

KÁTIA ISIDORO DE OLIVEIRA

HEROÍNAS E VILÕES:
os símbolos na obra *Heroes and Villains* de Angela Carter

ASSIS

2012

KÁTIA ISIDORO DE OLIVEIRA

HEROÍNAS E VILÕES:
os símbolos na obra *Heroes and Villains* de Angela Carter

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

Orientadora: Prof^a Dr^a Cleide Antonia Rapucci

ASSIS

2012

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

O48h Oliveira, Kátia Isidoro de
Heroínas e Vilões: os símbolos na obra *Heroes and Villains*
de Angela Carter / Kátia Isidoro de Oliveira. Assis, 2012
149 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr^a Cleide Antonia Rapucci

1. Carter, Angela, 1940-1992. 2. Literatura inglesa. 3. Pós
modernismo (Literatura). 4. Simbologia. 5. Mulheres na literatura. I. Título.

CDD 809.89287
823

KÁTIA ISIDORO DE OLIVEIRA

HEROÍNAS E VILÕES:
os símbolos na obra 'Heroes and Villains' de Angela Carter

Dissertação apresentada à Faculdade
de Ciências e Letras – UNESP para a
obtenção do título de Mestre em
LETRAS (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 26/06/2012

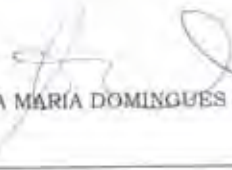
COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: PROFA. DRA. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI - UNESP/Assis



Membros: PROFA. DRA. REGINA HELENA MACHADO AQUINO CORRÊA -
UEL/Londrina



PROFA. DRA. ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA -
UNESP/Assis

*Dedico esta dissertação à
Célia, Ernesto, Gisele e Henrique.*

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Cleide Antonia Rapucci pela orientação e por me apresentar, ainda na graduação, a autora Angela Carter, a cuja obra dediquei os meus estudos no mestrado. Agradeço também pelo apoio, confiança em meu trabalho, pela amizade e carinho ao longo dos anos.

Aos meus pais Célia e Ernesto e à minha irmã Gisele pelo incentivo e apoio incondicional. Em especial à minha mãe, que sempre esteve ao meu lado em todos os momentos com o seu amor e palavras. E também por incentivar a literatura em minha vida desde a infância.

À Professora Doutora Ana Maria Domingues de Oliveira e à Professora Doutora Ana Maria Carlos, membros da Banca de Qualificação deste trabalho, pelas críticas, sugestões à dissertação e afeto.

À FAPESP, agência financiadora desta pesquisa, que possibilitou a segurança financeira para o desenvolvimento do trabalho e dedicação exclusiva aos estudos.

Aos professores das disciplinas que cursei na Pós-Graduação e a todos os professores que fazem parte da minha trajetória acadêmica desde que iniciei os meus estudos na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Ao Henrique pelo amor, companheirismo e compreensão durante os anos.

Aos familiares que acompanham a minha trajetória.

Aos amigos pelo afeto, por sempre acreditarem em minha capacidade e no meu trabalho.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis e a Biblioteca “Acácio José Santa Rosa”, sempre gentis, pelo eficiente atendimento.

*See how he nak'd and fierce doth stand,
Cuffing the Thunder with one hand;
While with the other he does lock,
And grapple, with the stubborn Rock;
From which he with each Wave rebounds,
Torn into Flames, and ragg'd with Wounds.
And all he saies, a Lover drest
In his own Blood does relish best.*

“The Unfortunate Lover”, Andrew Marvell

OLIVEIRA, K. I. **HEROÍNAS E VILÕES: os símbolos na obra *Heroes and Villains* de Angela Carter**. 2012. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

RESUMO

A presente dissertação pretende fazer uma análise dos símbolos no romance *Heroes and Villains*, publicado em 1969 pela autora inglesa Angela Carter. O romance tem como elemento fundamental símbolos representados por imagens, objetos e lugares que vão revelar também ao leitor a possível crítica ao ambiente patriarcal, observada pela fuga da personagem feminina de uma espécie de confinamento, em busca de seu espaço. Considerando ainda a importância das significações para a obra literária, este trabalho também pretende elucidar como o símbolo é trabalhado na construção do espaço e das personagens femininas. No primeiro capítulo, abordamos brevemente a vida e obra da autora, como também a fortuna crítica produzida sobre o romance. No segundo capítulo, apresentamos um levantamento das principais teorias acerca da ficção científica distópica, pós-modernidade e feminismo. Ainda no segundo capítulo, buscamos analisar as personagens presentes na sociedade pós-apocalíptica e verificar as diversas vozes presentes na intertextualidade. No terceiro capítulo, utilizando teorias sobre a simbologia, analisamos os símbolos presentes no romance. Sendo assim, o trabalho também ressalta como a obra colabora para divulgar a crítica sugerida pela autora contra o modelo patriarcal de sociedade.

Palavras-chave: Literatura Inglesa; Angela Carter; *Heroes and Villains*; Simbologia; Pós-modernismo.

OLIVEIRA, K. I. **HEROINES AND VILLAINS: symbols in Angela Carter's *Heroes and Villains***. 2012. 149 p. Dissertation (Masters in Literature). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

ABSTRACT

This dissertation intends to analyze the symbols in the novel *Heroes and Villains*, published in 1969 by the British author Angela Carter. The novel has as a fundamental characteristic the use of symbols represented by images, possibly built as a criticism directed to the patriarchal society, bearing in mind the main character's escape from her confinement. This work has the intention to shed a light on how the symbols are built to represent aspects such as space and the female characters. In the first chapter of this study, we touch briefly on the life and works of the author, as well as the critical pieces produced on the novel. In the second chapter we cover the most relevant theories concerning dystopian science fiction, post modernism and feminism. Still in the second chapter, we analyze the characters in the context of a post-apocalyptic society and their many voices in their intertextuality. The third chapter is dedicated to the analysis, using the theories on symbology, of the symbols present in the novel. Lastly, our intention is also to divulge the criticism of the patriarchal model of a society, as intended by the writer.

Keywords: English Literature; Angela Carter; *Heroes and Villains*; Symbology; Post-modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - A TRAJETÓRIA DE ANGELA CARTER E O ROMANCE HEROES AND VILLAINS	15
1.1 VIDA E OBRA	16
1.2 O ROMANCE <i>HEROES AND VILLAINS</i>	19
1.3 FORTUNA CRÍTICA	23
CAPÍTULO 2 - <i>HEROES AND VILLAINS</i>, UM ROMANCE PÓS- MODERNO/PÓS-APOCALÍPTICO	30
2.1 FICÇÃO CIENTÍFICA DISTÓPICA	31
2.2 PÓS-MODERNISMO E LITERATURA PÓS-MODERNA	35
2.3 FEMINISMO NA PÓS-MODERNIDADE.....	42
2.4 NEM HEROÍNAS NEM VILÃS: AS PERSONAGENS	51
2.5 DESVENDANDO A INTERTEXTUALIDADE: AS RELEITURAS NO ROMANCE.....	59
CAPÍTULO 3 - HEROÍNAS E VILÃS: OS SÍMBOLOS	77
3.1 ANÁLISE DOS SÍMBOLOS NO ROMANCE.....	78
3.2 O RELÓGIO, O ESPELHO E OS LIVROS: REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DO TEMPO E DA QUEBRA DO CONTROLE PATRIARCAL NO ROMANCE....	82
3.3 O ESPAÇO SIMBÓLICO EM <i>HEROES AND VILLAINS</i>	88
3.4 NOMES.....	94
3.5 SILÊNCIO.....	96
3.6 O ESTUPRO.....	99
3.7 CASAMENTO	101
3.8 SERPENTE/COBRA/VÍBORA	104
3.9 ANIMAIS DOMÉSTICOS	108
3.10 ROSAS.....	109
3.11 CRUZ.....	110
3.12 CONCHA	111
3.13 OS SELVAGENS: TIGRE E LEÃO	112
3.14 A PALETA DE CORES NO ROMANCE.....	114
3.15 SÍMBOLOS FÁLICOS	117
3.16 LADY OF TIGERS.....	121
3.17 MAR.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129
ANEXOS	140
ANEXO A.....	141
ANEXO B	142
ANEXO C	143

INTRODUÇÃO

Angela Carter, em *Heroes and Villains* (publicado em 1969), desconstrói a inocência e vitimização feminina. O quarto romance da autora consiste em uma narrativa ambientada no futuro, numa época “pós-apocalíptica”. Depois de uma guerra nuclear, há três sociedades sobreviventes: os Professores (um grupo de elite sustentado pela agricultura que vive no que restou das cidades), os Bárbaros (nômades que sobrevivem fora das cidades), e os “Out People” (pessoas que foram mutiladas pela radiação, habitando ruínas). Essas sociedades vivem em espaços distintos. Para Marianne, a “verdadeira aparência” de cada um dos lados (Bárbaros e Soldados) seria algo que suspenderia a categorização de diferenças de classes. Em sua aparência real não existe a divisória absoluta que cada lado insiste. Marianne, filha de Professor, que viveu com os Bárbaros, encontra cada lado dentro dela mesma. O estrangeiro, o estranho, não estão fora dela.

O fundamental na personagem é a característica de ser a primeira heroína carteriana a escolher a busca pelo espaço de vastidão, deixando sua condição de “prisioneira da torre de aço e concreto”.

A leitura das obras teóricas permitiu o estudo sobre a representação da mulher na literatura e, por consequência, observar como Angela Carter critica, interpreta e se contrapõe aos valores patriarcais inseridos nas entrelinhas da ficção. Também é possível observar a luta travada pela autora a favor da nova postura feminina através da ficção científica. Concomitantemente, através da leitura teórica ensejamos elucidar como as imagens, símbolos, objetos, espaço e personagens são trabalhados para a construção da obra. Dessa maneira, buscamos encontrar uma conexão entre o objeto de estudo e sua criação.

A dissertação de mestrado visa à análise dos símbolos presentes no romance *Heroes and Villains*¹, da escritora Angela Carter. A importância que possuem os símbolos para a obra literária se deve ao fato de que eles ultrapassam o significado estrito de um elemento, concedendo-lhe um valor outro, que pode ser subjetivo, sendo, portanto, de extrema relevância seu estudo.

No primeiro capítulo, “A trajetória de Angela Carter e o romance *Heroes and Villains*”, iniciamos o estudo com aspectos da biografia da autora e com a fortuna crítica produzida acerca do romance *Heroes and Villains*. A síntese do romance também é apresentada nesse capítulo.

No segundo capítulo, “*Heroes and Villains*, um romance pós-moderno/pós-apocalíptico”, discutimos os principais conceitos teóricos ligados às obras de Angela Carter. O primeiro conceito estudado é a ficção científica distópica que está ligada à ficção carteriana. Em seguida, apresentamos a principal linha teórica e métodos adotados para a análise do romance. Para o estudo do pós-modernismo utilizamos obras de estudiosos como Frederic Jameson (1985), Linda Hutcheon (1991) e Steve Connor (1989). Discorremos acerca do feminismo que também é um dos temas ligados a Carter. Realizamos um estudo da representação da mulher na literatura, evidenciando os aspectos sociais e culturais, bem como os conceitos que contribuíram para formar sua característica nas obras literárias.

Ainda no segundo capítulo, analisamos as personagens femininas na ficção carteriana verificando os elementos que contribuíram para a denúncia ao patriarcado sugerida pela autora. Para finalizar o capítulo, verificamos as diversas vozes e diálogos através da intertextualidade presente em *Heroes and Villains*.

¹ Publicado inicialmente em 1969. Para este trabalho estamos usando a edição de 1981. A tradução é a edição de 1992.

As considerações no terceiro capítulo, “Heroínas e vilãs: os símbolos”, foram acerca da simbologia. Foi observada a perspectiva da autora relacionada a este elemento presente no romance. Em um primeiro momento, discutimos as teorias propostas por Tzvetan Todorov (1980), C.G. Jung (1995) e Jolande Jacobi (1995) sobre símbolos. Abordamos, em especial, os principais símbolos no romance, como o relógio, espelho e livros como uma representação simbólica do tempo e analisamos o espaço simbólico presente no romance. O silêncio, casamento, serpente, animais, e as cores são alguns símbolos analisados na dissertação. Os símbolos foram explorados diferentemente em cada caso para demonstrar o universo e a construção da personagem feminina na narrativa. Segundo Baudrillard (BAUDRILLARD, 2008, p. 11), os objetos não são definidos apenas por sua função, mas pela relação humana com eles.

Segundo Aidan Day (1998, p. 55), Marianne como uma nova Eva pode construir um novo Éden, que se afasta das terríveis figuras paternas e a antiga mitologia misógina. O autor também afirma que é realmente novo neste romance a identificação da razão, como um elemento necessário e supremo na concepção de uma ordem além do patriarcalismo. É a idéia de razão como base de sua causa feminista o elemento crucial que Carter usará como referência conceitual após *Heroes and Villains*.

Em determinados momentos da dissertação o termo “Lady of Tiger” e o final da obra foram traduzidos livremente porque a tradução portuguesa não apresenta a última página do romance. Em anexo estão duas pinturas que dialogam com a obra e o acervo iconográfico da autora. O acervo iconográfico é um conjunto de fotografias que registram diversos momentos de Angela Carter e tem por função revelar aos leitores o semblante da autora.

A intenção deste trabalho é analisar a obra da autora Angela Carter devido à sua rica produção literária e seu estilo peculiar no qual trabalha com recursos intratextuais

(como símbolos, imagens e objetos) de suas obras, que vão aludir a elementos extratextuais para compor a narrativa. Também pretendemos, por meio deste estudo, divulgar o trabalho da escritora britânica do século XX.

CAPÍTULO 1

**A TRAJETÓRIA DE ANGELA CARTER E O
ROMANCE *HEROES AND VILLAINS***

1.1 VIDA E OBRA

Angela Carter nasceu em Eastborne, Inglaterra, a 07 de maio de 1940 e faleceu prematuramente em 16 de fevereiro de 1992. A autora define-se como autodidata e em uma entrevista a Lorna Sage (apud RAPUCCI, 1997, p. 15) contou que começou a escrever histórias quase ao mesmo tempo em que aprendeu a escrever, aos seis anos de idade. As obras de Angela Carter são extremamente elaboradas, autoconscientes e é reconhecida mundialmente como uma das maiores escritoras de língua inglesa.

Por causa dos bombardeios de sua cidade natal na Segunda Guerra Mundial, Angela foi viver com sua avó materna nas regiões das minas de carvão, em South Yorkshire. Sua avó, uma personalidade forte e matriarcal, foi influente em toda sua vida, como escritora e pessoa. Anos depois, mudou-se com a família para Londres, já que a avó não considerava o sul um lugar ideal para se criar filhos. Recebeu educação formal em uma escola para meninas em Streatham.

Da adolescência até a fase adulta, a escritora desenvolveu anorexia nervosa, segundo a própria autora, devido à possessividade da mãe. Aos 19 anos seu pai lhe arranhou um emprego como repórter júnior no jornal *Croydon Advertiser*. Sua imaginação atrapalhava a exatidão na apresentação dos fatos jornalísticos. Começou a escrever críticas sobre cinema e discos. Em 1960, casou-se com Paul Carter e foi ele que introduziu a música folk e o jazz dos anos 60 em sua vida. A partir de então, passou a assinar como Angela Carter. No ano seguinte, passou a estudar inglês na Bristol University, focando-se em literatura medieval.

Em 1966, aos vinte e seis anos, teve seu primeiro romance publicado, *Shadow Dance*. *The Magic Toyshop* foi publicado em 1967 e lhe rendeu o prêmio *Llewellyn*

Rhys no mesmo ano. Angela Carter escreveu um roteiro para esse romance que em 1986, foi adaptado ao cinema.

Seu terceiro romance, *Several Perceptions* (1968), ganhou o prêmio *Somerset Maugham* em 1969. A escritora divorciou-se e, em 1971, viajou para o Japão com o dinheiro do prêmio, pois gostava dos filmes de Kurosawa, e para se afastar o mais possível da Europa Ocidental Cristã. Permaneceu lá por dois anos e, por certo tempo, trabalhou no departamento em língua inglesa da NHK Broadcasting Company. Em 1969, publicou seu quarto romance, objeto desta pesquisa, *Heroes and Villains*.

Escreveu dois livros infantis em 1970: *Miss Z*, *The Dark Young Lady* e *Donkey Prince*. Também publicou o livro infantil *Comic and Curious Cats* (1979); *The Music People* (1980); *Moonshadow* (1982); *Sea-Cat and Dragon King* (2000, obra póstuma).

Em 1971, lançou *Love* (parte do romance foi escrito enquanto ainda era casada e em 1987 acrescentou um posfácio com considerações possíveis sobre o destino dos jovens personagens). Ainda no Japão, Angela Carter participou do movimento surrealista através do contato com os exilados franceses. Sua permanência no Japão rendeu-lhe duas obras: *The Infernal Desire Machine of Dr. Hoffman* (1972) e *The Passion of New Eve* (1977). Em 1984, publica *Nights at the Circus* e, em 1991, é lançado o último romance da autora, *Wise Children*.

Em 1979 publicou *The Sadeian Woman: an Exercise in Cultural History*, um ensaio polêmico. Nele, ela apresenta os dois tipos de mulheres que aparecem na literatura pornográfica: Justine (estereótipo da esposa que sofre abuso) e Juliette (também estereótipo da perversa prostituta). Na obra, observamos que a mulher não é dona de seu destino em um mundo dominado por homens.

Continuando as obras de não ficção, Angela Carter publicou *Nothing Sacred: Selected Writings* (1982, artigos de jornais e revistas); *Expletives Deleted: Selected*

Writings (1992, resenhas de livros publicados); *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writing* (1997, escritos publicados em jornal desde 1960).

A autora também escreveu contos: *Fireworks: Nine Profane Pieces* (1974); *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), pelo qual recebeu o prêmio do *Festival de Literatura de Cheltenham*. Em 1984, escreveu o roteiro com Neil Jordan do filme *A companhia dos lobos*, baseado em um conto com o mesmo nome. *Black Venus* (ou *Saints and Strangers*, título americano) foi publicado em 1985, sendo uma coletânea de oito contos, tendo como personagens pessoas reais, como Edgar Allan Poe, além de seres imaginários. *American Ghosts and Old World Wonders* (1993) reúne nove contos publicados postumamente em diversas revistas. Foram também publicados postumamente *Burning our Boats: The Collected Short Stories* (1995), reunindo seus primeiros contos e introduzindo contos inéditos.

Também publicou obras dramáticas como, *Come Unto These Yellow Sands* (1985, quatro peças para rádio); *Self-Made Man* (1984); *The Curious Room: Plays, Film Scripts and an Opera* (1995, peças, scripts de filmes e uma ópera da autora reunidos postumamente).

Angela Carter editou uma coletânea de contos folclóricos e de histórias de fadas que focaliza o tratamento dado à mulher no mundo. A obra traz introdução da própria autora. *The Virago Book of Fairy Tales* (1990) recebeu nos Estados Unidos o título de *The Old Wives' Fairy Tale Book*. Ela reúne histórias que vêm da Europa, Estados Unidos, Ártico, África, Oriente Médio e Ásia. A introdução também é realizada pela autora e discorre sobre contos de fadas e histórias folclóricas. Carter desejou demonstrar a diversidade com que o feminino é representado em diversos lugares do mundo. Em 1992, foi editado o segundo *Virago Book of Fairy Tales*. Em 1977, traduziu e prefaciou

os contos de Perrault. Em 1982, publicou *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*, ilustrado por Michel Foreman.

Em 2007, foi publicado no Brasil, com tradução de Luciano Vieira Machado, *103 contos de fadas*. Recentemente foi publicada no Brasil uma seleção de alguns contos dos *103 contos de fadas*, também com tradução de Luciano Vieira Machado, *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo* (2011), que reúne contos de fadas e histórias folclóricas que vem do mundo inteiro.

Foi professora visitante na Brown University, Rhode Island (1980-1981), e na Universidade de Adelaide (1984).

Angela Carter teve um filho em 1983, com seu companheiro Mark Pearce. Ela faleceu em Londres em 16 de fevereiro de 1992, de câncer no pulmão. Seu amigo, o escritor Salman Rushdie, escreveu no *The New York Times Book Review*, de 9 de março de 1992, um artigo sobre Angela Carter e através dessa homenagem revelou a arte de Angela Carter: “With Angela Carter’s death English literature has lost its high sorceress, its benevolent witch-queen, a burlesque artist of genius and antic grace.”² (apud RAPUCCI, 1997, p. 20)

1.2 O ROMANCE *HEROES AND VILLAINS*

Heroes and Villains foi publicado em 1969 e é o quarto romance da autora. Trata-se de uma narrativa que se passa no futuro, em uma época “pós-apocalíptica”. Na obra, a população se encontra dividida em castas. Marianne, a personagem principal, mora com seu pai, denominado Professor de História, que pertence à casta dos

² “Com a morte de Angela Carter a literatura Inglesa perdeu sua grande feiticeira, a sua benevolente bruxa-rainha, uma artista burlesca do gênio e da graça antiga.” (tradução minha)

Professores, em uma “white tower made of steel and concrete”.³ (CARTER, 1981, p. 1)

Os Professores vivem em comunidades, protegidos por Soldados. Existem outras comunidades como a dos Professores, protegidas por muros, mas que comunicam-se em raros momentos. Distante daquela comunidade, vive o povo Bárbaro. Há ainda uma terceira categoria, os “Out People”, homens mutilados que vivem nas ruínas de cidades incendiadas. Esta separação ocorre após uma guerra apocalíptica: neste momento, os homens são divididos em gêneros. No romance, as letras maiúsculas de sua denominação acentuam a imutabilidade, já que as castas eram hereditárias. O título do livro é esclarecido logo no início, quando crianças brincam de Soldados e Bárbaros. Pela regra do jogo, os Soldados sempre ganhavam.

Dando continuidade a esta breve sinopse do enredo, que entendemos ser útil para compreender o mundo pós-apocalíptico de *Heroes and Villains*, é importante ressaltar que depois de uma guerra nuclear, há três sociedades sobreviventes: os Professores (um grupo de elite sobrevivente sustentada pela agricultura que vive no que restou das cidades), os Bárbaros (nômades que têm sobrevivido fora das cidades), e os “Out People” (mutantes que foram mutilados pela radiação, habitando as ruínas). Na infância, a protagonista testemunha um ataque à sua aldeia quando um jovem Bárbaro mata seu irmão. Dois anos após a morte do irmão a mãe come uma fruta envenenada intencionalmente e morre. Ela cresce frustrada com a sua vida entre os Professores. Quando está com dezesseis anos, o pai morre em um ato de loucura da babá, que está na família desde que Marianne era criança, por não se adaptar a esse novo mundo. Num acesso de fúria senil, assassina o pai da protagonista com um machado e, em seguida, bebe o produto que usava para limpar o latão. Joga fora o relógio de seu pai separando-se do controle patriarcal, ato que simboliza a construção de um novo espaço feminino.

³ “torre branca feita de aço e concreto”. (CARTER, 1992, p. 3).

