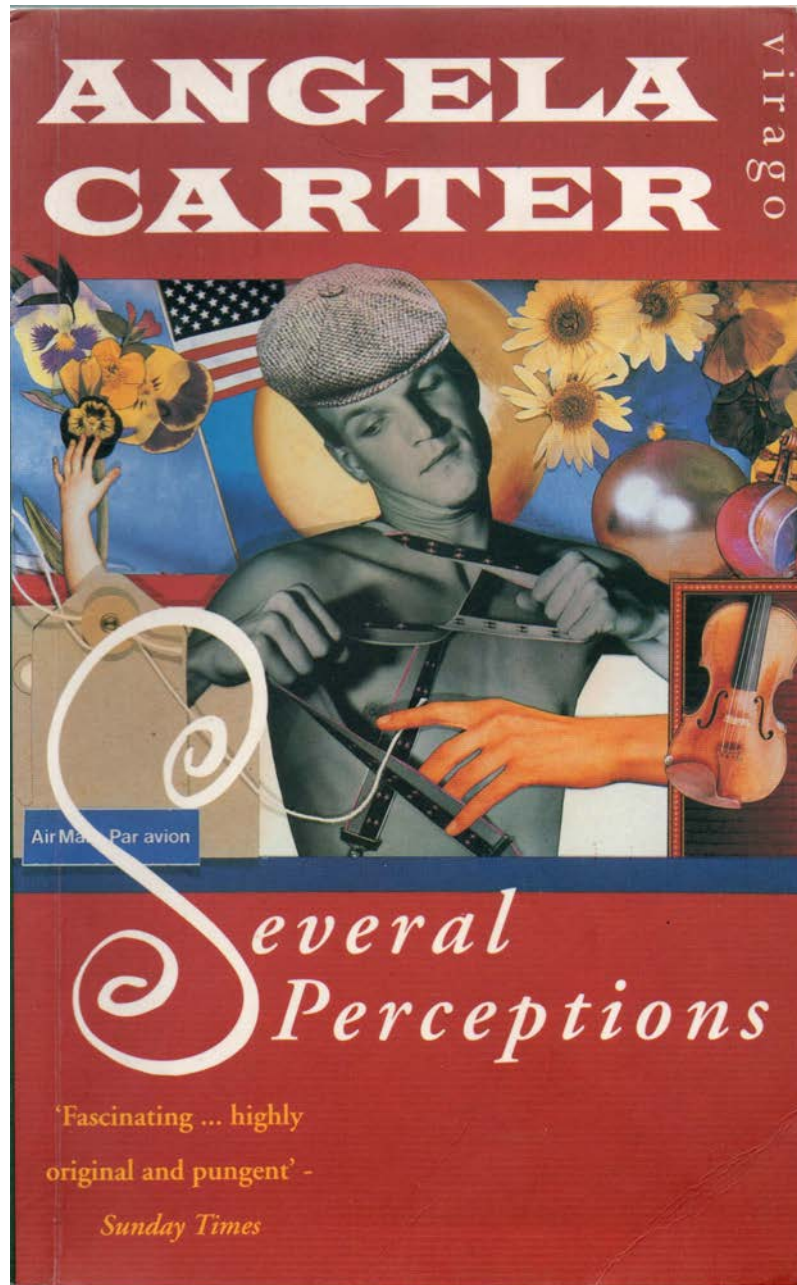
ANEXOS



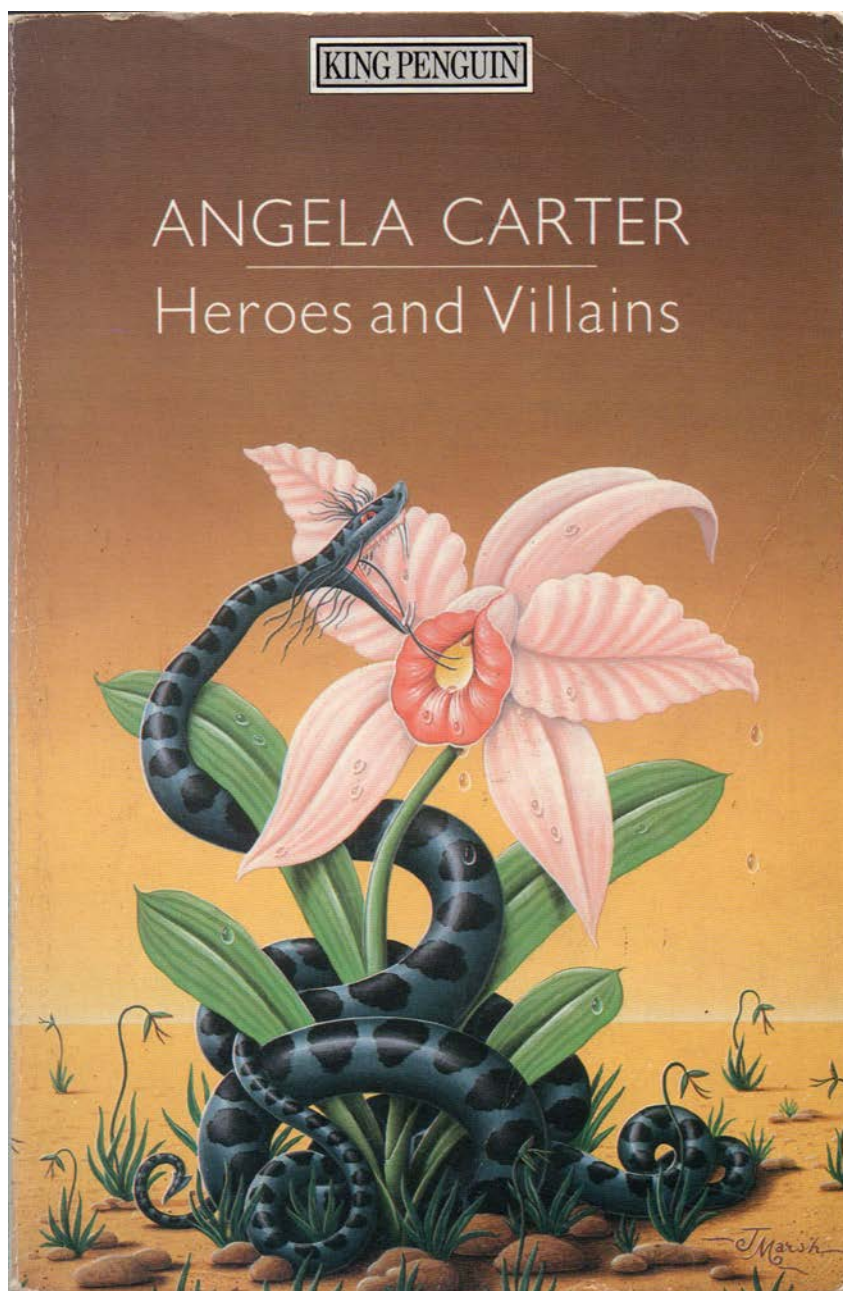
ANEXO 1 - Shadow Dance