Em outro ataque dos Bárbaros, Marianne cuida de um inimigo ferido chamado Jewel e acaba fugindo com o jovem Bárbaro. Na floresta simulam a morte de Marianne incendiando o caminhão no qual fugiram para que a comunidade dos Professores pense que ela morreu. Na obra, a sociedade em que Marianne vive é hierarquicamente estruturada, com Professores, Soldados e Operários formando castas hereditárias. Trata-se de um regime militar com uma disciplina rigorosa, em que os Professores estão ocupados com o conhecimento, os Soldados com a segurança, e os Operários com o trabalho agrícola. Para os Professores, o mundo é dominado por instituições tais como quartéis, museus e escolas. Eles são rodeados por relógios e outras relíquias inúteis para a sociedade naquele momento. Consideram-se guardiões do conhecimento, arte e cultura, e têm a função de cultivar a memória das civilizações perdidas, contida principalmente em livros, dicionários e imagens. Nesta ordem social, a loucura e os suicídios que comumente ocorrem entre os Professores e os Trabalhadores são tratados como casos de falta de adaptação. O coronel, tio de Marianne, justifica a morte de sua babá como falta de adaptação. Por outro lado, os Bárbaros aparentam a desordem. Como Marianne observa, se o tempo está congelado entre os Professores no pós-guerra, os Bárbaros funcionam fora do tempo, vivendo suas vidas de forma mística. Os Professores são governados pela razão científica, enquanto os Bárbaros são governados pelo mágico. Os dois grupos são semelhantes em sua vontade de manipular as pessoas, para transformá-las e dominá-las. Marianne descobre que há hierarquias sociais e superstições entre os Bárbaros, mas também a vida não é menos aborrecida do que entre os Professores. Na realidade, tal como o seu pai lhe explicara, é possível visualizar a relação entre as duas sociedades, em termos de equilíbrio simbólico: cada um precisa do outro para definir sua identidade. Suas funções são claramente definidas: os Professores

são necessários para os Bárbaros como meio de vida, enquanto os Bárbaros contribuem para a manutenção da coesão social dos Professores:

‘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?’⁴ (CARTER, 1981, p. 11)

Posteriormente, ela descobre que o assassino do seu irmão é Jewel. Sua relação com ele é ambígua, erótica e antagônica. É estuprada pelo jovem Bárbaro e obrigada a casar com Jewel. Marianne fica grávida e, ao lado do jovem Bárbaro, tenta derrubar o poder de Donally, um Professor renegado, chefe dos Bárbaros que antes da guerra foi um professor com PhD. Conhece a matriarca Bárbara, Sr^a Green e estabelece uma relação de afeto com a senhora Bárbara. No final do romance Marianne fica sabendo que Jewel foi morto em uma batalha com um tiro no estômago. O sentimento da protagonista é simbolizado pelo silêncio. Marianne decide tornar-se uma nova líder dos Bárbaros, a Senhora dos Tigres. Nesse momento, Marianne disse já não saber quem eram os heróis e quem eram os vilões.

⁴ “- Se os Bárbaros herdarem a terra acabarão por a destruir, não sabem o que fazer com ela. Os avós deles sobreviveram fora dos abrigos, sabe-se lá como; eles a princípio sobreviveram por acaso e continuam a sobreviver pela tenacidade. Caçam, assaltam-nos e saqueiam-nos por cauda das coisas que precisam e que eles não sabem fazer, e nunca entendem que nós lhes somos necessário. Quando acabarem por nos destruir, se acabarem por nos destruir, eles destroem os seus próprios meios de vida e isso não creio que eles destruam. Creio que será mantido um equilíbrio. Mas os Soldados gostariam de os destruir, porque os Soldados têm de ser vitoriosos, e se os Bárbaros forem destruídos quem nós vamos culpar pelas coisas más?” (CARTER, 1992, p. 18-19)

1.3 FORTUNA CRÍTICA

No dia 13 de setembro de 1970, um ano após a publicação de *Heroes and Villains*, a escritora e ensaísta Mrs. Boston publicou uma resenha do livro no jornal *The New York Times*. Para a ensaísta, o livro é estranho e irresistível. Apesar de se definir no futuro, seu imaginário e referências remetem continuamente à arte do passado. Para a ensaísta, Carter criou, a partir de diversas fontes, uma fábula que discute o papel da razão e da imaginação em uma sociedade civilizada. A crítica escreveu sobre a obra com entusiasmo: “[...] Angela Carter tells her story with considerable skill. Her observation is sharp, and she writes extremely well. This, her fourth novel, is an undoubted success.”⁵

Lorna Sage (1994, p. 18), grande estudiosa de Angela Carter, em seu livro *Angela Carter*, afirma que duas características em *Heroes and Villains* marcam o desenvolvimento da astúcia de Carter: primeiro, a qualidade rigorosa da fantasia, sua insistência em pensar seu caminho através do romance de exclusão focalizando na personagem marginalizada Marianne; e em segundo lugar, o uso que a autora faz de estratégias pré-romanescas na narrativa, particularmente o picaresco, com sua fórmula de retratar o movimento sem objetivo definitivo ou final. Esse viria a ser seu modo narrativo predominante, seus romances especulativos da próxima década, também como uma homenagem à ficção popular.

Aidan Day, em seu livro *The rational glass*, (1998), reúne discussões em ordem cronológica sobre as principais obras de Angela Carter. Segundo o autor (1998, p. 55), o que é realmente novo neste romance é a identificação da razão como elemento necessário e supremo para a concepção de uma ordem além do patriarcalismo. É a idéia

⁵ “Angela Carter conta sua história com considerável habilidade. Sua observação é nítida, e ela escreve muito bem. Este, seu quarto romance, é um sucesso inquestionável.” (tradução minha)

de razão como base de sua causa feminista em *Heroes and Villains*. Ele afirma que os professores falham em reconhecer suas próprias repressões (1998, p. 45), erram ao indicar responsáveis externos para realidades dentro de seus corações e mentes. O livro *Heroes and Villains* enfatiza a repressão e exclusão como coisas ruins através do conflito entre Professores e Bárbaros.

O autor também afirma que dentro da sociedade Bárbara (1998, p. 47), a relação sexual é tão circunscrita a atitudes patriarcais como a relação entre os sexos foi patriarcalmente ordenada na sociedade dos Professores. O estupro sofrido por Marianne é uma expressão da visão de Jewel, do masculino dominante. E esta visão é significativamente condicionada por Donally; foi ele quem tatuou nas costas de Jewel a imagem de um dos maiores mitos patriarcais de todos os tempos, Eva, oferecendo a maçã a Adão e a Serpente no Jardim do Éden. O mundo dos professores, com a herança patriarcal, e o mundo Bárbaro, com sua censura mito-poética, são imagens espelhadas um do outro. Eles não devem ser contrastados, mas sim equiparados.

O escritor afirma que Bárbaros e Soldados afirmam uma aparência, mas não existe diferença entre essas duas sociedades apesar de insistirem naquilo que as difere. A insistência na oposição e exclusão que caracteriza as sociedades no romance é vista como um efeito da “masculinidade” que predomina em ambas as sociedades. Marianne, como mulher, é o epíteto do modelo feminino que não é oposicionista nem antagônico, mas reconciliador e sintetizante. Essas oposições são apresentadas como sintomas do sistema patriarcal para o autor. Marianne, recusando este poder, recusa as divisões em que ele é estruturado. E ao final da obra, ela será a Senhora dos Tigres.

Da mesma forma, Aidan Day (1998, p. 53-55) observou que Marianne recusa os extremos tanto dos professores quanto dos Bárbaros. Seu compromisso com a razão não é o mesmo do racionalismo repressor e estéril dos Professores. Ela está engajada com o

desejo. Ela representa um modelo em que a razão e o desejo não estão em oposição. O modelo sintético é identificado especificamente como feminino, em contraste com a insistência masculina na auto definição através da oposição ao outro. Marianne, como uma nova Eva, pode construir um novo Éden, que se afasta das figuras paternas e a antiga mitologia misógina.

A crítica de Linden Peach (1998, p. 71-72) aponta que *Heroes and Villains* zombou da paisagem cultural dos anos 60, como o glamour dos movimentos “underground” e de contracultura; o cerco a campus universitários; o renascimento do “dandismo” e o poder adquirido por gurus intelectuais. Essa obra pertence ao período anterior à viagem de Carter ao Japão (1969-1972), e Sage (apud PEACH, 1998, p. 72) descreveu a obra como sendo seu “rito de passagem”. Peach também afirma que tanto *The Magic Toyshop* quanto *Heroes and Villains* são narrativas de “rito de passagem” para Carter, Melanie e Marianne. Os dois romances usam estratégias pré-romanescas. *Heroes and Villains* é uma ficção pós-apocalíptica ou de “declínio-da-civilização”, e emprega uma forma de escrever pré-romanesca, fórmula errante da narrativa picaresca.

A autora observou (p. 86-88) que *Heroes and Villains* é uma versão do romance pós-apocalíptico que era popular durante a Guerra Fria nos anos 50. Roz Keveney (apud PEACH, 1998, p.86) apontou que a obra se influenciou pelo gênero mais antigo de declínio-da-civilização que pode ser traçado em *The Last Man* (1826), de Mary Shelly e *After London* (1885), de Richard Jefferies. *Heroes and Villains* é baseado em tropos, especialmente aquele de viver em meio a ruínas, comum na ficção científica britânica e americana escrita por mulheres nos anos 70. Em *Heroes and Villains*, uma guerra nuclear transformou o ambiente mundano em uma fantasia gótica. Embora existam inúmeras ficções científicas pós-apocalípticas, o romance de Carter é um dos poucos a focar os efeitos de um pós-guerra nas pessoas e na paisagem. Ela não estabelece, como

teria feito um romance pós-apocalíptico convencional, um binarismo rígido entre os Professores/Soldados e os Bárbaros ou segue procurando as tensões entre os Soldados e os intelectuais; ela explora além dos convencionais limites binários.

Segundo Peach (1998, p. 89) um dos aspectos mais inovadores em *Heroes and Villains* é a forma como expressa a confusão criada pela guerra nuclear. Tema nos convencionais romances futurísticos pós-apocalípticos, é explorada ao nível da semiótica. A relação entre a língua e o significado está aprendida e arbitrária, assim como a relação entre a palavra e o objeto a que ele se refere está sempre passível de mudança. O significado é transmitido através da língua porque as palavras relacionam-se umas com as outras como parte de um sistema linguístico. A confusão semiótica na obra é também um indício de uma confusão maior de identidade criada quando os limites tradicionais são cruzados e borrados. Peach também afirma (1998, p. 96) que Marianne subverte o papel tradicional da mulher demonstrando na ficção o poder que é atribuído à focalização feminina no romance.

Para Sarah Gamble (1997, p. 73-74), *Heroes and Villains* foi a primeira aventura de Angela Carter na ficção científica. Segundo a crítica, a obra é um re-trabalho de temas como o gótico do século XVIII, sensibilidade pós freudiana e contos de fadas, não apenas através de uma maior maturidade como escritora, mas também pela mudança de relação com sua cultura. Esse romance de ficção científica conecta-se com as preocupações do tempo em que foi escrito; neste caso, o medo crescente dos anos 60 de uma possível devastação nuclear. Lorna Sage (1997, apud GAMBLE, p. 74) aponta que a paisagem pós-apocalíptica do romance se conecta com *Shadow Dance* e *Several Perceptions*.

A autora observa (1997, p. 79) que o dândi foi visto através dele mesmo, e sua mística apropriada pela autora e usada para desconstruí-lo. O impulso da contracultura

que o livro representa foi incorporado novamente ao centro e assim privado de sua capacidade de chocar e perturbar, pois agora seu processo está codificado em um sistema que será usado para centralizar o poder. A figura transformada do dândi agora é feminina. É um momento que figura uma mudança significativa na representação do sujeito feminino em Carter, pois implica que Marianne agora se libertou dos papéis estereotipados, como os de vítima, esposa, prostituta com que ela compactuou no começo do texto, algo que nenhuma das outras personagens femininas de Carter até o momento havia alcançado tão definitivamente. Vestindo a máscara de dândi, Marianne salva a si mesma, mas ao custo de se tornar algo menos ou mais humana, um ícone, uma figura teatral, que está sempre consciente de estar sendo observada. Para a autora (1997, p. 81) Marianne pode abraçar os papéis e tentar subvertê-los de dentro, com consciência de que tal coisa pode não ser possível, e que ela pode estar apenas correndo mais rápido para seu destino inevitável. Gamble (1997, p. 76) também afirma que Carter insere a discussão das relações de gênero em termos mais explícitos e complicados em *Heroes and Villains*.

Roz Kavery (1994, p. 171-172) em seu ensaio “New New World Dreams: Angela Carter and Science Fiction” afirma que Angela Carter não era uma escritora de ficção científica, mas fez uso livre de tropos derivados do gênero. Ela foi uma das influências cruciais em toda uma geração de escritores britânicos, embora nunca tenha sido uma escritora de ficção científica. Segundo a autora, do que Carter gostava nesse tipo de literatura era a liberdade que ela dava aos seus praticantes ao invés da tradição e o mercado que vinha com essas liberdades. A liberdade de brincar com a causalidade, de encarar personagens em modos menos ligados com ficções morais ou mitos burgueses de identidade que é tridimensional e auto-determinada.

Para a autora (1994, p. 186) a heroína de Carter, sensível, audaciosa, e engenhosa, veio a tempo para ajudar jovens escritores de ficção científica e fantasia a pensar sobre a difícil e necessária tarefa de estabelecer fortes protagonistas femininas de uma maneira manifestamente sob um viés de gênero. Outro efeito reportado pela estudiosa sobre este grupo é que ela deixou exemplos de como o clichê pode ser evitado, de tomar materiais e torná-los novos.

A leitura de Gerardine Meaney (2000, p. 86), em seu ensaio “History and Womens’s Time: *Heroes and Villains*”, sobre a ficção carteriana é que tanto sua ficção como sua teoria focam mais os perigos de um aprisionamento, como o de Marianne, do que celebram a marginalidade. Mesmo assim, eles exploram posições marginais e estratégias subversivas tanto quanto os escritos de Kristeva, e com ela, testam seus limites. Sua ficção é especulativa (2000, p. 87) e provê um contexto futurístico ou quase futurístico onde o inesperado governa. Em *Heroes and Villains* (2000, p. 88) os mitos do herói, a mãe (tribal) e os fantasmas do romance familiar de Freud formam tanto os elementos fantásticos como os componentes cognitivos de um romance de ficção científica. Eles podem ser irrealis, mas são familiares.

Meaney ainda aponta (2000, p. 95) que *Heroes and Villains* traz à tona o imaginário feminino, explorando de uma perspectiva feminina, “a relação imaginária, aquela entre o ego e suas imagens”. Esse processo gera uma subversão intoxicante pela negação (fantasia) e o questionamento (ficção científica ou especulativa) do mito, história, sexualidade, linguagem e romance.

Dessa forma, notamos que muitos trabalhos críticos sobre o romance *Heroes and Villains* apontam Carter como inovadora. Angela Carter questiona o gênero, discute e contesta o patriarcalismo, subverte o papel feminino nos romances. É um romance de

ficção científica que se insere na ótica dos personagens e paisagens. A partir de suas diversas referências, criou uma obra que dialoga com diversas obras literárias e pinturas.

CAPÍTULO 2

***HEROES AND VILLAINS, UM ROMANCE PÓS-
MODERNO/PÓS-APOCALÍPTICO***

2.1 FICÇÃO CIENTÍFICA DISTÓPICA

O termo utopia surgiu com o escritor inglês Thomas More (1478-1525) em 1516. Utopia é a junção do advérbio de negação grego **ou** com o substantivo **topus**, formando o neologismo “lugar nenhum”. Thomas More escreveu *Utopia*, uma obra ambientada em uma ilha longe do continente europeu, composta por uma sociedade ideal: um governo que proporcionava para o seu povo condições para a felicidade. *A República* (séc. IV a.C.) de Platão, uma das obras mais importantes do Ocidente, é a obra de inspiração para More. Porém, a *Utopia* é a primeira manifestação literária do termo **pensamento utópico**, tornando-se sinônimo de algo ideal, inatingível.

O termo utopia e distopia (também chamado de não-topia, contra-utopia, anti-utopia, pseudo-utopia, utopia negativa) tem sido estudado por críticos e teóricos principalmente por seu destaque em obras do século XX. Na literatura do século XX, podemos destacar quatro livros da literatura distópica que obtiveram destaque: *Brave New World*, de Aldous Huxley (1930); *Animal Farm* e *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell (1945, 1948) e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury.

Heroes and Villains é um romance de ficção científica distópico. A narrativa utópica lida com sociedades imaginárias que são perfeitas em comparação ao mundo do autor. Já a distopia pode ser considerada uma inversão paródica da utopia. O vínculo entre distopia e ficção científica se dá, pelo efeito alcançado no leitor. É apresentada uma perspectiva diferente do universo cotidiano do leitor; é colocado em suspensão o mundo empírico.

Utopia e distopia se assemelham no fato de ambas se oporem à realidade. Renaux (2001, p. 271-271) argumenta que tanto o utopismo como o distopismo oferecem o desejo de uma melhoria da condição humana e antecipam algumas das

mudanças sociais e políticas mais importantes dos tempos modernos, e que essa relação é no mínimo dialética.

Concebidas e apresentadas nas mais variadas formas e maneiras, essas utopias negativas – mostrando, numa perspectiva ameaçadora, o ser humano à mercê de desígnios sobre os quais não tem controle – rebatem o idealismo das utopias que descrevem lugares e situações ideais onde vigoram normas e instituições políticas altamente aperfeiçoadas, desde as sobejamente conhecidas *A República* de Platão (sec. IV a.C.) e a *Utopia* de Sir Thomas More (1516) que deu nome ao gênero, até a *Modern Utopia*, de H. G. Wells (1905) e *Island* de Aldous Huxley (1962). (RENAUX, 2001, p. 271-272)

A distopia literária surgiu no final do século XIX e no início do século XX. Inserida no contexto histórico posterior a duas Grandes Guerras, a sociedade não acredita mais naquela utopia detentora de grandes esperanças. Surge, então, a idéia de um futuro infortúnio. Podemos considerar na literatura distópica que a passagem do tempo é a causa da destruição humana. Mesmo que a obra em questão demonstre um futuro não muito distante, a realidade da obra é pior do que a atual. Nessa distopia é criticada sobretudo a imposição de uma ordem política, social e científica.

Renaux (2001) também reflete que, se nas utopias positivas contrasta-se a sociedade ideal com a sociedade má, com as distopias ocorre o inverso. Em ambos os casos, é uma totalidade homogênea: totalmente boa ou totalmente má. Entretanto, também afirma que a utopia negativa não é somente uma inversão do ideal e da realidade. Seu objeto pode ser também o descrédito da realidade em nome de um ideal não revelado explicitamente. “A utopia negativa pode fazer-se um gênero ideológico independente no sentido em que os valores positivos permanecem inconscientes, escondidos.” (RENAUX, 2001, p. 274). No fim da narrativa, a protagonista da obra objeto de estudo está em um novo Éden, iniciando, grávida e sozinha, uma nova humanidade, na qual começará a construir um espaço feminino. Desta forma, a ficção

termina com o sentimento de esperança, o que afirma o fato do valor positivo estar inconsciente ou escondido em uma obra distópica.

A distopia futurista de Angela Carter leva consigo um passado desaparecido, a destruição do tempo. A protagonista tenta encontrar respostas sobre a condição humana e a mulher na sociedade patriarcal. O termo distopia é aplicado a uma obra que questiona ou satiriza qualquer utopia, ou que desmitifica representações de um cenário utópico. Em *Heroes and Villains*, Angela Carter inicia sua obra em um mundo pós-guerra, onde não cabem utopias. O mundo que conhecemos está destruído, e a partir dessa nova perspectiva, será questionada a sociedade que existiu e se construirá uma nova sociedade.

A obra de Carter como distopia feminista ilustra um patriarcado opressor em termos de gênero, evidenciando o que ocorre na sociedade moderna. Da mesma maneira, demonstra os desejos utópicos das mulheres. Em sua ficção, há uma desconstrução da opressão do patriarcado já que a protagonista Marianne é a primeira heroína tipicamente carteriana saindo em busca do seu destino. (RAPUCCI, 1997, p. 145)

Podemos considerar exemplos do início da literatura distópica feminista: *Man's World* (1927), de Charlotte Haldene e *Swastika Night* (1937), de Katharine Burdekin. Nos anos 60, podemos destacar *Baby you Were Great* (1967), de Kate Wilhelm e *Heroes and Villains* (1969), de Angela Carter.

Para Flavio Kothe (2007, p. 71), na ficção científica, a premissa de que sempre haverá seres humanos que se destacam por suas qualidades serve para sugerir um sistema feudal de poder. Heróis e governantes nunca são eleitos por seus companheiros, são eleitos do destino.

Sob a aparência de pleitear um capitalismo não-selvagem, a regressão a uma estrutura feudal de poder fica longe de práticas democráticas como decisão coletiva, consulta às bases, livre escolha de lideranças, discussão aberta das decisões, reavaliação dos resultados por comissões autônomas. (KOTHE, 2007, p. 71)

Em *Heroes and Villains* a estrutura social é da maneira sugerida por Kothe. Os habitantes não possuem liberdade de escolha e permanecem presos ao sistema de suas classes. Marianne, a heroína, é a única a romper com esse sistema. O autor ainda afirma:

Uma característica do trivial é o silogismo da estrutura profunda. O bandido é bandido. O mocinho é mocinho; a mocinha é mocinha; o mau é mau; o bom é bom; quem ama, ama; quem não ama, não ama; quem está predestinado, cumpre o seu destino; quem não está predestinado, não cumpre o seu destino; quem está condenado, acaba condenado; quem deve ser premiado, e assim por diante. Cada um demonstra que é o que é, e ele é o que supunha que fosse. As suas características mais profundas aparecem de modo claro, evidente desde o começo. Não há engano possível. A essência corresponde à aparência, ciência e intuição tornam-se prescindíveis. (KOTHE, 2007, p. 56-57)

Angela Carter em seu romance de ficção-científica se separa da narrativa trivial sugerida por Kothe. Seus personagens não são imutáveis. Ela desconstrói o silogismo presente na narrativa trivial. A protagonista não era uma típica heroína. Sofre diversas transformações e avaliações no decorrer da narrativa. E no final do romance, a protagonista afirma não saber quem eram os heróis e quem eram os bandidos. Para Marianne, não existe diferença entre Professores e Bárbaros. Ela encontra as duas sociedades dentro dela. Dessa maneira, nenhum personagem no romance é totalmente bom ou imutavelmente ruim.

Pode-se dizer, mais do que uma ficção científica distópica, *Heroes and Villains* reflete a nossa sociedade e denuncia em um espaço imaginário a opressão do patriarcado. A escolha da ambientação no futuro permitiu a Angela Carter criar uma mulher que rompe com o sistema patriarcal e conquista seu próprio espaço.

2.2 PÓS-MODERNISMO E LITERATURA PÓS-MODERNA

Segundo Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do Pós-Modernismo* (1991, p. 19), o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia, seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia. Historicamente, o pós-modernismo surgiu por volta de 1955, cresceu nos anos 60 e foi cristalizado na metade da década de 70, quando o pós-modernismo começou a ser discutido no meio acadêmico.

A pós-modernidade possui uma postura contraditória com o que costumamos classificar como cultura dominante, o humanismo liberal. A cultura pós-moderna contesta essa cultura dominante no interior de seus próprios pressupostos. O questionamento do pós-modernismo proíbe que qualquer narrativa possa ser uma narrativa “mestra”, desafiando-as. As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas: romances se transportam para o cinema, poemas têm pontos em comum com a música e a arte contemporânea.

No pós-modernismo, o centro já não é totalmente válido. Ocorre a perspectiva descentralizada; o marginal, o “ex-cêntrico”, assumem uma nova importância dentro de uma cultura que não é mais masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental.

No enfoque pós-modernista, Hutcheon (1991, p. 35) afirma que o movimento negro (americano) e o feminismo tiveram especial importância, tanto em termos formais como temáticos. Também vinculou-se a diferença de raça/sexo, a questão do discurso e de autoridade e poder que estão na essência do pós-modernismo. Os pensamentos negro e feminista demonstraram como é possível a teoria sair da academia e entrar em um mundo da práxis social. As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-

moderna das margens e do “ex-cêntrico” como uma solução para a problemática do poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino.

O que o pós-modernismo faz, segundo Hutcheon, é confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro:

Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. Mais uma vez, daríamos a isso o nome de “presença do passado” ou talvez de “presentificação” desse passado (Hassan 1983). O pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado por meio de seus textos textualizados. (HUTCHEON, 1991, p. 39)

Textos pós-modernistas utilizam-se da forma paródica, das convenções das literaturas popular e elite, usam a indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de acomodação. O pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, suas formas de arte e teoria estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando para os próprios paradoxos de sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado.