ANEXO 2 - The Magic Toyshop



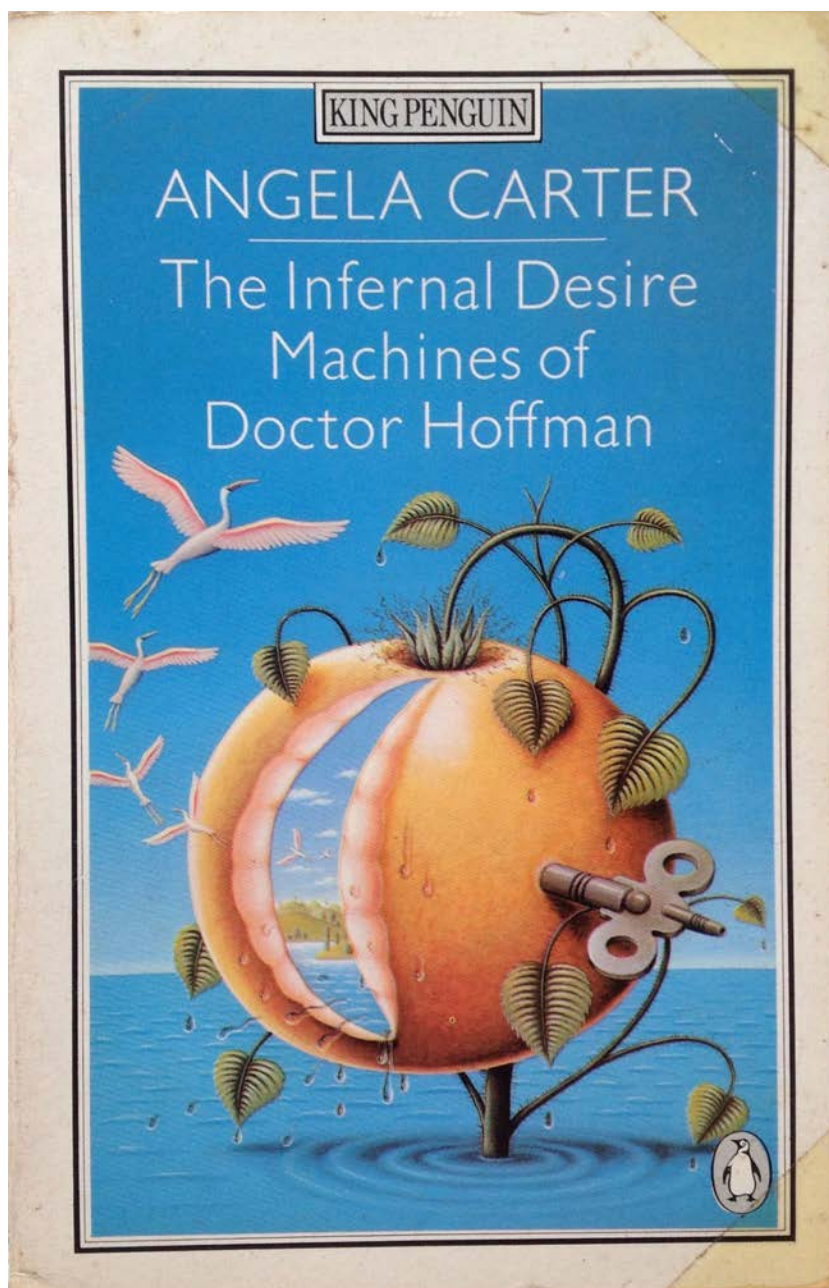
ANEXO 3 - Several Perceptions