Para Frederic Jameson, em seu artigo *Pós-modernidade e sociedade de consumo* (1985, p. 17-25) o traço comum em várias obras pós-modernas é que se caracterizam pelo resultado da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massas. O autor encontra dois traços comuns nas obras do pós-modernismo: uma reação específica às formas canônicas da modernidade e a dissolução de algumas fronteiras e visões fundamentais, como a distinção entre cultura erudita e cultura de massas. Os escritores pós-modernos têm utilizado a paraliteratura com vários gêneros padronizados de livros de bolso, como romance sentimental, terror, biografia popular, mistério policial, ficção científica ou visionária.

A chamada sociedade pós-moderna, para Jameson, data do pós-guerra nos Estados Unidos, no final dos anos 40 e começo dos 50, e na França, a partir da instituição da Quinta República, em 1958. A década de 60 foi um período de transição conturbada devido ao neocolonialismo, à Revolução Verde, à informatização e à mídia eletrônica. O autor data o surgimento da pós-modernidade no início dos anos 60, quando os clássicos do modernismo passaram a ser ensinados nas escolas e universidades.

Entre as manifestações do pós-modernismo, Jameson incluiu, entre o “discurso teórico” que abrange as teorias marxistas, feministas, teoria filosófica e também a filosofia analítica, a psicanálise, a linguística, a historiografia, a sociologia e outras áreas. Seu artigo (1985, p. 18) apresenta dois traços da pós-modernidade: o pastiche e a esquizofrenia. O pastiche é como a paródia, imitação de um estilo singular ou exclusivo, utilizando uma máscara estilística. O pastiche é a paródia lacunar, faz prática do uso da mimética, mas sem o impulso satírico. Paródia, para ele, perdeu o senso de humor. Seu estilo é heterogêneo e engloba diversos aspectos estilísticos. O pastiche surgiu para atender às necessidades estilísticas dos seres pós-modernos.

O segundo traço da pós-modernidade assinalado por Jameson é a esquizofrenia. O método utilizado para construir sua teoria foi a do psicanalista francês Jacques Lacan. Lacan afirma que a esquizofrenia seria uma desordem de linguagem, deficiência em alcançar plenamente o domínio da fala e da linguagem. O esquizofrênico é condenado a viver em um presente eterno, ele não consegue unir uma sequência coerente, vivendo o mundo intensamente. Jameson (1985, p. 18-24) afirma que sua intenção em adotar o termo esquizofrenia para o pós-modernismo é descritiva. Para ele, a linguagem adotada por alguns escritores é esquizofrênica. O mundo, para os escritores esquizofrênicos é

vivido intensamente em termos sensoriais (cheiros, tato, fala, audição, objetos, acontecimentos e situações).

No romance de Angela Carter *Heroes and Villains* (1981), encontramos a esquizofrenia de Jameson. Carter explora os sentidos em sua obra e o leitor depara-se com esses diversos sentidos em vários momentos. O narrador descreve parte da infância da protagonista através dos sons de sua infância:

The sounds of Marianne's childhood were cries of animals and creaking of carts, crowning of cocks and the bugles of the Soldiers drilling in the barracks. In February and March wailing gulls blew in from the sea across the freshly ploughed fields, but Marianne had never seen the sea. ⁶ (CARTER, 1981, p. 2)

No início da parte dois do livro, Marianne e Jewel entram na floresta e ocorre uma descrição sinestésica da cena:

Plants she could not name thrust luscious spires towards her hands; great chestnuts fantastically turreted with greenish bloom arched above her head; the curded white blossom of hawthorn closed every surrounding perspective and a running tangle of little roses went in and out, this way and that way, through the leafy undergrowth. These roses opened flat as plates and from them drifted the faintest and most tremulous o scents, like that of apples. Though this scent was so fragile, still it seemed real breath of a wholly new and vegetable world, a world as unknown and mysterious to Marianne as the depths of the sea; or the body of the young man who slept, it would seem, sweetly, in her lap. ⁷ (CARTER, 1981, p. 31)

⁶ “Os sons da infância de Marianne eram gritos de animais e rangidos de carroças, cantos de galos e os clarins dos soldados em exercícios nos quartéis. Em Fevereiro e Março, gaivotas plangentes vinham do mar através dos campos lavrados de fresco, mas Marianne nunca tinha visto o mar.” (CARTER, 1992, p. 8)

⁷ “Plantas de que ela não sabia o nome lançavam espirais voluptuosas em direção às mãos dela; grandes castanheiros com fantásticas torres de floração verde faziam arco por cima de sua cabeça; as flores de um espinheiro, de um branco coalhado, encobriam todas as perspectivas em redor e um emaranhado de rosinhas ia de um lado para o outro, para aqui e para ali, através da vegetação rasteira cheia de folhas. Estas rosas abriam-se lisas como um prato e delas vinha o mais leve e mais trêmulo dos aromas semelhantes ao das maçãs. Embora este aroma fosse tão frágil, parecia no entanto ser o verdadeiro hálito de todo um novo mundo vegetal, um mundo que, para Marianne, era tão desconhecido e misterioso como as profundidades do mar, ou o corpo do jovem que dormia, docemente, no seu regaço.” (CARTER, 1992, p. 31)

No parágrafo a seguir, o narrador descreve uma cena onde Marianne tem todos os seus sentidos confusos diante do que aconteceu com os seis irmãos negros. Novamente, podemos observar o uso do recurso sinestésico na obra:

The six Brothers, all black as their common father, now grew red with the blood that dewed everything. All the eyes is every face around her reflected nothing and the faces themselves, deformed or leaden, blanched or ablaze, were riven by vile, twisted mouths from which issued harsh screeches or foul abuse, faces stained with blood or fire and then blotted out by shadow. Marianne's bewildered senses themselves became so confused she seemed to smell the hot stretch of red itself and hear the incomprehensible sound of black in the raised, tumultuous voices around her.⁸ (CARTER, 1981, p. 46)

O pós-modernismo na literatura, para Steve Connor (1992, p. 87-98), percorreu um caminho diferente das outras artes. Os contornos do paradigma do pós-moderno nos estudos literários são bem menos visíveis que em outros campos porque os estudos literários nunca consolidaram fortemente a idéia de modernismo, como na História da Arte. Mesmo assim, a idéia de pós-modernismo fincou profundas raízes nos estudos literários. Connor (1992), ao analisar *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* (1971), de Hassan, comenta que o autor afirma não ter existido uma ruptura absoluta entre o modernismo e o pós-modernismo porque a história é um palimpsesto e a cultura é permeável aos tempos passado, presente e futuro. Hassan reconhece que a era pós-moderna é marcada por uma decomposição de idéias críticas sobre autoria, público, processos de leitura e a própria crítica.

⁸ “Os seis irmãos, todos pretos como o seu pai comum, ficaram vermelhos como o sangue que tingia tudo. Os olhos em todas as caras à volta dela não reflectiam nada e os próprios rostos, deformados ou pesados, desmaiados ou afogueados, estavam despedaçados por bocas torcidas e vis de onde saíam rudes guinchos ou pesada asneira, rostos manchados de sangue ou fogo e depois esmaecidos pela sombra. Os perplexos sentidos de Marianne apenas transmitiam um louco conflito de vermelho e negro. Nessa altura os seus sentidos ficaram tão confusos que ela tinha a sensação de cheirar o quente odor do vermelho e de ouvir o incompreensível som do negro nas vozes altas e tumultuosas à sua volta.” (CARTER, 1992, p. 60)

O pós-modernismo é a arte do pluralismo. Para Hutcheon (1992, p. 43), o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo suas formas de arte e sua teoria estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica e dessa maneira apontam autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes e para as reinterpretações crítica ou irônica em relação à arte do passado.

O termo pós-modernismo apareceu na literatura pela primeira vez em 1934, por Frederico Onís, em uma antologia de poesia espanhola e hispano-americana. Na literatura pós-moderna, temos como forte característica a intertextualidade já que se baseia na releitura da escrita do passado (historiografia) de uma maneira geral e da literatura (historiografia literária) em particular.

A paródia, para Hutcheon (1991, p. 47), surge como uma repetição com distância crítica, que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. A paródia realiza, paradoxalmente, tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego **para-** pode tanto significar “contra” como “perto” ou ao “lado”. A paródia é utilizada como imitação ironicamente recontextualizada das formas do passado. Como já foi dito anteriormente, para Jameson (1985, p. 18), a paródia foi substituída pelo pastiche considerada como uma paródia neutra ou inexpressiva.

Hutcheon em seu artigo *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON, 1989, p. 46-48), afirma que a paródia pode ser utilizada para enfatizar a literariedade de um texto. Ela acentua e dramatiza a diferença entre os dois textos e a ironia é o principal mecanismo retórico para sua percepção. A raiz etimológica da palavra paródia vem do grego e significa tanto “contra-canto” (posição/contraste entre textos), quanto “ao longo do canto” (acordo ou intimamente entre textos). Paródia é repetição com diferença,

necessitando do distanciamento crítico por meio da ironia. Esta pode ser bem humorada ou depreciativa, construtiva ou destrutiva.

Para Bakhtin (1988), as palavras possuem um caráter dialógico e polifônico, comunicam-se com outros discursos e diversas vozes simultaneamente. Dessa maneira, abrangem diversas representações sociais, refletindo a cultura de uma determinada época em suas inúmeras manifestações.

O diálogo proposto pelo pós-modernismo foi possível devido à reelaboração que Julia Kristeva (1969) fez das noções de bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia, as diversas vozes de um texto. Ela desenvolveu uma teoria mais formalista sobre a pluralidade de textos presentes em qualquer texto enfatizando a idéia de produtividade textual. A intertextualidade configura-se como o diálogo entre textos, já que encontramos elementos de textos escritos anteriormente. Em qualquer momento, a intertextualidade pós-moderna contesta o fechamento, o sentido único e centralizado em um texto.

Na pós-modernidade não são apenas a literatura canônica e a popular ou a historiografia que são utilizados nos discursos pós-modernos. Também história em quadrinhos, contos de fadas, almanaques e jornais fornecem intertextos e interdiscursos importantes para a literatura.

No romance carteriano *Heroes and Villains* encontramos o procedimento intertextual. Dentre os possíveis intertextos utilizados pela autora podemos destacar o diálogo com o filme *Alphaville* (Jean-Luc Godard), *O Contrato Social* (Rousseau), *Viagens de Gulliver* (Swift), *Gênesis*, *Caim e Abel*, *Moisés* (Bíblia), *Grandes Esperanças* (Charles Dickens), *A República* (Platão), *A bela e a fera e Rapunzel* (contos de fadas), e as pinturas *Cain* (Fernand Cormon) e *The Sleeping Gypsy* (Henri Rousseau). Analisaremos o procedimento intertextual no subcapítulo 2.5.

Dessa maneira, podemos concluir que o pós-modernismo significou um repensar e um questionamento das bases dos nossos meios ocidentais de pensar. Através da revisão do passado foi possível a valorização teórica e formal de obras pós-modernistas.

2.3 FEMINISMO NA PÓS-MODERNIDADE

A história das mulheres tem sido marcada pela opressão. Os homens, nascidos livres, poderiam fazer o que desejassem. As mulheres, entretanto estavam presas ao sistema patriarcal, saindo da opressão da família para a opressão de seus maridos. Existiam também teorias que diziam que os homens eram mais fortes fisicamente, como também intelectual e socialmente melhores que as mulheres. Porém em meados do século XIX, as mulheres saíram de suas casas para trabalhar em fábricas, atuando como operárias, domésticas ou costureiras. A educação era de difícil acesso à mulheres, que assim não sabiam ler nem escrever.

Na primeira onda do feminismo, ao final do século XIX e início do século XX, as escritas de mulheres começaram a surgir. Poetisas, contistas, romancistas e dramaturgas, escreviam com pseudônimos, ou até mesmo em anonimato, para fugir da rejeição e de possíveis escândalos. A crítica vigente colocava a mulher escritora em um estatuto inferior e dizia que elas deveriam escrever adequadamente à sensibilidade feminina. Algumas escritoras que usavam pseudônimos começaram a demonstrar a necessidade e o direito de mudar sua condição na sociedade.

Na segunda onda do feminismo, o pensamento feminista torna-se objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento (a partir dos anos 60). Com esse novo pensamento, as perspectivas predominantes nas diversas áreas da sociedade ocidental foram alteradas. As mulheres obtiveram, por meio de muita luta, direitos do voto,

direitos reprodutivos, proteção contra a violência doméstica, contra o assédio sexual e o estupro; salários iguais e direito à licença-maternidade, vencendo pouco a pouco a discriminação.

Para Thomas Bonnici (2007, p. 86-87) em seu livro *Teoria e Crítica Literária Feminista* o feminismo pode ser definido como uma crença e convicção na igualdade sexual acoplada ao compromisso de erradicar qualquer dominação sexista e de transformar a sociedade. É um movimento internacional histórico e culturalmente muito diversificado. Dessa maneira, o feminismo sugere um grande quadro que possa englobar, entre outros, o ativismo político feminista, a teoria acadêmica feminista, os protestos contra bases nucleares e a guerra do Vietnã, a luta pelo voto, os protestos contra o sati da Índia, a luta por oportunidades iguais no emprego, a pornografia, a objetificação da mulher nas propagandas midiáticas, os direitos das mulheres negras nos países industrializados e não industrializados, os direitos das lésbicas, a luta pela autonomia corporal, entre outros. São grupos formadores de consciência que moldam os temas políticos do feminismo contemporâneo, cuja pressão influencia decisões para uma igualdade entre os sexos.

No feminismo britânico, segundo Thomas Bonnici (2007, p. 89), Aphra Behn (1640-1689) seja talvez a primeira escritora inglesa de romances e peças teatrais, repleta de estereótipos de gênero e Mary Astell (1666-1731), autora de *Some reflections upon marriage*, publicado em 1700, podem ser chamadas de precursoras do movimento feminista britânico. Entretanto, para o autor, o grande manifesto de direitos femininos na Inglaterra é *A vindication of rights of woman*, de Mary Wollstonecraft (1759-1797). Porém, somente na década de 1850 o feminismo foi efetivamente reconhecido pelos políticos britânicos. Em 1869, John Stuart Mill (1806-1873) e sua esposa Harriet Taylor (1808-1858) publicaram um livro clássico do feminismo liberal pelos direitos iguais

chamado *The subjection of women*. Na primeira onda do feminismo britânico, destaca-se a organização inglesa Womens's Social and Political Union (WSPC), fundada em 1903 por Emmeline Pankurst (1858-1928) e suas filhas:

Através de demonstrações ao ar livre reunindo milhares de mulheres, propaganda inteligente e discussões nos jornais, as feministas conseguem em 1918 o direito limitado do voto para mulheres acima de trinta anos. Incluindo feministas negras, indianas e chinesas, a WSPC cria uma forte consciência contra o colonialismo e o racismo britânico. (BONNICI, 2007, p. 89-90)

Essas mulheres conseguiram até o fim da Segunda Guerra Mundial conquistar direitos iguais na vida pública. Na Segunda Onda do feminismo britânico Bonnici (2007, p. 90) afirma que surgem novos desafios e o Women's Liberation Movement (WLM) começa a lutar pelo desarmamento nuclear, contra a guerra do Vietnã, a favor de salários iguais, creches vinte e quatro horas, contraceptivos gratuitos e aborto sob demanda. A organização lutou em seus jornais contra a violência doméstica, o estupro em favor de oportunidades iguais de trabalhos. O WLM adquiriu uma nova força nos anos 1980 e 1990 através de grupos feministas negros que desafiaram o eurocentrismo da teoria feminista branca. As atividades atuais do WLM incluem ativismos negros, atividades para a paz, direitos sociais de homossexuais e lésbicas.

Até meados do século XX, as mulheres não se ocupavam com a crítica literária, ambiente dominado pelo gênero masculino. A crítica feminista teve início com a função de inserir na tradição literária os escritos de mulheres e conquistar seu espaço em um mundo dominado por homens. Elódia Xavier (1999, p. 15-21), em seu texto "Para além do cânone", traça um panorama sobre a crítica feminista. Hoje, com a estética da recepção, a crítica não se pauta apenas em normas e padrões estéticos consagrados pela academia. Os sentidos das obras são instáveis e dependem muito da leitura. A posição teórica leva à discussão sobre categorias, como poder, valor, hierarquia e mediação

crítica, categorias responsáveis pela canonização de uns e exclusão de outros. O fato de sempre haver um mecanismo que controla os meios de representação, estabelecendo vinculação entre saber e poder político aponta para a importância de se questionar essas categorias.

Rita Terezinha Schmidt (apud RAMALHO, 1999, p. 15-16) afirma que os traçados que representam o ocidente, disseminado nas práticas culturais e discursivas, foram concebidos e construídos a partir da centralidade e da visão soberana de um único sujeito, de cor branca e de gênero masculino. Com significados gerados a partir dessa visão, interpretam e fixam entidades/identidades, definido como falocentrismo, que sempre exerceu a função do poder do patriarcado, tanto no campo do conhecimento como na sociedade e na política.

A crítica literária feminista teve a função de trazer à luz uma literatura escrita por mulheres, até então marginalizada. Dentre as ensaístas de destaque, podemos citar Elaine Showalter (1994, p. 24-257), que objetiva investigar como a consciência feminina se faz presente na literatura produzida por mulheres em um determinado tempo e espaço.

Em “Literatura de autoria feminina” (2005, p. 275-283) Lúcia Osana Zolin comenta o livro *A literature of their own: British women novelist from Brontë to Lessing* de Elaine Showalter (1994), uma das fundadoras da crítica feminista contemporânea. Nessa teoria ela divide a literatura feminina em três fases. A primeira é a fase feminina, na qual as escritoras inglesas mantem o modelo patriarcal; a segunda fase é a feminista, em que ocorre o rompimento com o modelo patriarcal; e a terceira fase *female* (da mulher), é a fase de descoberta e busca de identidade. Ela enquadra Angela Carter na fase *female*, porém cita apenas duas obras da autora, *The bloody chamber* (1979) e *Wise children* (1991). Carter se enquadraria na fase *female*, pois nessa

fase as autoras tratam da questão da autodescoberta e busca da identidade própria. Showalter também ressalta que a mesma autora pode pertencer a mais de uma fase.

Elaine Showalter, em “A crítica feminista no território selvagem” (1994) argumenta que a crítica feminista inglesa incorpora o feminismo francês e a teoria marxista, e mesmo que tradicionalmente esteja centrada na interpretação textual, também se move para o foco na escrita das mulheres. A crítica feminista inglesa, que tem por essência o marxismo, enfatiza a opressão. Na obra de Angela Carter, podemos destacar a denúncia da opressão feminina.

Thomas Bonnici (2007, p. 104-105) sugere que no feminismo marxista a mulher foi privada dos direitos humanos fundamentais e, portanto candidata à análise marxista por pertencer a uma classe discriminada e excluída. Na teoria marxista a história é composta de uma luta entre classes sociais e que só acabaria quando surgisse uma sociedade sem classes.

Baseando-se em Marx e Engels, Zetkin (1980) foi uma das primeiras feministas a recorrer ao marxismo como teoria que daria uma base ao movimento feminista do século 20, já que proporcionavam um método científico para estudar as relações sociais e as lutas femininas na história. Marx e Engels haviam mostrado que as estruturas da família podem mudar e que a economia é o motor das mudanças, as quais romperiam os impedimentos da desigualdade feminina. Todavia, a “questão da mulher” por si, não é própria do marxismo, porque é assunto privado e não pode prescindir à produção. (BONNICI, 2007, p. 105)

A análise marxista demonstra parâmetros úteis para explicar a opressão da mulher e sugestões de libertação feminina. Dessa maneira, Elaine Showalter ao afirmar que Angela Carter tem por essência o marxismo, enfatiza a opressão, a denúncia de uma opressão do patriarcalismo da sociedade e uma sugestão de libertação feminina como podemos perceber na heroína carteriana Marianne.

Elódia Xavier em seu artigo “Para além do cânone” (1999, p. 21), também afirma que hoje, a crítica feminista tem trabalhado no sentido de resgatar obras de autoria feminina excluídas do cânone. Mas, deve-se tomar cuidado com os textos encontrados porque podem ser textos de baixa qualidade literária. Reconhecer qualidades estéticas numa obra até o momento desconhecida requer uma série de recursos que diminuam a crítica, que é embasada no cânone. Ela deve corresponder a alguns princípios básicos, como domínio técnico da linguagem, visão crítica da realidade, completude e coerência interna, entre outros. A questão política ainda é pertinente e assim, existem fatores extra-literários.

A crítica feminista é um complexo de visões e práticas articuladas em torno de um ponto de vista comum: a contestação do patriarcado:

Diante dessa realidade, a crítica feminista, hoje academicamente reconhecida, se apresenta como possibilidades de desconstrução de leituras consagradas, apontando para a necessidade de um processo revisionista da historiografia literária. (XAVIER, 1999, p. 16)

Craig Owens (apud CONNOR, 2004, p. 186) vê o feminismo como um fenômeno pós-moderno por excelência, devido à sua afirmação da diferença, sua recusa das metanarrativas (narrativas “dominantes”) e à sua crítica às estruturas de poder envolvidas na representação. Desse modo, a mulher emerge como a própria força energizadora do marginal e do sublime.

Angela Carter afirmou sua posição feminista em seus romances e contos. Em *Heroes and Villains*, a autora deixa nítida sua visão e opinião sobre a mulher na sociedade. Cria uma personagem que sai do espaço privado de opressão para o espaço público de vastidão, confrontando o masculino e feminino (Marianne confrontando Donally e Jewel). Jewel é um personagem que vive na sociedade Bárbara. Conhece a protagonista em um dos ataques à vila em que a protagonista vivia. Não possui voz

ativa, se submete a todas as ordens do chefe Bárbaro Donally. Donally, também chamado de tutor, é o único letrado de sua sociedade e não permite que ninguém aprenda a ler e escrever. Ele possui voz ativa em seu povo, mas é questionado pela voz feminina de Marianne.

Marianne representa a nova mulher de uma nova humanidade, destruída pela guerra. Vive, assim um tempo de reconstrução, social, política, criação de cidades, em que a mulher teria voz e não viveria mais às margens da sociedade. A personagem cresceu em um ambiente fechado, repleto de regras, preceitos e com habitantes que ainda tinham a intenção de conservar uma sociedade que não existia mais. Desde pequena ela é a personagem feminina que questiona e impõe seus desejos. Não se entrega ao amor e não se sente reprimida por nenhum personagem masculino. Mesmo no momento do estupro não assume a posição de vítima, continua em busca do seu lugar na sociedade. Marianne é a personagem que luta contra o poder do patriarcado com demonstrações, desde a infância, da busca por sua liberdade. É através de símbolos e imagens que Carter nos revela sua heroína. Lorna Sage (1994), em sua obra dedicada a Angela Carter, afirma que as imagens e os símbolos são desenvolvidos mais deliberadamente e são mais questionados em *Heroes and Villains*.

O pós-modernismo e o feminismo para Steven Connor (2004, p. 185-186) destacam-se no trabalho de Julia Kristeva ao explorar a potente marginalidade da crítica feminista. Para o autor, Kristeva revela também uma grande preocupação com a questão do “lugar” a partir do qual as mulheres podem falar ou se auto-representar, esforçando-se, como na maior parte das teorias feministas, por articular o potencial subversivo de um discurso marginal enquanto evita a repetição do gesto patriarcal que aloja a mulher como marginal. Ainda afirma que o real impulso do pensamento de Kristeva é a tentativa de minar o próprio conceito de identidade intrínseca, de posição intrínseca, a

recusa ao marginal na mulher para abalar os alicerces da ordem falocêntrica, que é o primeiro a definir a mulher como marginal.

O sujeito cultural dominante na sociedade era o homem, que produzia significados e discursos sobre a mulher. Era o modelo da cultura patriarcal branca ocidental. Schmidt (apud RAMALHO, 1999, p. 26) diz que o questionamento da centralidade desse sujeito e dos efeitos de seu regime no campo dos significados social, teórico e literário, direcionou o trabalho da crítica feminista para a luta do poder interpretativo. Os autores lançam suas interpretações dos textos do mundo, um lugar de potência epistêmica de onde os sujeitos ex-cêntricos – a mulher, o negro, o nativo, o estrangeiro, ou seja, as minorias, foram secularmente exilados.

Ao estudarmos e analisarmos *Heroes and Villains* (1969), nos remetemos também à teoria dos “ex-cêntricos” de Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1991). A autora afirma que o romance pós-modernista questiona uma série de conceitos inter relacionados e chamados por conveniência de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. Questionar esses conceitos não significa negá-los, mas significa questionar sua relação com a experiência.

Nos anos 70 e 80, houve o registro dos “ex-cêntricos” no discurso teórico e na prática artística, porque os andro, falo, hetero, euro e etnocentristas foram fortemente desafiados. Os “ex-cêntricos” desejavam estar no centro, mas isso lhes era negado.

O ser ex-cêntrico pode ficar na fronteira, na margem, ou no centro. E estar na margem é ter uma perspectiva diferente. Segundo Hutcheon (1991) Virginia Woolf considerou como sendo “alienígena e crítica”, uma perspectiva que está sempre alterando seu foco porque não possui uma força centralizadora. Também teoriza

dizendo que a teoria feminista apresenta o exemplo mais evidente da importância de uma consciência sobre a diversidade e sobre a cultura das mulheres como muitas orientações existentes diferentes que se incluem na designação geral do feminismo. Devido aos “ex-cêntricos”, a autora teoriza como a arte pós-moderna conseguiu romper a barreira entre o discurso acadêmico e a arte contemporânea. Foi o próprio feminismo que demonstrou a impossibilidade de se separar o teórico e o estético, o político e o epistemológico.

Marianne é a personagem “ex-cêntrica” da ficção *Heroes and Villains*. Foi reprimida durante a infância, vivendo em uma torre branca de aço e concreto. Por não se adequar à sociedade em que vivia sempre esteve à margem. Sobreviveu em uma sociedade que o tempo todo insistia em adequá-la ao sistema. Por não se enquadrar, decide fugir com um jovem que também é “ex-cêntrico”, o jovem Bárbaro Jewel, que representa o arquétipo da sociedade colonizada pois ele é dominado pelo chefe do seu povo. Não tem questionamentos, não sabe ler, nem escrever, apenas obedece às ordens do seu tutor. Donally é o representante do centro. Por ser o líder de seu povo, domina a todos com suas leis e modos de ver o mundo. A matriarca do povo Bárbaro, Sr^a Green, o contesta evidenciando o fato de Jewel não contrariar o poder de Donally:

‘And I’d run away if Jewel had been killed. They’re little kids that believe the first thing that comes into their heads, and I don’t trust the Doctor, I never have. I told Jewel to bump him off years ago but he wouldn’t, not after his dad died even, not even then he wouldn’t. And everyone else too scared. It’d be hell with Dr. Donally running everything, real hell, no respect for the old or nothing. Only tortures, mutilations and displays of magic’. ⁹ (CARTER, 1981, p. 39)

⁹ “– E tu terias fugido se Jewel estivesse morto? São crianças que acreditam na primeira coisa que lhes vem em mente, e eu não confio no Doutor, nunca confiei. Disse a Jewel que o derrubasse há anos atrás, mas ele não quis, nem mesmo depois de seu pai morrer, nem nessa altura ele quis. E os outros estão cheios de medo. Seria um inferno se Dr. Donally mandasse em tudo, um verdadeiro inferno, sem respeito pelos velhos, nada. Só torturas, mutilações e espetáculos de magia.” (CARTER, 1992, p. 52)

Marianne consegue se afastar da condição dos “ex-cêntricos” ao fugir de seu povo e contestar o poder do líder Bárbaro Donally, mas nunca deixará de ser uma “ex-cêntrica”.

O “ex-cêntrico” também contesta a centralização da cultura por meio da valorização do local e do periférico. A narrativa tem início em um lugar central, uma sociedade que tenta conservar o que restou da sociedade antes da guerra social, histórica e política. Com o passar da narrativa, somos levados a lugares periféricos. Ocorre o afastamento do espaço central para as margens através da personagem Marianne.

A protagonista do romance, mesmo sendo alvo da opressão do patriarcado, consegue libertar-se. A voz feminina é uma marca importante dos “ex-cêntricos”, a voz na narrativa é predominantemente de Marianne. Assim, de mulher oprimida, Marianne alcança sua liberdade tornando-se Líder dos Tigres.

2.4 NEM HEROÍNAS NEM VILÃS: AS PERSONAGENS

A narrativa é composta por quatro personagens femininas. Por meio das personagens observamos a ótica da autora diante da condição da mulher na sociedade patriarcal. A protagonista (Marianne) e a matriarca Bárbara (Sra. Green) são as únicas personagens femininas nomeadas na narrativa. As outras duas personagens que existem na obra não possuem nome. Acredita-se que não são nomeadas por representarem as mulheres na sociedade de uma forma geral. Anatol Rosenfeld legitima a importância da personagem na ficção da seguinte forma:

Em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independentemente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual

se patenteia – às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício – a estrutura peculiar da literatura imaginária. Razões mais intimamente “poetológicas” mostram que a personagem realmente constitui a ficção. (ROSENFELD, 1981, p. 27)

Cleide Antonia Rapucci afirma que “A principal proposição da obra carteriana é, a nosso ver, a criação de um espaço feminino, em que as mulheres consigam se tornar agentes, fugindo do papel de vítima” (1997, p. 11). A protagonista, Marianne, é filha de um professor e vive em uma sociedade hermeticamente fechada e patriarcal. Na obra, a população se encontra dividida em castas e Marianne mora com seu pai, pertencente à casta dos professores, em uma torre, como já citado anteriormente. Uma brincadeira comum entre as crianças da sociedade era heróis e bandidos. E pela regra do jogo, os Soldados, pertencentes a sociedade dos Professores, sempre ganhavam: “‘The Soldiers are heroes but the Barbarians are villains’, said the son of the Professor of Mathematics aggressively, ‘I’m a hero. I’ll shoot you.’”¹⁰ (CARTER, 1981, p. 2)

A leitura de Sarah Gamble (1997, p. 75) sobre a protagonista sugere que isolada como Rapunzel em sua torre branca na colônia dos Professores, Marianne encara os bárbaros como objetos de desejo proibido. É advertida por seu pai professor que “o caos é o oposto do tédio”. E, como toda boa heroína de Carter, a protagonista opta pelo caos. A autora também afirma que nesse processo ela se torna deliberadamente a refém de Jewel e, eventualmente sua mulher. Ela também aprende o que se esconde por debaixo da fachada dos Bárbaros e assim começa o que Lorna Sage descreve como “a exploração cética no romance de toda mística do outro”.

Marianne usou sua inteligência para sobreviver. Desde a infância, teve que aprender a ser forte. Ela deixa de estar presa na torre de aço para sair em busca do espaço da vastidão rompendo com a tradição a que estava confinada.

¹⁰ “– Os soldados são heróis e os Bárbaros são bandidos – dizia o filho do Professor de Matemática cheio de agressividade. – Eu sou herói. Vou matar-te.” (CARTER, 1992, p. 8)

A heroína carteriana começa a surgir já no início do livro. Ela não é uma típica garota boa. É rancorosa, com o olhar frio, fechada 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, wich was not in the rules.”¹¹ (CARTER, 1981, p. 3) E também já demonstrava que saberia conquistar seu próprio espaço: “She marked all her possessions with her name, even her toothbrush, and never lost anything.”¹² (CARTER, 1981, p. 3)

Na infância, ela testemunha um ataque à sua aldeia quando um jovem Bárbaro mata seu irmão. Por conseqüência, sua mãe suicida-se. Ela cresce frustrada com a sua vida entre os professores: “Marianne had sharp, cold eyes and she was spiteful but her father loved her.”¹³ (CARTER, 1981, p. 1) Desde a infância, podemos perceber o quanto a protagonista é inteligente e sagaz. Quando está com dezesseis anos, seu pai morre em um ato de loucura da babá que está na família desde que Marianne era criança. Em outro ataque dos Bárbaros, cuida de um inimigo ferido e acaba fugindo com o jovem (Jewel). Marianne foge dirigindo um caminhão. Na floresta, Jewel ordenou que ela jogasse o caminhão contra uma árvore. O caminhão se incendiou e os Soldados acreditaram que ela tivesse morrido.

Os dois se estranham durante esse convívio porque acreditavam ser de espécies diferentes. Jewel acreditava que Marianne não sangrava, porque mulheres de sua casta não produziam sangue. Quando Marianne é picada por uma cobra, o Bárbaro descobre que ela sangra e sente-se aliviado por ela ser da mesma espécie que ele. A relação entre Marianne e Jewel é ambígua, erótica e antagônica. Marianne decide viver com a sociedade Bárbara. Assim, sai do espaço privado para o espaço público. Descobre que

¹¹ “Marianne deu uma rasteira ao filho do Professor de Matemática e deixou-o estendido na poeira a gritar, o que não estava no regulamento.” (CARTER, 1992, p. 9)

¹² “Marcava tudo o que tinha com o seu nome, até a escova de dentes e nunca perdia nada.” (CARTER, 1992, p. 9)

¹³ “Marianne tinha uns olhos frios e astutos e era maldosa mas o pai amava-a.” (CARTER, 1992, p. 1)

são muito parecidos, apesar da diferença cultural existente entre as duas sociedades. A protagonista descobre-se superior pela educação que obtivera com seu pai, através de livros e histórias. Ao chegar nessa nova ordem social, Marianne conhece Sra. Green, a matriarca dos Bárbaros, amada e temida por todos. Ela foi mãe de criação do jovem Bárbaro.

A perspectiva de Marianne na narrativa de *Heroes and Villains*, segundo Sarah Gamble (1997, p. 76), retoma o padrão dos romances anteriores de Carter. Marianne se mostra mais uma garota de classe média atraída pelo fascínio do garoto da classe trabalhadora, apenas para descobrir que ele foi educado em um tipo ambíguo sem classe, ele não é tão diferente quanto ela esperava. Ela aprendeu como manipular a mística do mito e espetáculo para seus próprios fins.

Marianne pode ser considerada a primeira heroína tipicamente carteriana, aquela que sai em busca do seu destino. Landon (1986) afirma que a protagonista fugiu com o jovem Bárbaro porque estava entediada com a vida sem propósito na torre, e ressentida com sua estrutura patriarcal. Palmer (1989) enfatiza as vantagens social e educacional de Marianne em relação a Jewel, que são quase que inteiramente canceladas pelas desvantagens de gênero. Ela classifica a relação de Marianne e Jewel como ambivalente. Palmer (1989) também afirma que a protagonista reage à violação de privacidade não com lágrimas ou prazer masoquista, mas com raiva e indignação.

O personagem Donally, líder dos Bárbaros, é tutor de Jewel, e começa a se comunicar apenas com Marianne através de escritos nas paredes, já que o restante da sociedade era analfabeto. Ele se comunicava por meio de citações de grandes filósofos da história ocidental. Donally percebe em Marianne características de Lilith, enquanto Jewel pensava nela apenas como “Eva do fim do mundo”. A floresta onde vivem os Bárbaros torna-se um novo Éden para essa “Eva do fim do mundo”. Jewel tem uma

tatuagem nas costas feita por Donally que é o desenho de Eva oferecendo a maçã a Adão ao lado da árvore da serpente no Jardim do Éden que surpreende a protagonista.

Marianne decide abandonar essa sociedade já que, para ela, era um lugar horrível e perigoso. Jewel a segue na floresta e a estupra. A cena do estupro também está associada à morte do irmão e à picada da cobra. A protagonista sente-se presa, violada, mas não assume a posição de vítima. Torna-se forte para continuar a busca pelo seu destino. Devido ao estupro Marianne é obrigada a se casar com o jovem Bárbaro.

Virgínia Woolf, em *Um teto todo seu* (WOOLF, 1985), sugere que a mulher, em sua busca de emancipação, deve estar disposta a buscar um espaço que transcenda o seu espaço naturalizado por longa tradição, que na verdade é uma prisão dentro de suas atribuições diárias. Inseridos nessa reflexão, podemos perceber que a protagonista Marianne rompe com suas tradições, o patriarcalismo da sociedade dos professores, para transcender e conquistar seu próprio espaço. E no fim da narrativa, ela torna-se líder dos Bárbaros (*Lady of Tigers*¹⁴), afirmando assim seu lugar na sociedade. A mãe da protagonista era uma mulher dominada pelo sistema patriarcal vigente na sociedade em que residiam. Ela assume psicologicamente o “papel de vítima”, atestando assim a crítica da autora. A personagem principal acreditava que sua mãe gostava mais do seu irmão mais velho: “Her brother was a cadet. Her mother loved her brother best.”¹⁵ (CARTER, 1981, p. 3) Na sociedade dos Professores, as mulheres eram responsáveis pela alimentação e por vestimentas. Assim, podemos também confirmar o domínio do sistema patriarcal e a denúncia da autora sobre a condição feminina na sociedade. Pouco tempo após a morte do filho, a mãe comeu uma fruta venenosa, adoeceu e, ao aceitar sua morte pareceu ter cometido um suicídio. “Her son’s death broke her heart; she lingered on for two more years but when she ate some poison fruit she took sick gladly

¹⁴ “Senhora dos Tigres” (tradução minha)

¹⁵ “O irmão dela era cadete. A mãe gostava mais do irmão.” (CARTER, 1992, p. 9)

and made no resistance to death.”¹⁶ (CARTER, 1981, p. 7) Marianne passa a viver ao lado de seu pai e de sua criada.

A ama estava na família desde a infância de Marianne. A personagem intrigava a protagonista porque tinha seis dedos em cada mão. Polidactilismo é uma deformidade congênita que implica em nascer com mais dedos que o normal, tanto nos pés como nas mãos. “If you’re not a good little girl, the Barbarians will eat you,” said Marianne nurse, a Worker woman with six fingers on each hand, which puzzled Marianne for she herself had only five.”¹⁷ (CARTER, 1981, p. 2) Era uma mulher forte, chegando a ter uma rispidez, um modo bruto. Foi a mulher que criou a protagonista, sempre dizendo que os Bárbaros eram pessoas ruins, selvagens destruidores. Uma personagem diferente de Marianne naquela sociedade, porque não contestava, apenas obedecia a ordem da sociedade patriarcal.

Num acesso de fúria senil, talvez por perceber toda a repressão que viveu, em um ato de loucura, assassina o pai da protagonista com um machado e em seguida como veneno bebe o produto que usava para limpar o latão. “In a fit of senile frenzy, the old nurse had killed her father with an axe and then poisoned herself with some stuff she used for cleaning brass.”¹⁸ (CARTER, 1981, p. 15) O coronel, tio da protagonista, acreditou que a ama estivesse mal adaptada à sociedade. ““She was seriously maladjusted’, said her uncle, crashing his fist upon the table. She should have been subjected to test and then operated upon.”¹⁹ (CARTER, 1981, p. 15) Essa personagem representa toda a repressão e dominação masculina na sociedade. Passou a sua

¹⁶ “A morte do filho partiu-lhe o coração; ela arrastou-se por mais dois anos mas quando comeu uma fruta venenosa adoeceu quase alegremente e não opôs qualquer resistência à morte.” (CARTER, 1992, p. 13-14)

¹⁷ “Se não fores uma menina bonita, olha que os Bárbaros te comem – dizia a ama de Marianne, uma mulher operária com seis dedos em cada mão, o que perturbava Marianne porque só tinha cinco.” (CARTER, 1992, p. 8)

¹⁸ “Num acesso de fúria senil, a velha tinha assassinado o pai dela com um machado e em seguida envenenou-se com o produto que usava para limpar o latão.” (CARTER, 1992, p. 23)

¹⁹ “Ela estava profundamente mal adaptada – disse o tio, batendo com o punho na mesa. – Deviam ter-lhe feito testes e depois operá-la.” (CARTER, 1992, p. 23)

existência em um sistema patriarcal, e em um ato de loucura que simboliza o rompimento com esse sistema, mata aquele que simbolizava a ordem na sociedade dos Professores.

A complexa relação entre causa e efeito, evento e consequência, segundo Linden Peach (1998, p. 88), é frequentemente elidida como na resposta do coronel pelo assassinato da babá de Marianne como desajuste. Para a autora, Carter pode estar parodiando a forma da linguagem militar no final do século XX empregando termos evasivos como “manutenção de conflito” para controlar a população. A heroína da narrativa observa as mulheres do povo Bárbaro:

The women wore trousers or long cumbersome skirts made out of stolen blankets, or stolen cloth, or leather, or fur. They had blouses, some beautifully embroidered, and rough, sleeveless jackets usually of either four leather: some wore Soldiers' jackets though the black leather had been transformed by the application of beads, braiding and feathers. They were all decorated with astonishing, tawdry jewellery, some of it plainly salvaged from the ruins and of great age, some weirdly fashioned from animal bones and baked clay. They hair was wound with ribbons and feathers; their faces were painted a little round the eyes or else tattooed with serpentine lines like those on the child in the wood. Most were barefoot, though some wore stolen boots or sandals made of straw.

These women like them before, so bright and wild and hung about with children.²⁰ (CARTER, 1981, p. 13)

Na estrada, na última carroça do povo nômade (Bárbaro), ela viu uma senhora de idade, muito limpa e com um ar esplêndido. Estava bem vestida, trajando roupa igual às usadas pelas mulheres da sociedade dos Professores. Com cabelos alinhados, usava

²⁰ A tradução do trecho não está adequada ao original, o mais adequado seria: “As mulheres usavam calças ou saias longas pesadas feitas de cobertores furtados ou roubados de pano, couro ou de peles. Elas tinham blusas, algumas lindamente bordadas e ásperas, casacos sem manga geralmente quatro de couro: alguns usavam coletes dos soldados que o couro preto tinha sido transformado pelas aplicações de miçangas, tranças e penas. Eles foram decorados com jóias, surpreendentemente de mau gosto, algumas delas claramente recuperadas das ruínas e de idade avançada, alguns estranhamente formados a partir de ossos de animais e barro cozido. Seus cabelos estavam enrolados com fitas e penas; seus rostos foram pintados em torno dos olhos ou então tatuados com linhas sinuosas como aquelas crianças sobre a madeira. A maioria estava descalça, embora alguns usavam botas roubadas ou sandálias feitas de palha. Essas mulheres gostavam deles antes, tão brilhantes e selvagens e pendurou sobre as crianças.” (tradução minha)

meia e sapato. A protagonista observou que certamente ela tinha importância naquela sociedade. Havia um jovem que caminhava ao lado de sua carroça. Essa mulher é a matriarca Bárbara. Antes de fazer parte dessa tribo, era casada com um homem velho que lhe batia e a obrigava a fazer sexo da maneira que não gostava. Fugiu e conheceu um cavaleiro que a fez feliz, mas em uma batalha ele faleceu. Dessa maneira foi convidada a fazer parte da tribo Bárbara. Quando a protagonista chegou à tribo ao lado do jovem Bárbaro conheceu a matriarca, a senhora Green, uma personagem forte tanto física quanto psicologicamente. Para essa sociedade, ela é a ordem e a lei.

A Sra. Green não vive no sistema patriarcal. A grande representação para a sociedade Bárbara é a matriarca, que tinha como característica o afeto e respeito. Com a Sr^a Green, Marianne aprende como lidar com essa nova sociedade: “‘The thing to remember about them is, they don’t think’, said Mrs. Green. ‘They jump from one thing to the next like kids jumping stepping stones and so they go on until they fall in the water.’”²¹ (CARTER, 1981, p. 38). Ela é a mulher que fica ao lado da heroína quando ela se torna líder dos Bárbaros.

Sarah Gamble (1997, p. 77) afirma concordar com Paulina Palmer ao afirmar que embora Carter corra o risco de “corromper sua ficção com atitude associadas com gêneros populares que exploram o tópico do sexo e da violência com o propósito de excitar”, é um problema que tem sucesso em superar. Palmer justifica essa afirmação concentrando a discussão nas tendências liberais humanísticas de Angela Carter, afirmando que ela não apenas atribui a Marianne uma personalidade engenhosa e desafiadora, mas também convida a compaixão por Jewel que, “preso a códigos de agressão e competição” é motivado a dominar Marianne principalmente pelo medo. Entretanto, embora considere a visão de Palmer válida, pensa que o problema é muito

²¹ “O que há de lembrar em relação a eles é que não pensam – disse a Sr^a Green- Saltam de uma coisa para outra como as crianças que saltam de uma pedra para outra e que assim continuam até caírem na água.” (CARTER, 1992, p. 51)

mais complexo assim como mais controverso. Para a autora, uma crítica americana do romance o sintetizou quando ela observou que *Heroes and Villains* mostra que o feminismo de Carter não é retórico; ela não vê razão alguma para ignorar a cumplicidade das mulheres em sua própria vitimização.

Em meio à trajetória da escrita, a busca da identidade da heroína na obra é nítida. A protagonista é a heroína carteriana, aquela que controla seu próprio destino e que inicia a construção de um espaço feminino. O fundamental na personagem é a característica de ser a primeira heroína carteriana a escolher a busca pelo espaço de vastidão, deixando sua condição de prisioneira da torre de aço e concreto. A personagem Marianne colabora para divulgar nas entrelinhas da obra a denúncia do patriarcado e a possível ruptura com seus valores.

2.5 DESVENDANDO A INTERTEXTUALIDADE: AS RELEITURAS NO ROMANCE

Uma das principais características do romance concentra-se no seu caráter pós-moderno, dialógico na comunicação com outros discursos e polifônico (encontramos diversas vozes simultâneas) (BAKHTIN, 1988), porque é a única capaz de abranger diversas representações sociais, refletindo a cultura de uma determinada época em suas inúmeras manifestações, sendo possível através de apropriações da cultura oral que transgridem o discurso oficial, reelaborando gêneros de discursos inovadores. Podemos perceber, na narrativa, a atualização de uma tradição oral, que acentua a fala assumida pelo discurso, já que se passa em um espaço pós-apocalíptico. O que lemos é um relato

histórico, narrado a partir do ponto de vista assumido pelo narrador sobre um novo mundo pós-guerra e as sociedades existentes.

Esse diálogo que constitui o pós-modernismo foi parcialmente possibilitado, segundo Linda Hutcheon (1991, p. 165), pela reelaboração que Julia Kristeva (1969) fez com as noções de Bakhtin sobre polifonia, dialogismo e heteroglossias, (as diversas vozes de um texto). A partir dessas idéias, ela desenvolveu uma teoria mais rigidamente formalista sobre a pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico, desviando o foco crítico do autor para a idéia de produtividade textual.

A intertextualidade existente na narrativa é a relação de co-presença entre dois ou mais textos sendo também uma representação simbólica. É a presença efetiva de um texto em outro; nesse caso na ficção encontramos a alusão literária.

Para Linda Hutcheon (1991, p. 166) “entre muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único centralizado”. Dessa maneira, a intertextualidade baseia-se na infiltração textual inevitável de práticas discursivas anteriores. Para a autora, a intertextualidade sendo contraditória da arte pós-moderna fornece e ataca o texto. Vicent Leitch afirma que a intertextualidade expõe todas as contextualizações e dessa maneira proporciona liberdade:

A intertextualidade pressupõe um invólucro histórico não centralizado e um alicerce descentralizado insondável para a linguagem e a textualidade; ao fazê-lo, expõe todas as contextualizações como sendo limitadas e limitadoras, arbitrárias e restritivas, auto-abastecedoras e autoritárias, teológicas e políticas. Por mais paradoxal que seja essa formulação, a intertextualidade proporciona um determinismo libertador. (apud HUTCHEON, 1991, p. 166-167)

O vínculo literário da intertextualidade se encontra através do passado que existiu, e hoje podemos “conhecer” ou “reconhecer” esse passado através dos textos. Para Derrida (apud HUTCHEON, 1991, p. 166) como na ficção historiográfica, outras

formas artísticas criam parodicamente intertextos do mundo e da arte. E ao fazer isso, contestam os limites, e o resultado dessa contestação seria “uma ruptura com qualquer contexto estabelecido, gerando uma infinidade de novos contextos de maneira absolutamente ilimitável”.