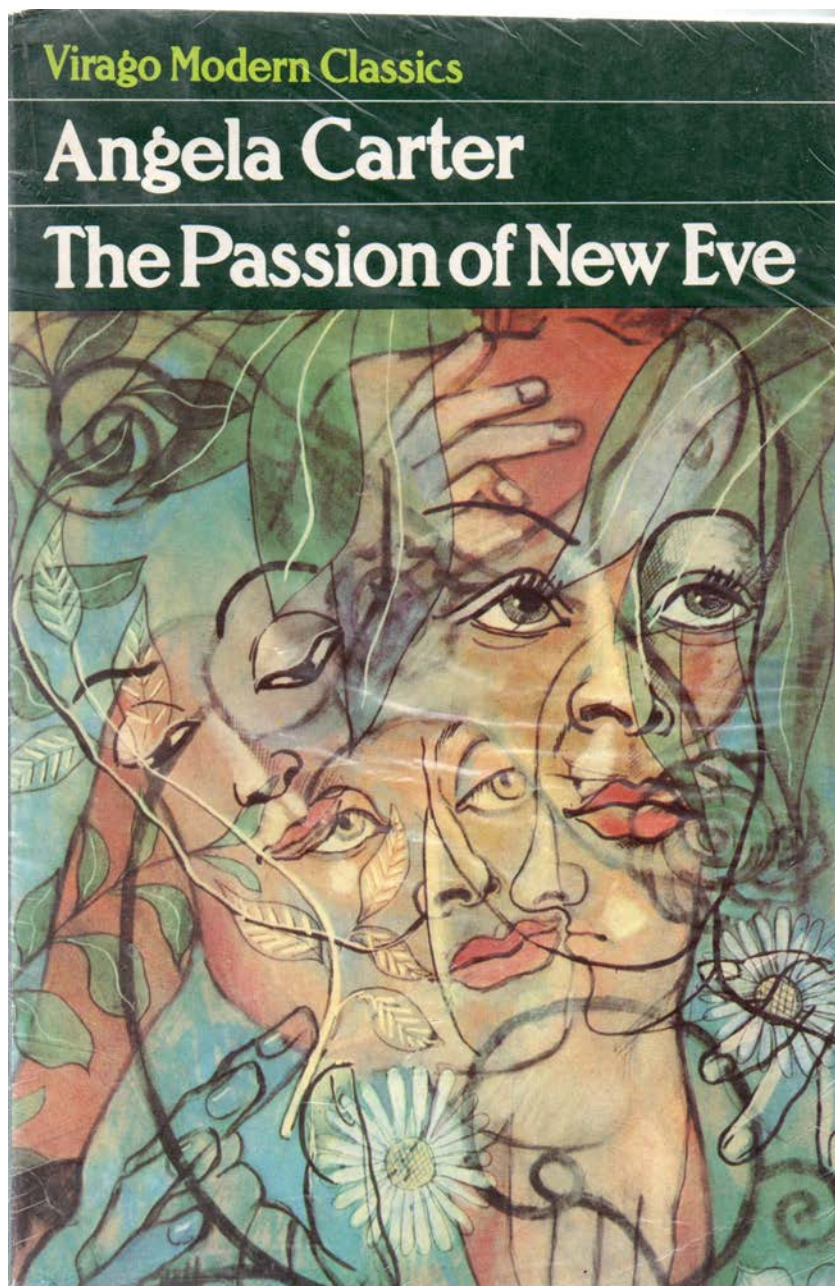
ANEXO 4 - Heroes And Villains



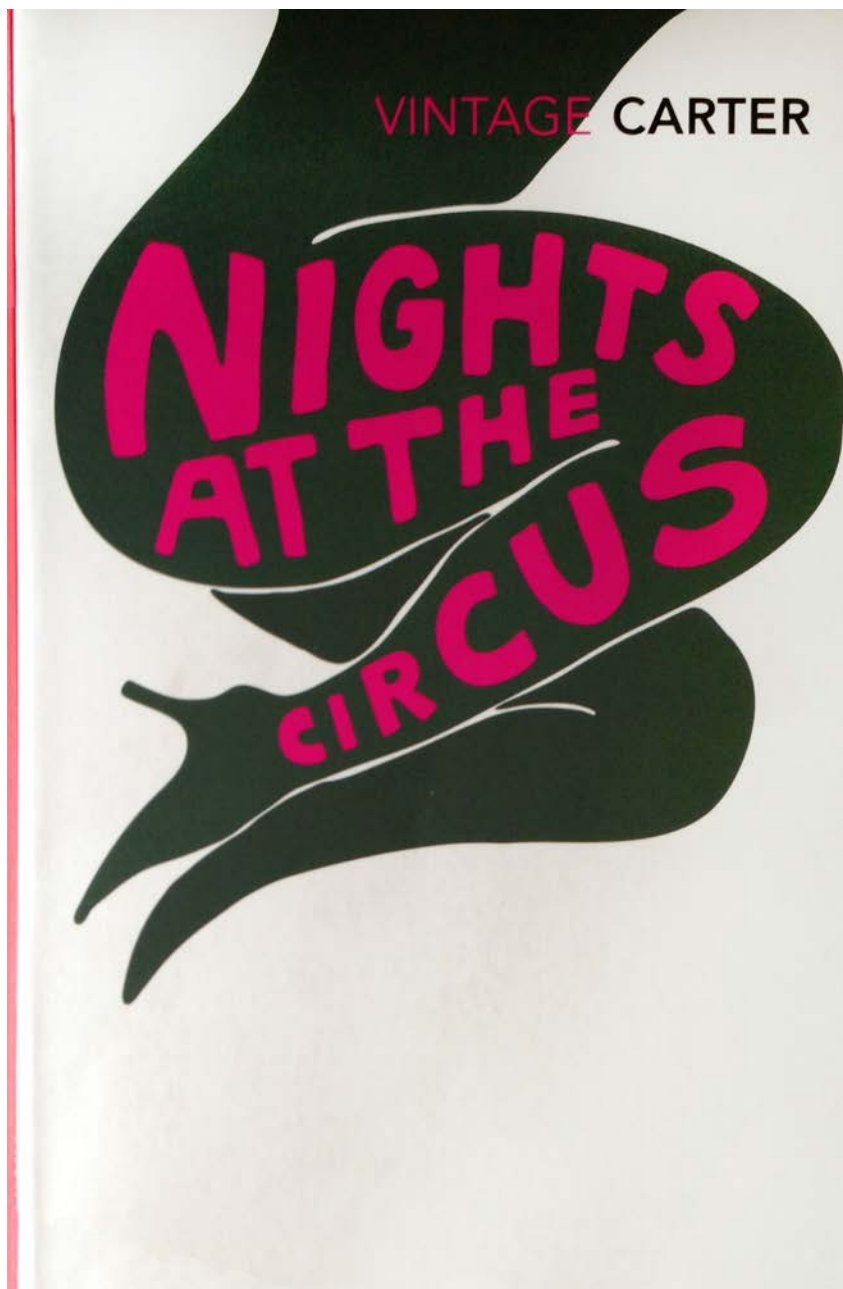