A intertextualidade é também uma forma de manter a memória da literatura. Hutcheon (1991, p. 167) afirma que o leitor necessita descobrir não apenas a textualidade com o passado, mas também o valor e a limitação da forma discursiva desse conhecimento. Ao escrever *O Nome da Rosa*, Umberto Eco afirmou: “Descobri que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada”. (apud HUTCHEON, 1991, p. 167). Dessa maneira, pretendemos elucidar alguns intertextos presentes no romance de Angela Carter.²²

A epígrafe do romance de Angela Carter estabelece uma relação intertextual com o filme *Alphaville*, de Jean-Luc Godard²³. “There are times when reality becomes too complex for Oral Communication. But Legend gives it a form by which it pervades the whole world.”²⁴ (CARTER, 1981) O filme se passa em futuro próximo, no ano de 1984. Lemmy Caution é um agente secreto que parte para uma missão na cidade de Alphaville. É uma cidade futurista dominada pelo computador Alpha 60 que aboliu os sentimentos. Tem a missão de encontrar o professor Von Braun e convencê-lo a ajudar na destruição desse computador. A filha do cientista, Natacha, torna-se sua guia. A epígrafe é um trecho do filme, que exprime uma reflexão sobre a humanidade. A intertextualidade pode ser observada no momento em que tanto o filme como o livro são

²² Seleccionamos alguns intertextos presentes na obra *Heroes and Villains*, nas quais observamos um maior destaque simbólico. Existem também outras referências intertextuais as quais não foi possível analisar porque extrapolaria o propósito deste trabalho.

²³ *ALPHAVILLE*. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: André Michelin. França. 1965. 1 DVD (99 min).

²⁴ “Há ocasiões em que a realidade se torna demasiado complexa para a Comunicação Oral. Mas a lenda dá-lhe uma forma pela qual se dissemina no mundo todo.” (Alphaville, 1965) (CARTER, 1992, epígrafe)

ambientados no futuro, questionam a condição humana e a comunicação oral justificando que as lendas muitas vezes são a única maneira de disseminar a história da humanidade. Na nova sociedade em que Marianne está inserida, as lendas serão a única maneira de se contar a nova história da humanidade.

Através da análise da obra e da protagonista podemos destacar o mito do “Bom Selvagem” de J. J. Rousseau. O procedimento intertextual no livro de Carter remete a Rousseau no início do livro:

He had read more books than any other Professor in the community. He reconstructed the past; that was his profession. His lashless eyes were bleared with shortness of sight; soon he would go his little clock, Marianne would have to read his books aloud to him. Rousseau, for example. He was writing a book on the archaeology of social theory but maybe nobody in the community would want to read it, except Marianne, and she might not understand it.²⁵ (CARTER, 1981, p. 8)

Os Bárbaros seriam aqueles que poderiam ser facilmente dominados, e que não possuíam a mesma instrução da heroína. Para o pai da protagonista, a sociedade Bárbara nada tinha em comum com o selvagem de Rousseau: “Rousseau spoke of a noble savage but this is a time of ignoble savages. Think of the savage who murdered your brother’, her father said. ‘I do’, she confessed. ‘Quite often’.”²⁶ (CARTER, 1981, p. 10) A heroína não acredita no selvagem do seu pai, prefere crer na teoria de Rousseau. O mito criado pelo filósofo em torno da figura do bom selvagem, o ser humano em seu estado natural (homens puros, livres, ingênuos). Para Rousseau o “Estado de Natureza”

²⁵ “Ele tinha lido mais livros do que qualquer outro Professor na comunidade. Reconstruiu o passado; era a sua profissão. Os seus olhos sem pestanas estavam cheios de remelas devido à falta de vista; iria em breve cegar e então não teria nada a não ser as coisas que podia tocar como o pequenino relógio, Marianne teria de lhe ler os livros em voz alta. Rousseau, por exemplo. Ele estava a escrever um livro sobre arqueologia da teoria social, mas talvez não houvesse ninguém na comunidade que o quisesse ler, com exceção de Marianne, e ela era capaz de não compreender.” (CARTER, 1992, p. 15)

²⁶ “- Rousseau falou de um nobre selvagem mas estamos numa época de selvagens ignóbeis. Pensa no selvagem que assassinou o teu irmão – disse o pai. – Penso – confessou ela. – Muitas vezes.” (CARTER, 1992, p. 17)

é corrompido no momento em que surge a propriedade privada, quando homens tornam-se escravos e surge a miséria:

O homem nasceu livre, e não obstante, está acorrentado em tôda a parte. Julga-se senhor dos demais sêres sem deixar de ser tão escravo como êles. Como se tem realizado esta mutação? Que pode legitimá-la? Crio poder responder esta questão.

Se eu não considerasse senão a fôrça e o efeito dela derivado, diria: Quando um povo obrigado a obedecer, obedece, faz bem; assim como quando pode sacudir seu jugo, e o sacode, age ainda melhor, porque recobra a sua liberdade em virtude do mesmo direito que o oprime, ou tem-no para recuperá-lo, ou não existia para tirar-lha. Porém a ordem social é um direito sagrado que serve de base a todos os demais. Não obstante, êste direito não provém da Natureza; funda-se em convenções. (ROUSSEAU, 1968, p. 37)

Em seu romance, Angela Carter desmistifica, através da referência, o mito do “Bom Selvagem” de Rousseau. Para o pai de Marianne, inseridos nesse novo contexto social, os selvagens (Bárbaros) não estão em “Estado de Natureza”. Devido ao pós-guerra foram obrigados a viver de maneira selvagem. Isso não foi uma questão de escolha, foi de sobrevivência. E naquela situação social, os Bárbaros não foram corrompidos pela propriedade privada, o poder, que são representados pelos Professores na obra. Segundo Aidan Day, (1998, p. 47), o pai de Marianne, Professor de história, pesquisou as idéias de Rousseau sobre a inocência e o contentamento da espécie humana no seu estado de “natureza”. Na situação real, Marianne descobre os equívocos das idealizações de Rousseau ao conviver com os Bárbaros.

Em toda a narrativa, ocorre um diálogo intertextual com o Gênesis. Como a ambientação da obra é pós-apocalíptica, notamos a construção de um novo espaço. Nele temos duas pessoas de sociedades distintas relacionando-se. Em diversas passagens, ocorre a alusão ao Gênesis (a criação desse novo mundo) e ao casal que originou a nova humanidade (Marianne e Jewel): o mito de Adão e Eva. Ambos vão construir um novo povo, união dos Professores e Bárbaros. “Embrace your destiny with style, that’s the

important thing. Pretend you're Eve at the end of the world.”²⁷ (CARTER, 1981, p. 124) Quando o jovem Bárbaro tinha quinze anos, Donally faz uma tatuagem em suas costas com a imagem de Eva oferecendo a maçã a Adão e a serpente no paraíso:

He raised his eyebrows but obeyed her. She parted the black curtains of his mane and drew her hands incredulously down the ornamented length of his back. 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 tree twisted ended at the top of his buttocks. The figures were both stiff and lifelike; Eve wore a perfidious smile. The lines of colour were etched with obsessive precision on the shining, close pored skin which rose and fell with Jewel's breathing, so it seemed the snake's forked tongue darted in and out and the leaves on the tree moved in a small wind, an effect the designer must have foreseen and allowed for.²⁸ (CARTER, 1981, p. 85)

““You can never take all your clothes off”, she said. ‘Or be properly by yourself, with Adam and Eve there all the time.”²⁹ (CARTER, 1981, p. 85) “He parted his river of hair, exposing his neck as for executioner's blade, and revealed again the monstrous tattoo, the Garden of Eden, the tree, the snake, the man, the woman and the apple.”³⁰ (CARTER, 1981, p. 95) Eva representa simbolicamente (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 410) a sensibilidade do ser humano e seu elemento irracional.

²⁷ “- Abraça o teu destino com estilo, isso é o importante. Finge que és Eva no fim do mundo.” (CARTER, 1992, p. 152)

²⁸ “Ela arregalou-lhe os olhos mas obedeceu-lhe. Ela apartou a negra cortina da juba dele e passou, incrédula, as mãos por todo o comprimento ornamentado das costas. Tinha uma figura de homem do lado direito e uma mulher no esquerdo, e tatuada ao longo da coluna uma árvore com uma serpente enrolada em volta do tronco. Este desenho complexo estava feito em azul, vermelho, preto e verde. A mulher oferecia ao homem uma maçã vermelha e havia mais maçãs vermelhas entre as folhas verdes do cimo da árvore, espalhando-se pelos seus ombros, e as raízes negras da árvore retorciam-se e terminavam no cimo das nádegas. As figuras eram rígidas e naturais; Eva tinha um sorriso pérfido. As linhas de cor estavam gravadas com uma precisão obsessiva na pele brilhante e com poros pequenos que se elevava e baixava segundo o ritmo da respiração de Jewel de tal modo que parecia que a língua bifurcada da serpente ia para fora e para dentro e as folhas da árvore moviam-se no vento leve, efeito que o desenhador deve ter previsto e favorecido.” (CARTER, 1992, p. 105)

²⁹ “- Nunca podes despir-te completamente – disse ela. – Ou ficares mesmo a só contigo, com o Adão e a Eva aí todo o tempo.” (CARTER, 1992, p. 106)

³⁰ “Separou o rio de cabelo, expondo o pescoço como se fosse para a lâmina do carrasco e revelou de novo a monstruosa tatuagem, o jardim do Éden, a árvore, a serpente, o homem, a mulher e a maçã.” (CARTER, 1992, p. 118)

Nesse momento Angela Carter reescreve um mito sagrado. Marianne é regida pela razão. E diferente de Eva, segue sozinha no novo Éden. O novo final, nesse Éden pós-apocalíptico surge no momento em que a protagonista assume o papel de “Eva no fim do mundo” e, grávida do jovem Bárbaro, torna-se líder do povo.

Para Cleide Antonia Rapucci (RAPUCCI, 1997, p. 150), esta “Eva do fim do mundo” remete-nos ao mito da não-criação (“uncreation”), trabalhado em *Heroes and Villains*, e que pode ser visto como o próprio esvaziamento da linguagem, na perda de referência, e a necessidade de símbolos. Muitas palavras dos dicionários eram incompreensíveis a Marianne, que conseguia defini-las pelo uso nos livros de seu pai.

So he directed her back to this books, Mumford etc, and to the dictionaries; but the dictionaries contained innumerable incomprehensible words she could only define through their use in his other books, for these words had ceased to describe facts and now stood only for ideas or memories.³¹ (CARTER, 1981, p. 7)

Esse processo de não-criação está relacionado ao Gênesis, a criação do mundo. A nova sociedade criada por Jewel e Marianne criará novas linguagens nesse universo futurista. Os livros são utilizados como mantenedores da memória. Na citação anterior encontramos o nome do historiador Lewis Mumford que atuou na área de artes, tecnologia e ciência. Ele é citado na obra porque teorizou sobre como a sociedade tecnológica deveria entrar em harmonia com o desenvolvimento pessoal e aspirações culturais regionais.

O personagem Donally percebe em Marianne características de Lilith. Para Sarah Gamble (1997, p. 81), Lilith é potencialmente um símbolo mais potente de

³¹ “Ele levou-a então para os seus livros, Mumford, etc., e para os dicionários; mas os dicionários continham inúmeras palavras incompreensíveis que ela só era capaz de definir pelo seu uso nos outros livros, porque essas palavras tinham deixado de descrever factos e agora apenas representavam ideias e recordações.” (CARTER, 1992, p. 14)

transgressão feminina pelo fato de que ela nunca alcançou um ponto em que sua presença destrutiva possa ser neutralizada.

Segundo Gerardine Meaney (2000, p. 102), Marianne, a “Eva no fim do mundo”, provou do conhecimento. Junto aos sempre mutáveis nomes em *Heroes and Villains*, Marianne é chamada de “pequena Lilith”. Lilith foi quem absolutamente recusou a fazer parte do contrato e quem a Lei do Pai transformou em um monstro tipo Medusa. Para a autora, Lilith com um pouco de conhecimento seria perigosa. É esse perigo que Marianne representa para Donally.

O nome Lilith surge na Bíblia atualmente apenas em Isaías ³²: “Nela se encontrarão os demônios com os onocentauros, e os sátiros gritarão uns com os outros; ali se deitará a lhama, e encontrará o seu repouso.” Nas traduções recentes da Bíblia, a palavra Lilith aparece como demônio/sátiro ou bruxa do deserto. Nesta versão da Bíblia existe uma nota da edição para o mesmo versículo explicando o significado de sátiros: “sátiros: divindades semelhantes a bodes; onocentauros, em hebraico: lilith: gênios demoníacos assírio-babilônicos, do sexo feminino, que segundo a crença popular, vagueavam de noite, para atormentar os vivos, especialmente as crianças”.

Segundo Roberto Sicuteri (1990), o mito Lilith pertence à tradição oral dos testemunhos orais presentes nos textos da sabedoria rabínica definida na versão jeovística, que precede em alguns séculos a versão bíblica dos sacerdotes. “Nós deduzimos que a lenda de Lilith, primeira companheira de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos Pais da Igreja.” (SICUTERI, 1990, p. 23)

O autor também afirma (p. 29-30) que Lilith é um mito arcaico, seguramente anterior, na redação jeovística da Bíblia, ao mito de Eva: por isto se pode dizer que

³² Isaías 34:14. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora Paulinas, 1989. p. 824.

Lilith foi a primeira companheira de Adão. Ao término do sexto dia, Lilith nasce após Adão. No sétimo dia, Deus repousou e Adão já havia consumado sua relação com Lilith, e, portanto havia conhecido, nas trevas, a verdade. Lilith entra no mito já como demônio, uma figura de saliva e sangue, é uma companheira que apresenta fortes traços de fatalidade. A imagem de Lilith não é aceita e foi removida da Bíblia porque representa o conhecimento carnal e Eva é a imagem da companheira, aceita pelo Pai, mas que também se rende ao pecado. No momento que Adão lhe negou o desejo, ela dirigiu-se para o Mar Vermelho, desobedecendo a ordem de Deus de voltar para o seu marido. Lilith, ao não voltar, trava uma guerra contra seu criador: segue por todo lugar estrangulando de noite as crianças ou surpreende os homens no sono induzindo-os a mortais abraços. “Do momento que declara guerra ao Pai, e o Pai a sujeita ao papel, desencadeia a sua força destrutiva e desde aquele dia não há mais paz para o homem.” (SICUTERI, 1990, p. 40)

Lilith representa uma mulher tentadora, sedutora, perturbadora; é aquela que os homens temem embora se sintam atraídos por ela. Na modernidade, existem estudos que revelam que ela foi a primeira mulher a se rebelar contra o sistema patriarcal. Em toda a narrativa, encontramos características de Lilith na protagonista. Para Aidan Day (1998, p. 55), Marianne como uma nova Eva pode construir um novo Éden, um em que se afasta de figuras paternas e a antiga mitologia misógina.

A obra desconstrói a Bíblia e a ótica da protagonista contribui para encontrarmos diversos intertextos. Personagens bíblicos surgem como intertexto na obra. A protagonista contesta o jovem Bárbaro dizendo que ele tem a mesma culpa que Caim tem por ter matado o irmão Abel: “Caim disse para a seu irmão Abel: Saiamos fora. E, quando estavam no campo, investiu Caim contra seu irmão Abel, e matou-o.”³³ E de

³³ Gênesis 4:8. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora Paulinas, 1989. p. 29.

forma irônica ele diz que matou o irmão dela e não o dele: “‘It is like mark of Cain’ ‘It was your brother I killed, not my own,’ he said and pettishly snuffed out the candle flame with his fingers so they were in the dark again.”³⁴ (CARTER, 1981, p. 96)

Moisés conduziu seu povo para libertá-lo: “Os filhos de Israel partiram de Ramessés por Socot, sendo perto de seiscentos mil homens de pé, afora as crianças.”³⁵ A protagonista questiona a relação que o jovem Bárbaro tem com o seu povo. Indaga que ele deve conduzir sua sociedade Bárbara: “‘Would you create a power structure of your own free will?’ ‘No.’ ‘Then how can you hope to be Moses when you won’t acknowledge a chosen people?’ ‘I don’t want to be no Moses. And the future is a dream’.”³⁶ (CARTER, 1981, p. 123). Novamente observamos uma alusão bíblica na obra.

Outra referência intertextual em *Heroes and Villains* é à *A República* (séc. IV a.C.) de Platão, obra precursora da idéia de utopia. Na obra, Platão idealiza uma cidade, em que os guardiões e os dirigentes representam a racionalidade. Os discípulos são dóceis, sendo capazes de compreender todas as renúncias que são impostas pela razão. O egoísmo é superado e as paixões controladas. As crianças são retiradas de seus pais nos primeiros anos de idade para que não adquiram maus hábitos. Até os vinte anos, são treinados física e psicologicamente para o teste que decidirá seus destinos na sociedade:

Sócrates – Os que se revelarem mais resistentes nos trabalho, mais esforçados nos perigos, mais fervorosos na aquisição das ciências, terá o cuidado de pô-los à parte.

Glauco – Em que idade?

Sócrates – quando tiverem concluído seu curso de ginástica. Durante este tempo que será de dois ou três anos, impossível lhes será fazer outra coisa; pois nada há de mais prejudicial ao estudo das ciências do que o cansaço e o sono, e por outro lado, é de grande importância verificar como cada candidato se comporta nos exercícios ginásticos.

³⁴ “– É como a marca de Caim. – Matei foi o teu irmão, não o meu – disse ele e maldosamente apagou a chama com os dedos de modo que ficaram no escuro.” (CARTER, 1992, p. 119-120)

³⁵ Êxodo. 12:37. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora Paulinas, 1989, p. 88.

³⁶ “– Terias construído uma estrutura de poder de tua livre vontade? – Não. – Então como é que esperas ser Moisés quando não reconheces a existência de um povo escolhido? – Não quero ser Moisés nenhum. E o futuro é um sonho.” (CARTER, 1992, p. 151)

Glauco – Estou de acôrdo.

Sócrates – Passado este tempo, a partir dos vinte anos, conceder-se-ão as maiores honras aos que mais se mantiverem distinguido e se lhes porporão em conjunto as ciências que na infância estudado sem ordem e sem encadeamento, para que se acostumam a ver em sinopse a conexão que existe entre elas, assim como conhecer a natureza do ser. [...]

Glauco – Quanto tempo durarão tais provas?

Sócrates – Quinze anos. Será tempo, então, de conduzir ao termo os que, cumprindo cinquenta anos (35), tenham saído puros destas provas e se tenham destacado tanto na ciência quanto na conduta, obrigando-os a volver os olhos da alma ao ser que tudo ilumina, a contemplar a essência do bem para dêle se servir daí para a frente como padrão regulador dos próprios costumes e dos costumes do Estado e de cada cidadão e ocupando-se quase sempre do estudo da filosofia. Mas, quando lhes chegue a ocasião, encarregando-se do pêso da autoridade e da administração dos diversos negócios um posto que penosa obrigação a que não há fugir. Destarte, após terem instruído a outros e preparados sucessores dignos que os substituam nos postos de defesa e guarda da república, passarão desta vida às ilhas dos bem-aventurados. O Estado lhes erigirá suntuosos sepulcros e, se o oráculo de Apolo aprovar, mandará que lhes sejam tributados sacrifícios como a deuses tutelares ou, ao menos, a almas bem-aventuradas e divinas. [...]

Sócrates – Aplica às mulheres também o que venho de dizer. Não supunhas que tive em mente apenas os homens. Pensei também nas mulheres que sejam dotadas dos necessário atributos.

Glauco – Assim deve ser, uma vez que em nosso sistema todos os deveres são comuns aos dois sexos. (PLATÃO, s/d, livro VII, p. 211-215)

Já na sociedade em que vive a protagonista Marianne, cada membro tem a sua função pré-determinada. Os homens são divididos hierarquicamente em soldados, operários e professores. Assim como na obra de Platão, todos na sociedade carteriana nascem com funções pré-determinadas e são treinados desde pequenos para isso:

She considered the cadets one by one. Every Professor's eldest son became a cadet among the Soldiers, that was the tradition. Then she considered the Professor's younger sons, nascent Professors themselves since it was a hereditary caste. They were all hereditary castes. She even ran her mind's eye over the Workers.³⁷ (CARTER, 1981, p. 10)

³⁷ “Ela pensou nos cadetes um por um. Todos os primogênitos, o que era uma tradição. Pensou então nos filhos mais novos dos Professores, que nasciam eles próprios professores uma vez que era uma casta hereditária. As castas eram todas hereditárias. Ela até passou o olhar da sua mente pelos Operários.” (CARTER, 1992, p. 18)

Outra referência à obra *A República* de Platão remete ao mito da caverna. O mito da caverna consiste em um grupo de pessoas que vivem acorrentadas numa caverna desde que nasceram, de costas para a entrada. Para essas pessoas, as sombras são tudo que existe. Um dos habitantes se livra das correntes e descobre todas as cores e formas do mundo. Ao voltar para a caverna para contar sobre o mundo e libertar os companheiros é assassinado pelos outros por não acreditarem no que ele diz:

Sócrates: - Figura-te agora o estado da natureza humana em relação à ciência e à ignorância, sob a forma alegórica que passo a fazer. Figura os homens encerrados em morada subterrânea e cavernosa que dá livre entrada à luz em toda a extensão. Aí, desde a infância, têm os homens o pescoço e as pernas presos de modo que permanecem imóveis e só enxergam os objetos que lhes estão em frente. Presos pelas cadeias, não podem voltar o rosto. Atrás deles, a certa distância e altura, um fogo cuja luz os ilumina; entre o fogo e os cativos imagina um caminho alçatado, ao longo do qual um pequeno muro semelhante aos tabiques que os pelotiqueiros põem entre si e os espectadores para ocultar-lhes as molas dos bonecos maravilhosos que lhes exibem.

Glauco – Imagino tudo isso. [...]

Sócrates – Vejamos agora o que aconteceria se livrassem um destes cativos desatado, obrigado a levantar-se de súbito, a volver a cabeça, a andar, a olhar firmemente para a luz. Não poderia fazer tudo isso sem grande esforço; a luz, sobre ser-lhe dolorosa, o deslumbraria, impedindo-o de discernir os objetos cuja sombra antes via.

Que te parece agora que ele responderia a quem lhe dissesse que até então só havia lóbrigado fantasmas, porém que agora, mais perto da realidade e voltado para objetos mais reais, via com mais perfeição? Supõe agora apontando-lhe alguém as figuras que lhe desfiavam ante os olhos o obrigasse a dizer o que eram. Não te parece que, na sua grande confusão, se persuadiria de que o que antes via era mais real e verdadeiro que os objetos agora contemplados? [...]

Sócrates – Recordando-se então de sua primeira morada, de seus companheiros de escravidão e da idéia que lá se fazia da sabedoria, lamentando ao mesmo tempo a sorte dos que lá ficaram? [...]

Sócrates – Se, enquanto tivesse a vista confusa – porque bastante tempo se passaria até que os olhos afizessem de novo à obscuridade – tivesse ele de dar opinião acerca das sombras e a este respeito entrasse em discussão com os companheiros ainda presos em cadeias, não é evidente que os faria rir? Não lhe diriam que, por ter subido à região superior, cegara, que não valera a pena tanto esforço e que assim, se alguém quisesse fazer com eles o mesmo e dar-lhes a liberdade, mereceria ser agarrado e morto?