ANEXO 5 - Love



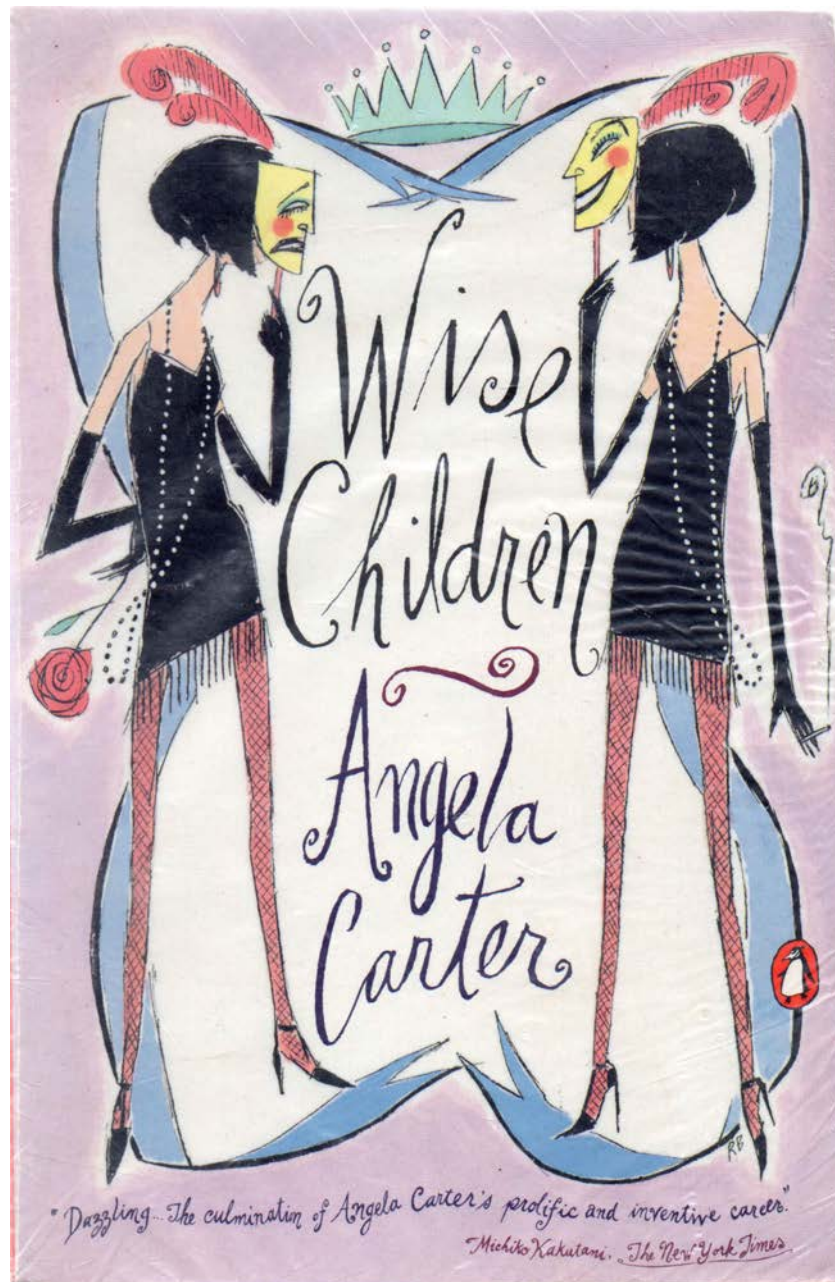
ANEXO 6 - The Infernal Desire