Glauco – Por certo que o fariam. (PLATÃO, s/d, livro VII, p. 189-191)

Podemos interpretar a sociedade em que vive Marianne como uma nova versão do mito da caverna. Eles acreditam que tudo o que existe está dentro dos seus muros e que não existe civilidade fora de suas comunidades. Marianne, ao se aventurar com o jovem Bárbaro, descobre o mundo além dos muros. Marianne não chega a ser assassinada porque não volta para a sociedade repressora a que estava confinada para tentar levar os moradores da sua comunidade à luz.

O romance também dialoga com o quadro *Cain* (1880, óleo sobre tela), do pintor francês Fernand Cormon (Anexo A). Esta pintura ilustra o destino miserável de Caim, filho mais velho de Adão e Eva, que após assassinar o seu irmão mais novo, Abel, foi condenado a viver no deserto. Um povo sofrido pela miséria assim como o povo Bárbaro. A descrição da primeira visão de Marianne com o povo Bárbaro é longa no romance. O homem que está à frente do grupo assemelha-se à descrição física de Donally. E a imagem do jovem na lateral nos remete a Jewel. O texto de Carter dialoga, através da descrição do povo Bárbaro, com a miséria pintada por Fernand Cormon:

Now she saw, passing in a mute cortège, the wives and families who profited from the looting, indeed, who necessitated it, children too weary to cry, scabbed, dirty and marked with malnutrition. The picture of misery. [...] They tied back their long hair with thongs of leather. No furs nor amour on this brilliant May Day; most went shirtless and their bones showed through their tattooed skins. [...] The fearful strangers now revealed their true faces and theses faces were sick, sad and worn. Two or three Soldiers could have gunned them all down as they walked and she sensed that hardly one of the Barbarians would have had the heart to draw their own weapons to defend themselves. All would fall down as if bitterly appreciative of a chance to rest.³⁸ (CARTER, 1992, p. 14-15)

³⁸ “Agora via, passando num cortejo mudo, as mulheres e as famílias que lucravam com o saque, na realidade que precisavam dele, crianças demasiado cansadas para chorarem, cheias de crostas, sujas e marcadas pela fome. A imagem da miséria.” [...] “Atavam o longo cabelo atrás, com cordas de couro. Não havia nem peles nem armas neste brilhante Dia de Maio: a maior parte seguia sem camisa e os ossos viam-se-lhes através da pele tatuada.” [...] “Os temíveis estrangeiros revelaram agora os seus verdadeiros rostos e esses rostos cansados, tristes e gastos. Dois ou três Soldados eram capazes de os metralhar a todos à medida que eles passavam e ela sentiu que não havia quase nenhum Bárbaro que tivesse a coragem de pegar em armas para se defender. Caíram todos como se amargamente apreciassem uma hipótese de descanso.” (CARTER, 1992, p. 21-22)

A cena em que o leão passa ao lado de Marianne e não a ataca é uma referência à pintura *The Sleeping Gypsy*, seu nome no original *La Bohémienne Endormie*, (1897, óleo sobre tela), do pintor francês Henri Rousseau (Anexo B). No quadro, o leão passa ao lado de uma mulher em uma noite e apenas a observa, não esboçando nenhum sinal de que irá atacar. A cena descrita pelo narrador é a descrição do quadro de Henri Rousseau. Através da pintura podemos visualizar a imagem da história em *Heroes and Villains*:

She had never seen a lion before. It looked exactly like the pictures of itself; though darkness washed its colours off, she saw its name and tasselled tail which flicked about as it moved out of the edge of shadow on to the dune. It paused to snuff the air, bayed softly and resumed its sinuous progression across the sand. [...] ‘Gypsy is a corruption of the word, “Egyptian”,’ she told him in a coll voice, to keep at a distance from him. ‘My mother’s family, the Lees, they were gypsies, whatever that was, before the war. They traded scrap metal, or so my father said, and were wonderfully surprised at the amount of scrap metal the war provided until they realized there was no one left to trade it with and became chagrined. Are you real or am I dreaming you or did a lion come and lick my face?’ ‘A lion came. I saw it.’ ‘They must be breeding in the forest. At first they were very rare but soon will be an everyday hazard. I often wondered what it would be like to be the quarry as well as the hunter and lie in the undergrowth in ecstatic dread, harkening to my own intrepid footsteps. It licked my face and went away’. ‘Yes, it was remarkable’.³⁹ (CARTER, 1980, p. 140)

Angela Carter deixa em seu texto indícios para ilustrar o passado de Marianne e dessa forma, descobriremos a referência utilizada. Por ela ser descendente de ciganos o

³⁹ “Nunca tinha visto um leão. Parecia-se exactamente com o retracto; embora a escuridão esbatesse as suas cores, ela viu-lhe a juba e a cauda com borlas que acenava quando ele saiu da orla da sombra para as dunas. Parou de farejar, rugiu baixinho e continuou a sua progressão sinuosa pela areia fora. [...] - Gypsy é uma corruptela da palavra “Egípcio”- disse-lhe ela com uma voz fria para manter as distâncias. – A família da minha mãe, os Lees, eles eram ciganos, o que quer que isso fosse antes da guerra. Negociavam com sobras de metal, ou pelo menos era o que o meu pai dizia, e ficaram extremamente surpreendidos com a quantidade de ferro-velho que a guerra produzia até que chegaram à conclusão de que não havia ninguém com quem negociar o metal e ficaram deprimidos. És real ou será que eu estou a sonhar-te ou foi mesmo verdade que um leão me veio lambar a cara? – Veio um leão; eu vi. – Devem estar a acasalar na floresta. A princípio eram muito raros mas vai em breve haver um azar todos os dias. Pensei muitas vezes o que é que seria ser ao mesmo tempo caça e caçador e ficar escondido nos arbustos preso de um medo extático, ouvindo os meus próprios passos intrépidos. Lambeu-me a cara e foi-se embora. – Sim, foi fantástico.” (CARTER, 1992, p. 171)

leão não a ataca. Podemos perceber que Carter, dialoga com a pintura de Henri Rousseau para ilustrar que Marianne é a própria imagem da cigana dormindo.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 173), na metaficção historiográfica, não são apenas a literatura e a história que formam os discursos pós-modernos. Desde quadrinhos, contos de fadas, almanaques ou jornais, fornecem intertextos culturalmente importantes para a metaficção historiográfica.

A autora faz uma paródia ao conto de fadas “A bela e a fera”. A intertextualidade está presente no momento em que Marianne, sendo uma mulher de casta elevada, inteligente e culta, encontra Jewel, um homem iletrado, forte fisicamente e que, em alguns momentos, assemelha-se a um animal. Encontramos a bela e a fera. A ironia está presente no final do romance porque Marianne não se apaixona plenamente pela fera; ele não se transforma em príncipe, e Marianne passa a viver sozinha em uma nova comunidade comandada por ela. Outra referência aos contos de fadas é a história de “Rapunzel”. Isolada em uma torre como Rapunzel, Marianne, ao invés de jogar suas tranças para ser salva por um príncipe, corta os cabelos e foge com um inimigo da sua sociedade. A autora novamente usa o recurso da ironia para desconstruir o conto de fadas, no qual a princesa precisa ser salva por um príncipe.

Outra voz externa presente em *Heroes and Villains* é a obra *Grandes Esperanças* de Charles Dickens (*Great Expectations*, 1860-1861), referência explícita no romance. Mesmo tendo esquecido como se lia, Sr.^a Green, a matriarca dos Bárbaros, guardava em seu quarto um único livro, *Grandes Esperanças*, de Charles Dickens: “[...] and a book which was no less precious to her because she had forgotten how to read it. This book was a copy of *Great Expectations*.”⁴⁰ (CARTER, 1981, p. 37)

⁴⁰ A tradução do trecho não está adequada ao original, o mais adequado seria: “[...] e um livro que não deixava de ser menos precioso porque ela havia esquecido como ler. O livro era um exemplar de *Grandes Esperanças*.” (tradução minha)

Grandes Esperanças é uma crítica social à aristocracia britânica, à diferença entre classes; é uma análise social detalhada da sociedade vitoriana inglesa. O livro conta a história do crescimento do personagem principal Pip (Philip Pirrip), que abandona uma vida de pobreza graças a um benfeitor anônimo que lhe oferece a oportunidade de viver como “gentleman”.

A personagem Sr.^a Green é análogo ao personagem Pip de Charles Dickens. Para escapar da vida infeliz ao lado do marido, fugiu com um cavaleiro e foi muito feliz ao lado dele. Quando o cavaleiro não volta de um ataque, ela entra para a tribo dos Bárbaros. Mesmo vivendo entre os Bárbaros, Sr.^a Green é a única personagem dessa sociedade que é limpa, educada, fina e gentil. Assim como Pip, ela é de origem humilde e tornou-se uma dama com o passar do tempo. Por isso, mesmo sem saber ler o livro, guardá-lo é guardar aquilo que a representa. Também podemos destacar o livro sendo a memória do passado que para a Sra. Green deve ser preservado.

Em outro trecho, a protagonista Marianne analisa a sociedade Bárbara comparando-a com a dos Professores, exemplificando através do livro *Viagens de Gulliver* (SWIFT, 2010): “The Barbarians are Yahoos but the Professors are Laputans,” she said.”⁴¹ (CARTER, 1981, p. 123) Laputa, na obra de Swift, é uma ilha que flutua sobre o território de Balnibarbi e abriga a Corte do Rei daquele território. Laputa flutua devido a um gigantesco imã que existe na parte inferior dessa ilha e se desloca por todo o continente. Os principais interesses dos habitantes de Laputa são a matemática e a música, além de ficarem boa parte do tempo refletindo, pensando profundamente, ausentando-se do que acontece ao redor. Toda a devoção dos laputianos à matemática não resulta em nada muito efetivo; suas casas são mal construídas, suas roupas não

⁴¹ “– Os Bárbaros são Yahoos e os Professores são Laputanos – disse ela.” (CARTER, 1992, p. 151)

servem bem. Suas medidas são baseadas em figuras geométricas (quadrado, retângulo, paralelogramo, triângulo). Gulliver visita Laputa na terceira viagem que faz:

Meus conhecimentos de Matemática muito me ajudaram a aprender sua Fraseologia, que tanto dependia dessa Ciência e da Música; e também em Música não era eu desprovido de prática. Suas Idéias são sempre expressas em Linhas e Figuras. Se, por exemplo, querem louvar a Beleza de uma Mulher ou qualquer outro Animal, fazem a Descrição com Losangos, Círculos, Paralelogramos, Elipses e outros Termos geométricos, ou por Termos de Música, os quais não vale a pena repetir aqui. (SWIFT, 2010, p. 254) [...] As Esposas e Filhas lamentam estarem confinadas à Ilha, embora a meu ver seja o pedaço de Chão mais delicioso do Mundo; e embora vivam lá com muita Abundância e Magnificência, e tudo lhes seja permitido, anseiam conhecer o Mundo, e desfrutar as Diversões da Metrópole, o que não podem fazer sem uma Permissão especial do Rei; a qual não é fácil de obter, pois as Pessoas de Qualidade concluíram, a partir de frequentes Experiências, que é mui custoso convencer suas Mulheres a voltar do mundo abaixo. (SWIFT, 2010, p. 256-257)

Heroes and Villains dialoga com a obra de Swift para criar suas sociedades. A sociedade dos Professores é uma referência intertextual ao povo Laputiano. Os dois povos são regidos pela razão. Como as mulheres laputianas, Marianne não desejou estar confinada a sua sociedade optando pela liberdade. Carter tomou como referência o povo Yahoos que viviam como servos da sociedade Houyhnhnms para criar o povo Bárbaro. Houyhnhnms é uma raça de cavalos inteligentes e civilizados que dominam sua sociedade. Os yahoos, servos dos Houyhnhnms, constituíam uma raça de humanos primitivos e repugnantes. Os yahoos eram invejosos, egoístas, libidinosos. Ostentavam muitos vícios humanos, em contraposição aos justos e honestos Houyhnhnm, que nem conheciam a palavra “mentira”. Gulliver visita o País dos Houyhnhnms em sua quarta e última viagem:

Impossível exprimir o Horror e o Espanto que senti quando observei, naquele Animal abominável, uma perfeita Figura humana; embora fosse o Rosto chato e largo, o Nariz afundado, os Lábios grandes, e a Boca larga. Mas essas Diferenças são comuns a todas as nações

Selvagens, em que os Traços da Fisionomia são distorcidos pelos Nativos por permitirem que seus Filhos fiquem a rastejar pela Terra, ou por carrega-los nas costas, deixando que seus rostos fiquem chatos de tanto se aninhar nos ombros da mãe. As Patas dianteiras dos Yahoos só diferiam das minhas Mãos pelo Comprimento das Unhas, a Aspereza e a Pele escura das Palmas, e o Pelo nas Costas. (SWIFT, 2010, p. 329)

Marianne, assim como Gulliver, enxerga a sociedade Bárbara como um povo primitivo, ignorante e selvagem. A intertextualidade existente entre as sociedades de *Heroes and Villains* e *Viagens de Gulliver* é notável. Angela Carter dialogou com a obra de Swift para recriar as sociedades no mundo pós-apocalíptico.

Assim, procuramos, com os exemplos dados, apresentar o procedimento intertextual na obra, numa ilustração das suas possibilidades. Observamos a importância que pode ter na ficção esse elemento, indicando as proporções que alcança o fator intertextual numa determinada narrativa. São essas vozes e diálogos que representam o universo pós-apocalíptico de *Heroes and Villains*.

CAPÍTULO 3
HEROÍNAS E VILÃS: OS SÍMBOLOS

3.1 ANÁLISE DOS SÍMBOLOS NO ROMANCE

Segundo Jolande Jacobi no livro *Complexo Arquétipo Símbolo na Psicologia* de C. G. Jung, (1995, p. 74-75) a palavra símbolo (*symbolon*) é formada a partir do verbo grego *symbollo*, e sempre admitiu as mais variadas definições e interpretações. No entanto, todas as interpretações concordam no ponto que o símbolo é a designação de algo que, por trás do sentido objetivo e visível, oculta um sentido invisível e mais profundo.

Desde a pré-história, a humanidade possui a necessidade de se comunicar. Através de imagens, desenhos, hieróglifos e símbolos a humanidade contou sua história através dos tempos. Encontramos os símbolos em todas as formas de comunicação, seja através da escrita, fala ou gestos.

O símbolo (JACOBI, 1995, p. 75-76) entrou para sempre, como conceito, no mundo da linguagem cristã-católica, para designar determinados conteúdos dogmáticos e fenômenos religiosos. Será difícil encontrar alguma esfera do espírito humano em que a palavra símbolos não tenha sido aplicada, seja na mitologia, na filosofia, na arte, na técnica, na medicina ou na psicologia.

Na maioria dos escritos sobre o símbolo, este é entendido, antes de tudo, como um “signo”, uma espécie de abstração, uma designação de livre escolha, que, pela convenção social ou o consenso humano, é ligado ao designado, como, por exemplo, os signos verbais ou matemáticos. (JACOBI, 1995, p. 77)

No símbolo para J. Piaget (JACOBI, 1995, p. 77-78) ocorre uma distinção entre “símbolos conscientes” (desenhos simbólicos, com os quais se deseja burlar a censura), “símbolos inconscientes” (o conteúdo não é conhecido pelo sujeito que os usa, como por exemplo, o sonho) distinção feita para que cada símbolo deva ser designado sob um

aspecto, como “consciente” e outro como “inconsciente” uma vez que cada pensamento mesmo o mais racional, possui elementos inconscientes e dessa maneira, o movimento ocorre do inconsciente para o consciente e vice-versa.

O símbolo para C. G. Jung (apud JACOBI, 1995, p. 80), não é uma alegoria nem signo, mas é a imagem de um conteúdo transcendente de consciência, em sua maior parte. Jacobi (1995, p. 81), afirma que a cruz, a roda, a estrela, entre outros, podem ser usados para designar, por exemplo, marcas de firmas, bandeiras, etc., anunciam alguma coisa; em um caso diferente, dependendo do contexto em que se encontram e o que representam para o homem, podem representar um símbolo. Por isso, a cruz, por exemplo, para uma pessoa pode designar o signo externo do cristianismo, enquanto, para outro, evoca toda a plenitude da história da Paixão de Cristo.

Como ‘imagem’, o símbolo tem um caráter de chamariz e estimula todo o ser do homem no sentido de uma reação integral: o seu pensamento e o seu sentimento, os seus sentidos e a sua totalidade participam, e não é, como muitos pensam erroneamente, o caso de que uma única das funções seja atualizada. (JACOBI, 1995, p. 83)

C. G. Jung também afirma que “Se algo é ou não símbolo, isso depende antes de tudo, do ponto de vista do consciente que o contempla.” (JACOBI, 1995, p. 78) O símbolo depende de o homem ter a possibilidade e capacidade de perceber em um determinado fato, não só a sua aparência concreta, mas também a expressão ou o símbolo de algo desconhecido. Por isso, um mesmo fato e objeto pode ser um símbolo para um homem e apenas um signo para outro. (JACOBI, 1995, p. 79)

A concepção de símbolo para Freud (apud JACOBI, 1995, p. 83-84) se insere no inconsciente individual; não existem arquétipos, porque os conteúdos são exclusivos da vida do indivíduo. Esses conteúdos emergem da repressão, sendo no máximo, “signos” ou “máscaras” de algo que passou pelo consciente. O inconsciente coletivo, os

arquétipos para C. G. Jung (apud JACOBI, 1995, p. 83-84), devem ser considerados símbolos, porque provem da história da vida do Universo e não da vida de um único indivíduo.

Apesar de sua “densificação” e “superdeterminação”, os “símbolos” de Freud são sempre explicáveis causalmente e, nesse sentido, são inequívocos unipolares. Mas tal como compreende Jung, o símbolo é um fator psíquico que não é causalmente solucionável nem compreensível e tampouco predeterminável, mas sempre tem sentido múltiplo e bipolar. (JACOBI, 1995, p. 84)

A linguagem para Aristóteles (apud TODOROV, 1996, p. 14) é o símbolo do estado da alma emitido pela voz, símbolos das palavras emitidas pela voz. E assim como na voz e na escrita as palavras são diferentes para cada pessoa:

Os sons emitidos pela nossa voz são símbolos do estado da alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz. E assim como a escrita não é a mesma para todos os homens, as palavras pronunciadas também não são as mesmas, embora os estados de alma dos quais essas expressões constituem os signos imediatos sejam idênticos para todos, como são idênticas também as coisas das quais esses estados são imagens. (apud TODOROV, 1996, p. 14)

Os símbolos para Aristóteles (apud TODOROV, 1996, p. 15) são formados por palavras; estas são definidas pelos sons, os estados da alma e as coisas. As coisas são idênticas em si mesmas, sempre e em todo lugar. Os estados da alma são independentes dos indivíduos, estão unidos para Aristóteles sendo um a imagem do outro. E os sons são os mesmos nas diferentes culturas. Segundo Todorov (1996, p. 16) ocorre um erro na divisão do símbolo em três partes no caso das palavras; as palavras ditas e as palavras escritas. O autor também afirma que nos estados da alma trata-se de uma questão psicológica, que não está nas palavras e sim no espírito dos usuários da linguagem. Para Santo Agostinho: “O que os signos trazem ao pensamento é o sentido

vívido: é o que tem no seu espírito aquele que enuncia. Significar é exteriorizar.” (apud TODOROV, 1996, p. 43)

Conforme Tzvetan Todorov (1996, p. 270 e 305) o símbolo é simultaneamente produção, intransitividade, motivação, sintetismo e expressão do indizível. As palavras não designam diretamente as coisas, apenas exprimem. Portanto, não é possível entender os vocábulos como portadores de um único significado. Existe o conhecimento inerente ao homem que permite a ligação de um significado a outro.

Uma idéia se manifesta no símbolo num momento e integralmente, e atinge todas as forças de nossa alma. É um raio que cai diretamente das profundezas obscuras do ser e do pensamento em nossos olhos e que atravessa toda a nossa natureza. (TODOROV, 1996, p. 272)

As palavras devem primariamente despertar idéias das quais são apenas signos arbitrários. Depois, essas idéias devem se combinar na imaginação e formar aquilo que nos comove e nos interessa. O símbolo está ligado à narrativa e, portanto, ao desenvolvimento temporal da obra: “A instantaneidade do símbolo está ligada à ênfase que nele se dá ao processo de produção, à fusão entre simbolizante e simbolizado, à incapacidade da razão analisar e de dizer de outra forma esse simbolizado.” (TODOROV, 1996, p. 72)

Um texto ou um discurso torna-se simbólico a partir do momento em que, por um trabalho de interpretação, encontramos um sentido indireto, afirma Todorov em seu livro *Simbolismo e Interpretação* (1980, p. 19). Os símbolos utilizam nossos diversos sentidos para fazer surgir diversas possibilidades de significação e interpretações para o indivíduo. O enunciado pode apresentar vários sentidos indiretos e tornar-se simbólico. No símbolo, há uma fusão das duas faces do signo: o significado em si se torna significante. Esse sentido indireto permite diversas interpretações. Aquele que fará a interpretação terá o conhecimento inerente a todos e o seu próprio conhecimento. A

partir do seu próprio conhecimento, existirão diferentes interpretações de uma palavra ou discurso.

O simbólico dá origem à interpretação. E o leitor terá a função de encontrar e interpretar os sentidos indiretos em um texto. Ele poderá encontrar mais significados em um único significante. Dessa maneira, cabe ao leitor encontrar diversos significados para uma palavra e diversas palavras com o mesmo significado.

O que almejamos neste capítulo é buscar significados que Angela Carter transmitiu em determinados elementos da narrativa. Averiguaremos os símbolos que a autora utilizou para construir o universo de *Heroes and Villains*.

3.2 O RELÓGIO, O ESPELHO E OS LIVROS: REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DO TEMPO E DA QUEBRA DO CONTROLE PATRIARCAL NO ROMANCE

Segundo Baudrillard (2008, p. 11), os objetos não são definidos apenas por sua função, mas pela relação humana com os objetos. O processo em que o objeto transforma alguma coisa resulta das relações humanas. Um dos objetos que surgem já no início da trama é o relógio. Para a protagonista Marianne, o relógio do pai é algo que não tem mais utilidade naquela sociedade parada no tempo do pós-guerra. Não existe mais uma civilização contemporânea que dependa do relógio para exercer suas funções diárias.

O relógio do pai de Marianne era prateado e estava junto com talheres e outro objetos no aparador da sala de jantar da família. Essa é a representação do que permaneceu na sociedade do modo burguês. O relógio constitui um elemento majestoso

e vivo. E é uma das mais extraordinárias representações da redução simbólica da domesticidade burguesa. A protagonista pensa que para ele é como um bicho de estimação devido ao afeto que o pai possuía pelo relógio:

Marianne thought of the clock as her father's pet, something like her own pet rabbit, but the rabbit soon died and was handed over to the Professor of Biology to be eviscerated while the clock continued to tick inscrutably on. She therefore concluded the clock must be immortal but this did not impress her. Marianne sat at table, eating; she watched dispassionately as the hands of the clock went round but she never felt that time was passing for time was frozen around her in this secluded place where a pastoral quiet possessed everything and the busy clock carved the hours into sculptures of ice. ⁴² (CARTER, 1981, p. 1)

Segundo Baudrillard (2008, p. 30), o relógio é um coração mecânico porque marca o nosso compasso diário; o som do tique-taque representa as batidas do coração humano. A cronometria é angustiante quando nos determina tarefas sociais e nessa sociedade não existe mais a marcação do tempo (marca da pós-modernidade porque todos os tempos estão juntos nesse novo conceito de mundo). Por isso, Marianne não compreende a ligação exacerbada do pai com os objetos do passado. Nesse momento, ocorre a representação de uma temporalidade para os personagens. Marianne reflete pensando que o pai velho e cego não conseguiria mais ler, poderia apenas tocar seu pequeno relógio. Percebemos o tempo físico apenas pelo envelhecer das pessoas:

Pois o relógio é o equivalente no tempo do espelho no espaço. Da mesma forma que a relação com a imagem especular institui um fechamento e como que uma introjeção do espaço, assim também o relógio é paradoxalmente símbolo de permanência e de introjeção do

⁴² “Marianne achava que o relógio era o animal de estimação do pai, qualquer coisa de semelhante ao próprio coelhinho que ela tinha, mas o coelho morreu rapidamente e foi entregue ao Professor de Biologia para ser estripado enquanto o relógio continuava inescrutavelmente a trabalhar. Acabou por concluir obviamente que o relógio devia ser imortal, mas esse facto não a impressionava. Marianne estava sentada à mesa, a comer; observava friamente os ponteiros do relógio a rodarem, mas nunca sentia que o tempo estava a passar porque o tempo estava congelado à sua volta naquele lugar recolhido onde uma paz pastoral dominava tudo e o relógio activo cinzelava as horas em esculturas de gelo.” (CARTER, 1992, p. 7)

tempo. Os relógios camponeses são um dos objetos mais procurados: é que são precisamente, porque captam o tempo sem surpresa na intimidade de um móvel, o que pode haver de mais tranquilizador no mundo. Todos já experimentaram como o tique-taque de um relógio consagra a intimidade de um lugar: é que ele o torna análogo ao interior de nosso corpo. (BAUDRILLARD, 2008, p. 30)

O relógio também é representado na obra como indícios da perda do passado. O patriarcado anseia poder definir o mundo, na imaginação de que estabelece ordem no caos. O patriarcado tem fobia pela falta de ordem. Após a morte de seu pai, Marianne joga fora o relógio em um pântano. E ao ouvir o relógio ainda fazer tique-taque dentro do pântano podemos perceber o difícil rompimento com o sistema patriarcal. Essa seria a quebra da temporalidade, são perdidos o tempo físico e psicológico. Sendo assim, o relógio representa o controle masculino do passado, o controle patriarcal a que a protagonista estava presa. Ao jogar o relógio fora, começa uma nova forma de tempo: “She took his clock out to a piece of swanp and drowned it. It vanished under the yielding earth, still emitting a faint tick.”⁴³ (CARTER, 1981, p. 15)

Durante sua permanência com o povo Bárbaro, Marianne reflete as diferenças do tempo entre Bárbaros e Professores:

If time was frozen among the Professors, here she lost the very idea of time, for the Barbarians did not segment their existence into hours nor even morning, afternoon and evening but left it raw in original shapes of light and darkness so the day was a featureless block of action and night of oblivion.⁴⁴ (CARTER, 1981, p. 41)

O pós-guerra representa um retrocesso em relação ao tempo. O relógio do pai não tinha função nesse novo contexto. A sociedade dos Professores tentava utilizar o

⁴³ “Levou o relógio para o pântano e afundou-o. Desapareceu sob a terra que cedia, continuando a emitir um leve tique-taque.” (CARTER, 1992, p. 23)

⁴⁴ “Se o tempo estava congelado entre os Professores, aqui ela perdeu o próprio conceito de tempo, porque os Bárbaros não dividiam a sua existência em horas, e até manhã, tarde e noite, mas deixavam-no rudemente nas suas formas originais de luz e sombra de tal modo que o dia era um bloco informe de ação e a noite de esquecimento.” (CARTER, 1992, p. 53-54)

tempo de uma maneira que não era mais possível. Os Bárbaros por melhor se adequarem nesse novo mundo, controlam o tempo do modo que se vivia antes da invenção do relógio. Baudrillard (2008, p. 104-105) afirma que encontramos nos objetos não uma garantia de sobrevivência, mas viver a partir disso continuamente em forma cíclica e controlada. O processo de sua existência ultrapassa simbolicamente a existência real cujo acontecimento irreversível lhe escapa.

No final da narrativa, a protagonista está no litoral e se depara com um relógio no qual os ponteiros marcavam dez horas. E novamente reflete que não é possível determinar o horário do dia que o relógio parou. O relógio estava apoiado na barriga da estátua que era a figura de uma mulher luxuriante. Ela admira cada detalhe dessa mulher: vestida apenas com uma roupa de banho, seios volumosos, braços grandes, lábios volumosos com um sorriso alegre. Misturada ao mar e ao tempo percebeu que aquela ficava ficou mais bonita em cada traço. E observa que seus olhos brilhavam devido a uma lâmpada. Naquele momento sabia que ninguém saberia o que eram as lâmpadas. Acreditamos que essa figura simbolizaria Marianne que no final do romance torna-se a senhora do tempo. Ela, com o passar do tempo, saiu do controle do patriarcado alcançando a sua plenitude. Agora, é Marianne quem controla o tempo.

Outro elemento que contribui para a representação da temporalidade é o espelho. Segundo Baudrillard, o espelho é um objeto mágico, que representa um papel de superfluidade, de reflexo:

Como foco luminoso, o vidro é um local privilegiado da peça. Nesta qualidade desempenha em toda parte dentro da domesticidade fácil seu papel ideológico de redundância, de superfluidade, de reflexo: trata-se de um objeto rico em que a prática respeitosa em si mesma do indivíduo burguês descobre o privilégio de multiplicar sua aparência e de jogar com os seus bens. Dizemos quase sempre que o espelho, objeto de ordem simbólica, não somente reflete os traços do indivíduo como acompanha em seu desenvolvimento o desenvolvimento histórico da consciência individual. (BAUDRILLARD, 2008, p. 28)

O reflexo no espelho nos traz a idéia de busca pela identidade. No início do romance Marianne é descrita como uma pessoa branca, loira de cabelos longos e corpo ossudo e angulado. A imagem que nos é sugerida da personagem é a imagem padrão da sociedade. Uma imagem que podemos associar a de princesas dos contos de fadas. Com a morte do pai, surge pela primeira vez o espelho na trama. Ela corta o cabelo comprido e loiro com uma tesoura, chegando a se assemelhar a um menino e sente prazer em se ver dessa maneira:

She found a pair of scissors and chopped off all her long, fair hair so she looked like a demented boy. She had no idea why she cropped her head; the impulsive seized her. It made her very ugly and she examined her ugliness in mirrors with a violent pleasure.⁴⁵
(CARTER, 1981, p. 15)

O espelho é um instrumento de revelação. É através do espelho que nos deparamos com uma nova personagem. A protagonista separa-se da imagem de princesa presa em uma torre e assume a sua verdadeira identidade. Podemos pensar que o espelho revela a identidade e a busca pela identidade humana. Marianne revela-se uma mulher desprendida da imagem padrão, mostrando em seu rosto elementos que ainda não tinham sido revelados. Ao parecer um menino demente, separa-se definitivamente da imagem de alguém frágil, precisando ser salva. Ela revela-se para si mesma e sente um violento prazer nesse novo reflexo da imagem. O espelho no romance também simboliza a quebra com o controle patriarcal em relação à protagonista. Com o corte de cabelo e o ato de jogar o relógio do pai, surge uma nova Marianne.

O pai de Marianne tinha a função naquela sociedade de cuidar da memória da civilização perdida. Através dos livros e de seu pai, aprendeu a ler, escrever e pode

⁴⁵ “Encontrou uma tesoura e cortou o cabelo comprido e loiro de tal sorte que parecia um rapaz demente. Não sabia por que razão tinha cortado o cabelo, tinha sido um impulso de momento. Desfeou-a imenso e ela observava a sua fealdade nos espelhos com um prazer violento.” (CARTER, 1992, p. 23)

conhecer filósofos, imagens, quadros, literatura, fotografias, entre outros conhecimentos da civilização perdida. Desde o início da obra, Marianne está imersa no universo do conhecimento, o logos patriarcal. Os livros de seu pai e seus ensinamentos estão sempre presentes. Mas quando seu pai morre, decide queimar todos os livros por acreditar que não conseguiria lê-los: “She kept her father’s books for a time but found she could not bear to read them and in the end she burned them.”⁴⁶ (CARTER, 1981, p. 15). Para a protagonista, esses objetos representavam um mundo que ela não conheceu, sua relação estava na memória afetiva por relembrar tudo o que aprendeu com o pai. Queimar os livros simboliza o rompimento com a sociedade existente antes da guerra, liberta-se do falocentrismo. Marianne acredita que livros não têm mais função em uma sociedade que está se reconstruindo. Segundo Baudrillard (2008, p. 102-103), colecionar livros simboliza substituir o tempo. De alguma maneira, o pai de Marianne, através da coleção, parou o relógio cronológico e preferiu se ater ao período em que todos os livros tinham função e representavam a história de civilizações:

O profundo poder dos objetos colecionáveis não lhes vem com efeito nem de sua singularidade nem sua historicidade diversa, não é por este meio que o tempo da coleção deixa de ser o tempo real, é pelo fato de a própria organização da coleção substituir o tempo. Sem dúvida acha-se aí a função fundamental da coleção: solucionar o tempo real em uma dimensão sistemática. (BAUDRILLARD, 2008, p. 103)

Queimar os livros do pai, o ato de jogar o relógio e o corte de cabelo foram realizados em sequência e simbolizam a negação de uma sociedade que não pertence mais à protagonista. Separa-se da sociedade hierárquica e alienante para sair em busca de sua liberdade.

⁴⁶ A tradução do trecho não está adequada ao original, o mais adequado seria: "Ela manteve os livros de seu pai por um tempo, mas descobriu que não podia suportar lê-los e no final ela queimou todos." (tradução minha)

3.3 O ESPAÇO SIMBÓLICO EM *HEROES AND VILLAINS*

Angela Carter tem como componente fundamental na construção de seu espaço os símbolos, que vão revelar ao leitor não só o local em que vivem os personagens, mas também uma possível crítica à sociedade patriarcal. Para Bachelard (1993, p. 24), a casa é o local onde se inicia a vida do ser humano, é o primeiro universo do indivíduo:

O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. [...] Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1993, p. 26)

A casa é um dos elementos fundamentais para o ser humano. Carter constrói *Heroes and Villains* a partir de um vínculo constante entre a protagonista e o espaço. O romance possui certo espaço antes habitável, cuja transformação modifica as pessoas e a ordem social. Segundo Benjamim Abdala, “O ambiente pode refletir a atmosfera psicológica vivida pela personagem”. (ABDALA, 1995, p. 48). A protagonista vivia um regime patriarcal, no conforto sufocante de sua torre, tendo sua natureza aventureira reprimida. Desse modo, o espaço também anuncia o universo com o qual a protagonista deseja romper. O espaço da protagonista é assim descrito: “Marianne lived in a white tower made of steel and concrete. She looked out of her window and, in autumn, she saw a blazing hill of corn and orchards where the trees creaked with crimson apples; in spring, the fields unfurled like various flags, first brown, then green.”⁴⁷ (CARTER, 1981, p. 1)

⁴⁷ “Marianne vivia numa torre branca feita de aço e cimento. Olhava pela janela e, no Outono, via uma colina ofuscante de milho e pomares, onde árvores rachavam sob o peso de maçãs carmesins; na Primavera os campos desdobravam-se como se fossem várias bandeiras, primeiros castanhas, depois verdes.” (CARTER, 1992, p. 7)

Marinanne's tower stood among some other steel and concrete blocks that, surviving the blast, now functioned as barracks, museum and school, a number of wide streets of rectangular wooden houses and some stables and market gardens. [...] Besides the wire netting around the boundaries of the cultivated land were the watch towers manned with machine guns stood on stilts were the watch towers manned with machine guns stood on stilts at intervals. There was also a stout wall topped with barbed wire round village itself. The only entry through this wall was a large wooden gate where the sentry post was. When the Barbarians attacked the community, it stood siege inside the village wall since, in order to enter the village, the Barbarians had to storm the gate. When the Marianne was six years old, she saw the Barbarians for the first time.⁴⁸ (CARTER, 1981, p. 2-3)

Dessa forma, notamos que o ambiente patriarcal e repressor foi a primeira imagem do universo da protagonista, onde viveu suas primeiras fases da vida. Para Baudrillard (2008, p. 21-22), o ambiente compõe um organismo cuja estrutura é a relação patriarcal de tradição e de autoridade, e cujo coração é a complexa relação afetiva que liga todos os membros. A dimensão real em que vivem é prisioneira da dimensão moral que têm que significar. Possuem pouca autonomia neste espaço quanto os diversos membros da família na sociedade:

Neste espaço privado, cada móvel, cada cômodo por sua vez interioriza sua função e reveste-lhe a dignidade simbólica: completando a casa inteira a integração das relações pessoais no grupo semi-fechado da família. [...] Aquilo que faz a profundidade das casas de infância, sua pregnância na lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência. A cesura entre o interior e o exterior, sua oposição formal sob o signo social da propriedade e sob o signo psicológico da imanência da família faz deste espaço tradicional uma transcendência fechada. (BAUDRILLARD, 2008, p. 22)

⁴⁸ “A torre de Marianne ficava no meio de outros blocos de aço e cimento que, tendo sobrevivido ao holocausto, funcionavam agora como quartel, museu e escola, algumas ruas largas com casas de madeira retangulares e uns quantos estábulos e hortas. [...] Além da rede de arame ao redor dos limites da terra cultivada havia as torres de vigia munidas de metralhadoras que ficavam sobre estacas a intervalos regulares; havia também uma parede grossa encimada por arame farpado em redor da própria aldeia. A única entrada por este muro era um grande portão de madeira onde havia um sentinela. A partir do momento em que os Bárbaros atacaram a comunidade passou a haver um cerco dentro da muralha da aldeia, e para entrar na aldeia os Bárbaros tinham que assaltar o portão. Marianne tinha seis anos quando viu os Bárbaros pela primeira vez.” (CARTER, 1992, p. 7-9)

Esse micro espaço ocupado pela sociedade dos Professores representa os personagens. Encontramos ali uma sociedade hermeticamente fechada, que busca manter consigo o que restou de sabedoria e ordem social antes da guerra. Para Nelly Novaes Coelho, “Ambiente natural equivale à paisagem, natureza livre; ambiente social seria a natureza modificada pelo homem, casa, castelo, tenda, etc.” (apud LINS, 1976, p. 74). O espaço social da protagonista Marianne está caracterizado com muita precisão, assim como o espaço físico no romance. Ela deixou de estar presa na torre de aço para sair em busca do espaço da vastidão. Sua autonomia é comprovada quando rompe com seu espaço privado para o espaço público, rompe com a tradição a que estava confinada.

A segunda sociedade descrita na obra, “Out People”, vive em um espaço de ruínas na narrativa, pois são seres que sofreram deformações, afetados pela radioatividade durante a guerra.

Shells of houses now formed a dangerous network of caves, all so overgrown it seemed nothing could ever have lived there and she never found anyone, though sometimes she would find the picked remains of bones of animals and human excrement indicating that the ghosts in the ruins ate and defecated and therefore were unlikely to be ghost at all, or ghosts only in the sense that they had forfeited their social personalities, like those mendicants of the swamp who sometimes came begging at the gates of the village, men and women running with sores, filth and rags scarcely covering their deformities. Sometimes the Soldiers threw bread to them and sometimes frightened them away by firing bullets over their shapeless heads but they were never let in.⁴⁹ (CARTER, 1981, p. 8)

Essa citação elucida a representação dessa sociedade e o espaço que ela ocupa na obra. Vivem em lugares escondidos, obscuros, para que não sejam vistos. No universo

⁴⁹ “Conchas de casas formavam uma teia perigosa de cavernas, tudo tão coberto de vegetação que parecia que nada podia ter alguma vez vivido aqui ela nunca encontrou ninguém embora por vezes encontrasse restos de ossos de animais e excrementos humanos, provando que os fantasmas nas ruínas comiam e defecavam e por isso não deviam ser nada fantasmas no sentido de abandonar as suas personalidades sociais, como aqueles mendicantes do pântano que vinham por vezes pedir às portas da aldeia, homens e mulheres cheios de feridas de porcaria e com farrapos que mal lhe cobriam as deformidades. Por vezes os Soldados atiravam-lhe pão e por vezes amedrontavam-nos e escorraçavam-nos atirando balas por cima de suas cabeças sem forma mas nunca os deixavam entrar. ” (CARTER, 1992, p. 15)

da narrativa, são tratados como seres não representativos do que restou da humanidade no pós-guerra.

A terceira sociedade contida na obra é a sociedade Bárbara. O espaço físico os descreve e os representa para o leitor:

She hated the May Day Festival. She took some food and escaped very early in the morning. She went farther into the ruins than she had ever been before. She found a passage that must once have been a wide road where she could walk with perfect ease. She penetrated to the fossilized heart of the city, a wholly mineralized terrain where nothing existed but chunks of blackish, rusty stone. Here even briars refused to grow and pools of water from the encroaching swampland contained nothing but viscid darkness. All was silence; the rabbits did not burrow here nor the birds nest. She found a bundle of rags with putrified flesh inside and looked no further but hurried on until the swamp and brush began and the ruins merged almost imperceptibly with a shrubland of bushes and small trees, still pocked here with overgrown buildings. Then she entered the forest.⁵⁰ (CARTER, 1981, p. 11-12)

A floresta é o ambiente do povo Bárbaro. Segundo Baudrillard (2008, p. 34) algumas sociedades vivem o mundo como lhe é dado, exemplificando que isso nos ocorre no inconsciente e na infância. O homem, na sociedade Bárbara regida pelo místico, se conecta com a natureza de tal forma que torna-se parte do ambiente. O povo Bárbaro tem como espaço físico a floresta e também possui um espaço social fixo, que nos remete à sociedade antes da guerra:

Before her, she saw a beautiful valley of lush pasturage around a wide river hemmed with flowering reeds. On the other bank of this river from the place where they left the woods there lay a house of a kind

⁵⁰ “Ela odiava o Festival do Dia de Maio. Foi o mais longe para dentro das ruínas do que alguma vez tinha ido. Encontrou uma passagem que devia ter sido outrora uma estrada larga onde ela podia andar à vontade. Penetrou no coração fossilizado da cidade, uma área completamente mineralizada onde não havia mais nada a não ser bocados de pedra preta e enferrujada. Tudo era silencioso: os coelhos não faziam aqui as tocas nem as aves os ninhos. Encontrou um monte de farrapos com carne putrificada lá dentro e não procurou ver nada, mas apressou-se a ir em frente até onde começavam os arbustos e o pântano e as ruínas emergiam quase imperceptivelmente com uma área de espinheiros, de arbustos e pequenas árvores, aqui e ali marcada por edifícios encobertos por vegetação. Entrou então na floresta.” (CARTER, 1992, p. 19)

Marinne had never seen before, though she had seen enough photographs and engravings to identify portions of the house's anatomy and give them their historical names. This house was a gigantic memory of rotten stone, a compilation of innumerable forgotten styles now given some green unity by the devouring web of creeper, fur of moss and fungoid growth of rot. Wholly abandoned to decay, baroque stonework of the late Jacobean period, Gothic turrets murmurous with birds and pathetic elegance of Palladian pillared façades weathered indiscriminately together towards irreducible rubble. The forest perched upon the tumbled roofs in the shapes of yellow and purple weeds rooted in the gapped tiles, besides a few small trees and bushes. The windows gaped or sprouted internal foliage, as if the forest were as well already camped inside, there gathering strength for a green eruption which would one day burst the walls sky high back to nature. A horse or two grazed upon a terrace built in some kind of florid English Renaissance style. Upon the balustrade of this terrace were many pocked and armless statues in robes, or nude and garlanded. These looked like the petrified survivors of a malign *fête-champêtre* ended long ago, in catastrophe. [...] The Barbarians did not wonder why the house still existed; it offered them shelter so they moved in and filled it with the smoke of their fires and their abominable refuse.⁵¹ (CARTER, 1981, p. 31-32 e 35)

Estes elementos espaciais têm importância porque o novo espaço da sociedade é especificamente diferente da ordem tradicional da casta dos Professores. Ocorre a abstração de uma ordem, opressão, na classificação e no discurso que os define. O que distinguimos nessa ambientação é a própria idéia de Gênese. A criação de um novo ambiente adquirindo características de uma arquitetura passada com a associação da natureza, do tempo e da sociedade que nela vive. Marianne é a personagem que

⁵¹ “Diante dela viu um lindo vale de viçosas pastagens à volta de um largo rio ladeado por juncos em flor. Na outra margem deste rio, no sítio onde tinham saído da floresta, havia uma casa como Marianne nunca tinha visto, embora tivesse visto em muitas fotografias e gravuras para identificar partes da anatomia das casas, e para lhes dar os seus nomes históricos. A casa era uma gigantesca memória de pedra desgastada, uma compilação de muitos estilos esquecidos agora com uma certa unidade verde devido à voragem das trepadeiras, do musgo e dos fungos do caruncho. Completamente abandonada e voltada à destruição, arquitetura barroca do período posterior do Jacobino, torres góticas murmurejantes de aves e a elegância patética das fachadas com colunas do estilo paladino morriam indiscriminadamente reduzindo-se a um irreduzível montão de ruínas. A floresta assomava sobre os telhados caídos nas formas de ervas amarelas e púrpuras enraizadas nas telhas partidas, além de alguns arbustos e arvorezinhas. As janelas recortavam ou lançavam folhagens do interior, como se a floresta já tivesse assentado arraiais lá dentro, aí juntando a sua força verde para um dia rebotar com as paredes de volta para natureza. Um ou dois cavalos pastavam num terraço construído num estilo da renascença inglesa. Sobre a balaústra deste terraço havia muitas estátuas bexigentas e sem braços, vestidas com túnicas ou nus ou com grinaldas. Pareciam os sobreviventes petrificados de uma maligna *fête-champêtre* que tivesse terminado há muito de forma catastrófica. [...] Os Bárbaros não se admiravam pelo facto de a casa ainda existir; ofereceu-lhes abrigo e por isso eles instalaram-se lá dentro e encheram-na com o fumo das fogueiras e o lixo abominável.” (CARTER, 1992, p. 42-43 e 47)

reconhece na ambientação Bárbara a referência da arquitetura passada por ter adquirido conhecimento com o seu pai. A referência à arquitetura passada como o estilo gótico, jacobino, barroco, paladino, renascença inglesa e estátuas gregas são uma clara demonstração da pós-modernidade.

A arquitetura pós-moderna para Steven Connor (2004, p. 58) recebe uma definição relativamente indiscutível, o que é interessante, da visível supremacia da experiência do moderno arquitetônico no século XX. Tudo começou com a irrupção da teoria e da prática arquitetônicas utópicas nos primeiros anos do século. Essa revolução teve como centro, a escola Bauhaus, fundada na Alemanha em 1919. As idéias de Bauhaus encontraram expressão na obra e nos escritos de Walter Gropius, Heri Le Corbusier e Mies van der Rohe. Apesar da diferença entre eles, a obra desses três teóricos equivale a um programa de unificação na mudança da arquitetura.

Connor (2004, p. 66) também alega que a teoria pós-moderna na arquitetura compreende o seguinte conjunto de resistências e de reformulações do modernismo: o princípio da abstração é contestado por um interesse renovado nas linguagens conotativas ou referências da arquitetura; a concentração introvertida e contemplativa no prédio como “texto” dá lugar a uma consciência dos vários tipos de contextos relacionais da arquitetura; a intemporalidade cede lugar a um engajamento crítico com a história; a univalência e a identidade são substituídas pelos princípios da multivalência ou pluralidade; e isso produz uma passagem correspondente da individualidade heroica à autoria cooperativa. “Por exemplo, é comum dizer que a arquitetura pós-moderna rejeita o estilo univalente em favor de uma exploração de estilos múltiplos, cuja incompatibilidade dá a ela a sua energia irônica.” (CONNOR, 2004, p. 68) O movimento marcado pela arquitetura e pela teoria pós-moderna é da univalência para a multivalência. Portanto, a pós-modernidade obtêm grande destaque na arquitetura e

Carter ao descrever o espaço fixo dos Bárbaros utiliza o pós-modernismo para desconstruir essas referências do passado quando o narrador afirma que esses estilos estavam mortos e reduzidos a ruínas no pós-guerra.