Machines Of Doctor Hoffman



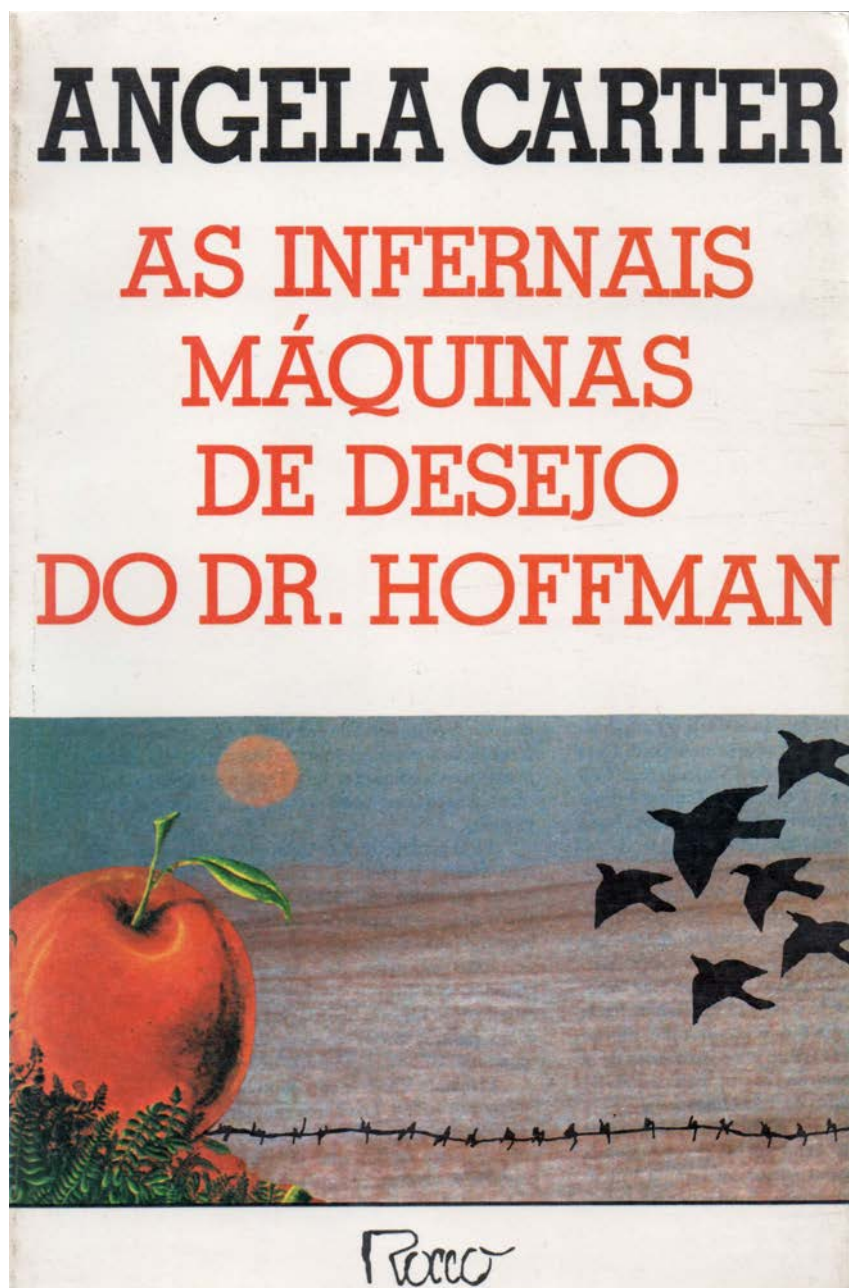
ANEXO 7 - The Passion Of The New Eve



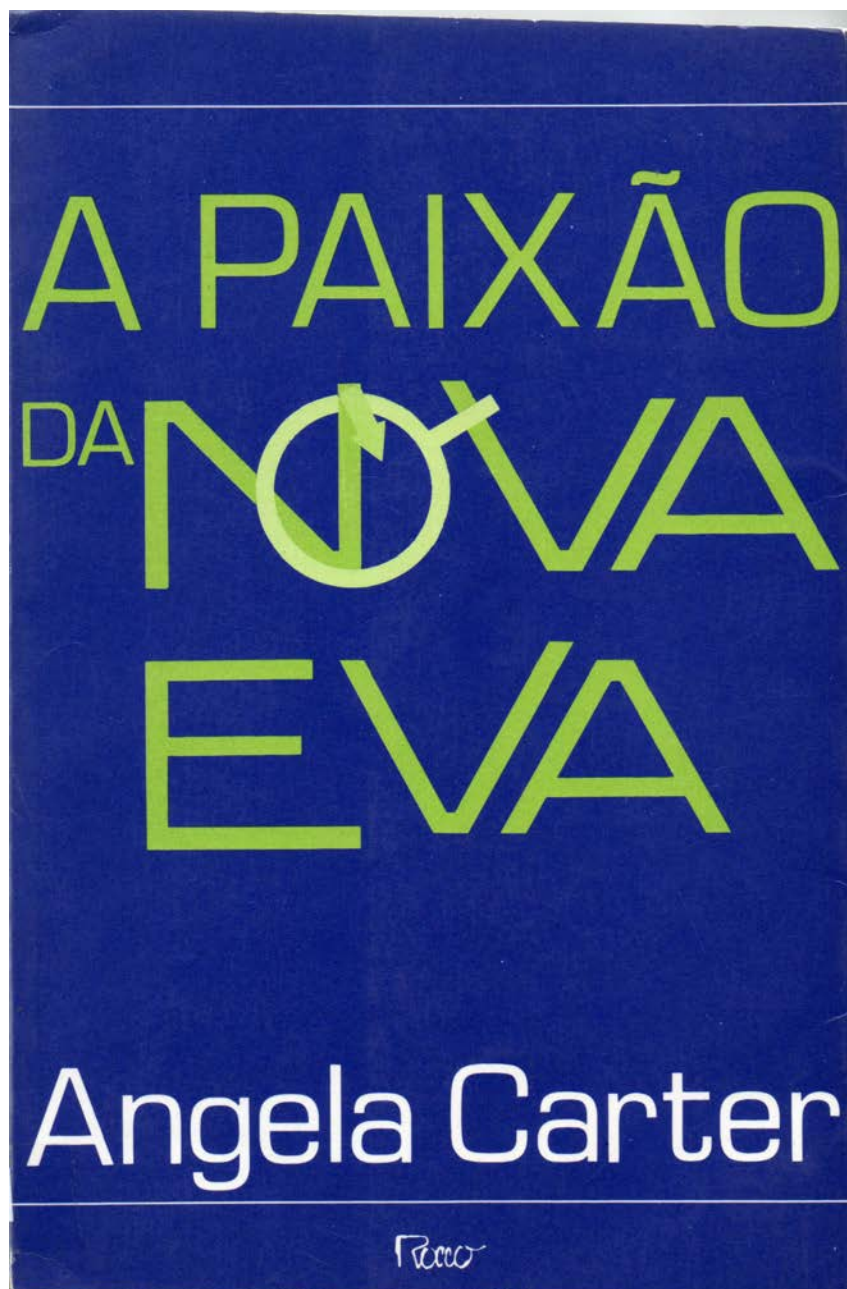
ANEXO 8 - Nights At The Circus



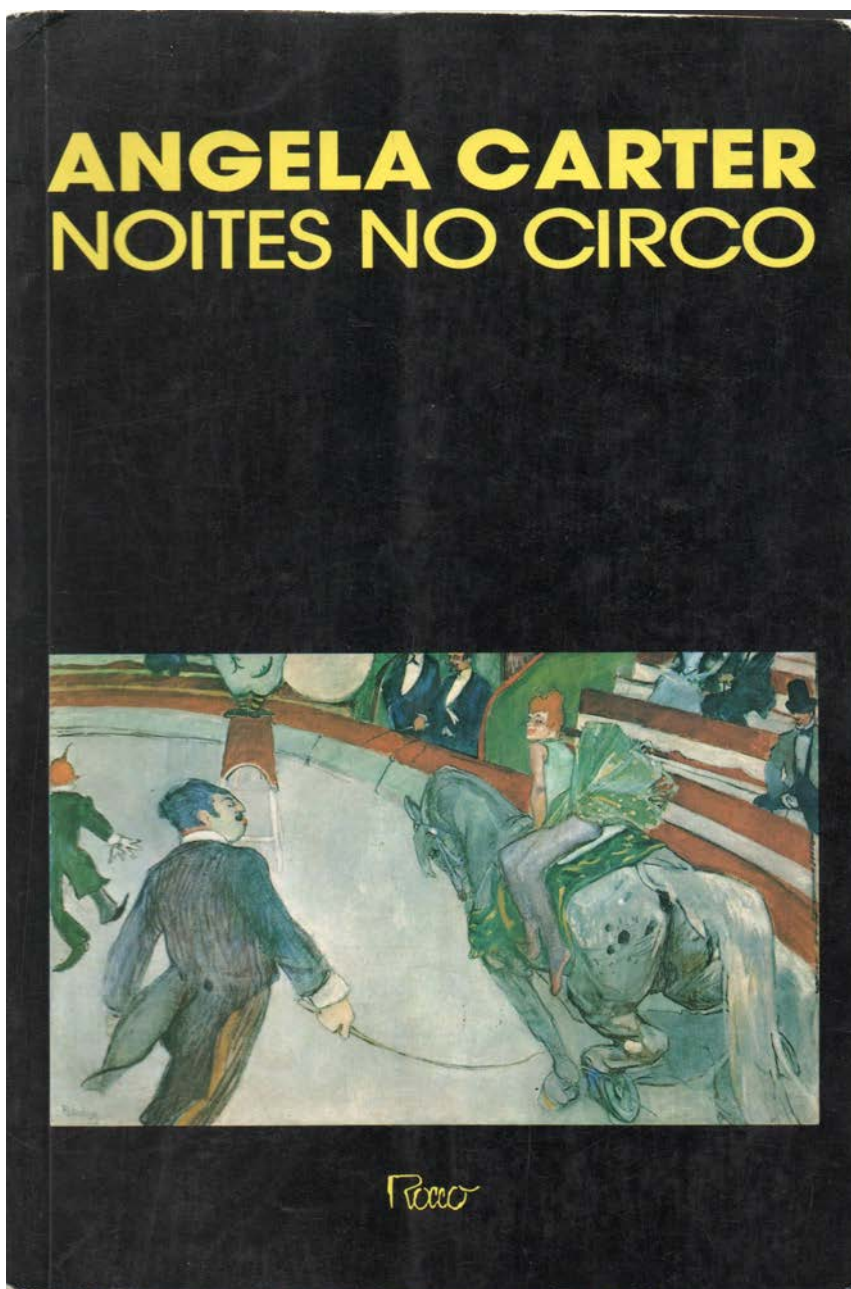
ANEXO 9 - Wise Children



ANEXO 10 - As Infernais Máquinas De Desejo Do Dr. Hoffman



ANEXO 11 - A Paixão Da Nova Eva



ANEXO 12 - Noites No Circo



ANEXO 13 - Gilda



ANEXO 14 - Angela Carter