O contraste entre as habitações da protagonista é destacado no romance. Marianne percorre durante a ficção os extremos. Habitou o espaço da sociedade patriarcal dos Professores, descobre o ambiente abandonado e obscuro em que vive o Povo de Fora e liga-se à natureza vivendo com os Bárbaros.

No final do romance, temos um novo espaço. Marianne está com o povo Bárbaro no litoral. A vida de Marianne durante toda a narrativa foi caracterizada por sua ambientação. E nessa ambientação simbólica, o litoral representa o início de um novo espaço para a nova sociedade pós-apocalíptica.

Deste modo, constata-se que o espaço não é necessariamente só o físico relacionado com o ambiente, mas também todo conjunto de acontecimentos que provocam no leitor a sensação do “real”. Com os exemplos explanados, procurou-se apresentar o espaço em *Heroes and Villains* nas variadas formas em que pode surgir nos relatos e os graus de importância que assume. Quando se trata de espaço, falamos de sua função objetiva, mas também devemos considerar que não se pode desvendar totalmente a razão de um determinado cenário e dos recursos mediante os quais ele se ergue no texto.

3.4 NOMES

Em *Heroes and Villains* três nomes obtiveram destaque devido à sua importância no romance: Jewel, Precious e Marianne. O nome Precious foi destacado

devido à reflexão de Marianne sobre o nome do irmão do jovem Bárbaro e a justificativa da relação Bárbara com as denominações:

‘Precious’, said Jewel. ‘My precious.’ Not for some time did Marianne realize that Precious was the boy’s name; the Barbarians used whatever forenames they found about, as long as they glittered and some attracted them.⁵² (CARTER, 1981, p. 32)

O nome Precious é representativo porque simboliza uma palavra que os Bárbaros acharam bonita, preciosa. Também é chamado de Precioso porque Jewel assim o têm; ele é o irmão mais novo do Bárbaro e possui por ele um grande cuidado. Ao descobrir o nome do jovem Bárbaro, Marianne procura a denominação para o nome Jewel:

She wondered how he came to be called Jewel; it was perhaps a corruption of some ther name, perhaps a Biblical name such as Joel. Many of the Barbarians had adopted apocalyptic religious sects after the war, as had some of the Professors. Or perhaps he was called Jewel because he was so beautiful, though also very strange.⁵³ (CARTER, 1981, p. 25)

Para povo celta (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 642), o nome está estritamente relacionado à função. Todos os nomes são escolhidos por um druida, devido a uma virtude, particularidade ou circunstância notável; Donally escolheu o nome de Jewel. Seu nome representa algo brilhante, uma jóia que segundo Marianne pode-se justificar talvez por sua beleza. Sugere-se também uma variação do nome Joel, de grande representatividade na Bíblia. Nesse momento, uma variação do nome bíblico

⁵² “- Precious – disse Jewel. – Meu precious. – Marianne levou tempo a perceber que Precious era o nome do rapaz; os Bárbaros usavam os nomes que encontravam por aí, desde que brilhassem e cintilassem e os atraíssem.” (CARTER, 1992, p. 43)

⁵³ “Gostaria de saber por que é que ele se chamava Jewel; era talvez uma corruptela de um outro nome qualquer, talvez um nome bíblico como por exemplo Joel. Muitos Bárbaros tinham adoptado religiões apocalípticas depois da guerra, como alguns Professores. Ou talvez se chamasse Jewel por ser tão bonito, embora também muito estranho.” (CARTER, 1992, p. 25)

é simbólico porque representa também todas as variações daquilo que “re-conhecemos” no mundo pós-guerra. O nome Jewel significa jóia/pedra preciosa, e representa simbolicamente (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 521-522) a alegria, júbilo e o contentamento. Para a sociedade Bárbara, Jewel simboliza a alegria, a beleza e a força da comunidade.

O nome da heroína de Carter possui uma possível referência simbólica. É o nome da protagonista Marianne do livro *Sense and Sensibility*, 1811 (tradução para o português: *Razão e Sensibilidade* ou *Razão e Sentimento*), de Jane Austen. Através das irmãs Elionor e Marianne, Jane Austen, explora a ironia e a sutileza da sociedade do século XVII. As irmãs são antagônicas em suas personalidades, representam duas respostas femininas (uma a razão e a outra sensibilidade) à sociedade da época. A Marianne de Jane Austen é personagem feminina que representa a sensibilidade. A protagonista de Angela Carter desconstrói a de Jane Austen, pois sua Marianne é regida pela razão desde o início do romance. No decorrer do livro de Austen, Marianne segue o exemplo de Elionor e torna-se regida pela razão. O nome da protagonista Marianne é o símbolo da razão em *Heroes and Villains*.

3.5 SILÊNCIO

O silêncio também é outro elemento simbólico encontrado no romance. Para Thomas Bonnici (2007, p. 242), frequentemente a representação do silêncio é encontrada em textos literários de autoria feminina. O silêncio e a reticência revelam desejos e estados mentais reprimidos ou incapacitados de serem expressados devido ao falocentrismo. Rich também afirma que o conhecimento verdadeiro da mulher está

nos silêncios, nas ausências, no não-dito e naquilo que é codificado [...] Quebrando esses silêncios, dando o nome a nós mesmos, descobrindo o que está escondido, tornando-nos presentes, começaremos a definir uma realidade que ressoa em nós e que realça nosso ser. (apud BONNICI, 2007, p. 243)

O silêncio é representado em diversos momentos da narrativa. Na sociedade dos Professores o silêncio simboliza para Marianne o domínio patriarcal. Na primeira parte do romance, depois da invasão do povo Bárbaro a sua aldeia, permanece um profundo silêncio, simbolizando também o medo e a dor pela morte do irmão na batalha:

The sound of the fighting was terrible music. The boy looked up and saw the severe child who watched him.

An expression of blind terror crossed his face, which was painted in stripes of black, red and white. He made some vague, terrified gestures with his hands; when she was much older and thought about him, which she came to do obsessively, she guessed these were gestures with he hoped to ward off the evil eye. She chewed her pigtail. He scrambled upright. Many bullets now rattled into the wall behind him; a bullet struck the corpse so it shuddered with the imitation of life but a riderless horse galloped through the gunfire and the boys was all at once up and gone. The horsemen were all gone; the raid was all over.

There was now a deep silence broken only by the lowing of fright-end cattle and the screams of a few dying horses and some dying men. Five soldiers died, in all. A couple of Barbarians were left behind, too badly wounded to escape; the Soldiers briskly shot them dug a pit and buried them. A woman had gone away with the Barbarians, as sometimes happened. Food, cloth and also some calves and chickens had been taken, enough to recompense the raiders for theirs losses.

Her father found Marianne when it was dark. She was asleep in the farthest corner of the room from the balcony. She was sucking her thumb. She dreamed of dark, painted faces and woke in tears. Her father kissed her.⁵⁴ (CARTER, 1981, p. 6)

⁵⁴ “O som da batalha era algo terrível. O rapaz olhou para cima e viu a austera criança que os estava a observa. Uma expressão de cego terror perpassou-lhe pelo rosto, que estava pintado com riscas pretas, vermelhas e brancas. Fez uns vagos e aterrorizados gestos com as mãos; quando ela era muito mais velha e pensava nele o que passou a ser para ela uma obsessão, ele pressupunha que eram gestos destinados a evitar o mau-olhado. Ela estava a chupar a trança. Ele levantou-se com esforço. Muitas balas cravavam-se naquele momento na parede atrás dele; uma bala atingiu o cadáver de tal modo que ele estremeceu com uma imitação da vida, mas um cavalo sem ninguém galopou através do tiroteio e o rapaz de imediato montou e desapareceu. Os cavaleiros tinham-se ido embora; a incursão tinha acabado. Havia agora um profundo silêncio apenas cortado pelos gemidos do gado assustado e os gritos de alguns cavalos e homens moribundos. Morreram cinco Soldados ao todo. Um casal de Bárbaros foram deixados para trás, demasiado feridos para fugirem: os Soldados mataram-nos bruscamente a tiro, fizeram uma vala e enterraram-nos. Uma mulher tinha ido com os Bárbaros, como acontecia por vezes. Comida, tecidos e também algumas vitelas e galinhas tinham sido levados o suficiente para recompensar os incursionistas

Quando foge pela primeira vez de seu povo para descobrir o que existe além dos portões de sua sociedade, está assustada e receosa, pensando que o silêncio era tão grande que poderia ouvir o sangue passar pelo seu corpo. Assim como foi com o jovem Bárbaro, eles dormem a primeira noite na floresta e ao ficar ao lado dele na relva, fica em silêncio absoluto, porque está constrangida e assustada por estar ao lado de um homem tão diferente dela. Em toda a narrativa, o silêncio permanece na floresta. Em todos os momentos em que a protagonista permaneceu ou passou por entre as árvores, sentiu um silêncio perturbador. No final do romance, é dito para Marianne que Jewel foi morto com um tiro no estômago e o silêncio simboliza o sentimento da protagonista e dos outros personagens e em relação à morte de Jewel.

Marianne diz ao povo Bárbaro que não se livrarão dela e que farão tudo o que ela mandar: “I’ ll be the tiger lady and rule them with a rod of iron.”⁵⁵ (CARTER, 1981, p. 150) A heroína decide tornar-se uma nova líder dos Bárbaros, uma Senhora dos Tigres. Nesse momento, esse silêncio simboliza já não saber quem eram os heróis e quem eram os vilões.

Para Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 833-834), o silêncio simboliza um prelúdio de abertura à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou transmiti-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio envolve grandes acontecimentos. Os autores ainda afirmam: “Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos.” (1990, p. 834). Portanto, em *Heroes and Villains*, o silêncio anuncia grandes acontecimentos na ficção. Seja desbravar a floresta pela primeira vez, estar ao lado de um homem Bárbaro, o sentimento diante da morte, são também a anunciação de um novo futuro.

pelas suas perdas. Era típico de todas as suas visitas. O pai encontrou Marianne quando já era noite. Estava a dormir no quarto no canto mais longe da janela. Estava a chupar o dedo. Sonhou com caras escuras, pintadas e estava banhada de lágrimas. O pai beijou-a.” (CARTER, 1992, p. 12-13)

⁵⁵ “Eu serei a senhora dos tigres e reinarei com um bastão de ferro.” (tradução minha)

3.6 O ESTUPRO

Segundo Sarah Gamble (1998, p. 77) o estupro de Marianne não ocorre passivamente. Deve ser dito que Marianne traz a si muito da violência que ela sofre de Jewel, isso em parte porque em diversas formas ele é sua própria criação inconsciente, feito de tudo aquilo que ela mais teme e deseja. Para a autora, Carter descreveu Marianne como “uma estranha aos seus próprios desejos, motivo pelo qual o seu desejo se corporifica em um estranho”. Quando ela deixa a torre branca de aço e concreto e entra no mundo dos Bárbaros, ela também está entrando no mundo de suas próprias fantasias adolescentes:

Feeling between her legs to ascertain the entrance, he thrust his fingers into the wet hole so roughly she knew what the pain would be like; it was scalding, she felt split to the core but she did not make a single sound for her only strength was her impassivity and she never closed her cold eyes, although the green sun made out the substance of his face to be polished metal and she recalled the murder she had witnessed, how the savage boy stuck his knife into her brother's throat and the blood gushed out. Because she was difficult to penetrate, he spilled several hot mouthfuls of obscenities over her. Taken by force, the last shreds of interior flesh gave; he intended a violation and effected one; a tower collapsed upon her. Afterwards, there was good deal of blood. He stared at it with something like wonder and dipped his fingers in it. She stared at him relentlessly; if he had kissed her, she would have bitten out his tongue. However, he recovered his abominable self-possession almost immediately. She began to struggle again but he held her down with one hand, half pulled off his filthy leather jacket and ripped of the sleeve of his shirt, as he had done before when he had treated her snakebite. This repetition of action would have been comic had she been in the mood to appreciate it. He held the rag between her thighs to sop up the bleeding, a bizarre piece of courtesy. 'It's a necessary wound', he assured her. 'it won't last long'. 'It was the very worst thing that happened to me since I came away with you', she said. 'It hurt far worse than the snakebite, because it was intentional. Why did you do it to me?' He appeared to consider this question seriously. 'There's the matter of our traditional hatred. And, besides, I'm very frightened of you.' 'I have the advantage of you there', said Marianne, pushing him away and endeavouring to cover herself. 'Don't be too sure' he replied. 'I've got to marry you, haven't I? That's why I've got to take you back'. When he saw the expression of horror which crossed her face, he laughed until silenced by a brief spasm of coughing. 'What's that?' she

exclaimed. ‘Donally says’, he told her when he could speak. ‘Swallow you up and incorporate you, see. Dr. Donally says. Social psychology. I’ve nailed you on necessity, you poor bitch.’ When he left her to collect his rifles, she was too weak to attempt to run away. He also picked up her bundles, which had fallen from the tree with her, and offered her his hand. She ignored it and scrambled upright. She put him at a distance with an impersonal question.⁵⁶ (CARTER, 1981, p. 55-56)

O estupro representa simbolicamente o momento em que Marianne deixa de representar um papel de vítima e reage a esse estupro sem medo. Mesmo sem forças ela não grita e mantém os olhos abertos para encarar o seu estuprador. É o momento em que Marianne descobre o medo que Jewel tem por ela e ao tentar dominá-la com sua força e violência acaba por tornar mais forte a heroína carteriana. Makinen analisa o estupro/violência em Angela Carter:

Acredito que Carter está tentando construir uma visão complexa de psicosssexualidade feminina quando ela insere a violência e o erótico (em suas narrativas). A controvérsia existe justamente porque não é de se esperar que as mulheres sejam violentas e sexualmente ativas e que escolham a perversidade [...]. O poder de Carter reside no fato de que

⁵⁶ “Apalpando-a por entre as pernas para se assegurar da entrada, ele enfiou-lhe os dedos pelo orifício húmido de um modo tão rude que ela teve consciência do que seria a dor; ardia, ela sentiu-se fendida até o âmago mas não soltou um único som porque sua única força era a impassibilidade e nunca fechou os olhos frios embora o sol verde tornasse a substância do resto dele em metal polido e ela lembrou-se do assassínio que ela tinha presenciado, como o selvagem tinha enfiado a faca na garganta do irmão e como o sangue tinha brotado. Como era difícil penetrá-la ele lançou-lhe várias bocas cheias de obscenidades. Tomada à força, os últimos farrapos de carne interior cederam; ele queria uma violação e efectuou uma; uma torre desmoronou-se sobre ela. De seguida, houve muito sangue. Ele olhou para ela como se fosse um milagre e molhou os dedos de sangue. Ela olhou para ele implacavelmente; se ele a tivesse beijado, ela ter-lhe-ia mordido a língua. No entanto ele retomou o seu abominável autodomínio quase instantaneamente. Ela começou a lutar de novo e ele manteve-a deitada com uma mão, tirou o imundo casaco de couro e rasgou-lhe a manga da camisa, como tinha feito quando a tratou da mordidela da víbora. Esta repetição teria sido cómica se ela tivesse em condições de a apreciar. Ele pôs o farrapo entre as pernas dela para estancar o sangue, acto bizarro de cortesia. – É uma ferida necessária – disse ele. – Não vai durar muito. – Foi precisamente a pior coisa que me aconteceu desde que vim embora contigo – disse ela. – Doeu muito mais do que a moderadura da víbora, porque foi intencional. Por que é que fizeste uma coisa destas? Pareceu que ele pensou seriamente na questão. – Há a questão do nosso ódio tradicional. E, além disso, tenho muito medo de ti. – Eu lá tenho vantagem sobre ti – disse Marianne afastando-o de si e tentando cobrir-se – Não estejas assim tão segura – respondeu ele. – Tenho de casar contigo, não é? É por isso que tenho de te levar de volta. Quando ele viu a expressão de horror que passou pelo rosto dela riu-se e calou-se devido a um curto ataque de tosse. – O que é isso? – exclamou ela. – Donally é que diz – disse-lhe ele quando a tosse abrandou. – Devorar-te e incorporar-te, sabes. O Dr. Donally diz isso. Psicologia social. Preguei-te à necessidade, pobre cadela. Quando a deixou para ir buscar a carabina ela sentia-se demasiado fraca para tentar fugir. Ele tinha pegado nos embrulhos dela, que tinham caído da árvore quando ela saltou e ofereceu-lhe a mão. Ela ignorou o gesto e levantou-se a custo. Pô-lo a distância com uma questão impessoal.” (CARTER, 1992, p. 70-71)

ela explode os estereótipos femininos, tais como a sua não entidade passiva e insignificante. É preocupante que (Carter) evoca a violência e a perversidade; por outro lado, se negar a existência desses fatores, mais uma vez as mulheres serão encarceradas dentro de uma imagem parcial e higienizada, muito semelhante ao anjo da casa vitoriano. (apud BONNICI, 2007, p. 263)

Sarah Gamble (1997, p.78) também afirma que mesmo quando o estupro ocorre, os papéis relativos de terrorista e vítima são difíceis de averiguar. Tem-se a impressão que Jewel é sustentado apenas pela força da crença dos outros. Embora deseje genuinamente machucar e humilhar Marianne, Carter tem sucesso em debilitar a patente atribuição do poder nesta parte do livro. Buscando o outro, Marianne apenas encontra o mesmo, pois abaixo do glamour superficial da aparência exterior de Jewel, tudo que ela encontra são ecos do seu próprio desejo violento refletido de volta a ela.

3.7 CASAMENTO

No decorrer da obra, Marianne, é estuprada pelo personagem Jewel e o estupro leva Marianne a se casar obrigada com o jovem Bárbaro.

Sra. Green mostra à protagonista o vestido de casamento que será usado por Marianne, um vestido que só viu em fotografias tiradas antes do apocalipse. O vestido do casamento é branco e grande para a protagonista; simbolicamente, o vestido representa uma tradição na qual a protagonista não se encaixa:

She took up the dress, very tenderly, and approached Marianne, carrying it, with the heavy, inexorable tread of a determined old lady. Marianne knew there was nothing for it and she must undergo her ordeal; she began mechanically to unbutton her shirt. She was shaking and sweating but her ruling passion was always anger rather than fear and she into a mute, furious doll which allowed itself to be totally engulfed. The satin bodice slid down her flesh with sensations of

slime and ice and the skirts rippled out in a friable lake for yards over the floor. But Mrs. Green darted round her with pins and the veil finally concealed everything, even Marianne's face, so at last she was quite transformed, now a pale bundle of age fabric that disintegrated in little spurts with every movement she made. The bodice crackled and snapped.⁵⁷ (CARTER, 1981, p. 69)

A descrição da cerimônia de casamento é bastante longa, ocupando quatro páginas da narrativa. Para Linden Peach (1998, p. 89) um dos aspectos mais inovadores em *Heroes and Villains* é a confusão criada pela guerra nuclear, no nível da semiótica. A relação entre língua e objeto a que ele se refere está sempre passível de mudança. Entretanto, o significado é transmitido através da língua porque as palavras relacionam-se uma com as outras como parte de um sistema linguístico. A cerimônia de casamento traz elementos de tantas culturas e sistemas linguísticos que são capazes de relacionar-se de um modo coerente. Enquanto Marianne usa um vestido branco de segunda mão, Jewel usa um casaco vermelho que pode ter pertencido a um bispo. Donally realiza a cerimônia vestido dos pés a cabeça com uma roupa tecida com penas de pássaros e usa uma máscara pintada de madeira. A confusão semiótica do casamento também é um indício de uma confusão maior de identidade criada quando os limites tradicionais são cruzados e borrados.

Após a cerimônia de casamento Marianne, livra-se dessa tradição queimando o vestido de noiva:

Mrs. Green took a light from the lamp and lit the fire. Marianne bathed her cut wrist in the ferociously cold water; her blood, or

⁵⁷ “Pegou no vestido, com muita ternura e aproximou-se de Marianne, com ele nos braços, e com aquele andar pesado e inexorável de uma velha teimosa. Marianne viu que não havia nada a fazer e que tinha de se submeter; começou a desabotoar mecanicamente a blusa. Estava a tremer e a transpirar mas a paixão que a dominava era a cólera, como sempre, e não o medo, e ela transformou-se numa boneca muda e furiosa que permitiu ser totalmente absorvida. O corpete de cetim deslizou-lhe pela carne com sensações de lama e gelo e as saias enrugaram-se num lago quebradiço pelo chão numa grande extensão. Mas Sr^a. Green andava que nem uma seta à volta dela com alfinetes; o véu acabou finalmente por esconder tudo, até o rosto de Marianne, de tal modo que por fim ela estava completamente transformada, mero molho pálido de tecido antigo que se desintegrava aos bocados a cada movimento que fazia. O corpete estalava e rebentava.” (CARTER, 1992, p. 86)

Jewel's, she could not tell which, eddied out in place streaks but the wound itself had closed up. Mrs. Green took the viel from her head and bundled it up. 'Burn it', said Marianne. 'It will set fire to the chimney'. 'Burn it!'. Mrs. Green shrugged and thrust the viel into the hearth, where it blazed up immediately and the subsided in a glowing network of ashes. Marianne stepped gladly out of the wreckage of the wedding dress and they burned that, also. The skirt vanished up the chimney in big, flaring rags and blackly collapsed while the little glass globes which had once been pearls rolled hither and thither among the the flames like distressed insects. Then it was all gone and Mrs Green poked the unrecognizable fragments with a stick.⁵⁸ (CARTER, 1981, p. 76)

Segundo Baudrillard (2008, p. 38), a cor do vestido (branco, envelhecido pelo tempo) simboliza culturas dominantes:

A tradição submete a cor à significação interna e ao fechamento das linhas. Mesmo no cerimonial mais livre da moda a cor toma amplamente seu sentido fora de si mesma: é metáfora de significações culturais postas em índice. (BAUDRILLARD, 2008, p. 38)

O vestido de noiva, ligado à tradição patriarcal, é também representado na obra como indícios da perda do controle patriarcal. A cerimônia de casamento causa estranhamento em Marianne, uma pessoa regida pela razão, por ser uma cerimônia repleta de rituais e misticismo. Agora, Marianne é um membro da ordem social dos Bárbaros. Esse processo de iniciação tem um significado simbólico:

Para muitos povos primitivos, é o ingresso em uma nova fase da vida acompanhada de práticas rituais, sobretudo na passagem para a maturidade sexual, associada a provas e a ações simbólicas. [...] No sentido estrito, designa os ritos que representam o pressuposto para a

⁵⁸ “A senhora Green tirou uma chama da candeia e acendeu a lareira. Marianne levou o punho ferido na água ferozmente fria, o seu sangue ou de Jewel, não sabia dizer qual era, redemoinhou em pequeninos fios, mas a ferida em si tinha fechado. A Sr^a Green tirou-lhe o véu da cabeça e dobrou-o. – Queima isso – disse Marianne. – Vai deitar fogo para a chaminé. – Queima isso! A Sr^a Green encolheu os ombros e deitou a véu para a lareira, onde se incendiou logo para de imediato se transformar numa teia de cinzas em brasa. Marianne saiu alegremente dos destroços do vestido de noiva e elas também o queimaram. A saia desapareceu chaminé acima em grandes farrapos incandescentes e caiu toda negra enquanto os pequeninos botões de vidro que outrora tinham sido pérolas rolavam por todos os lados entre as chamas como se fossem insectos aflitos. Depois tudo desapareceu e a Sr^a Green remexeu nos fragmentos irreconhecíveis com um pau.” (CARTER, 1992, p. 94-95)

aceitação em corporações secretas e em cultos de mistérios. (LEXIKON,1997, p. 113)

3.8 SERPENTE/COBRA/VÍBORA

Um elemento de grande importância simbólica em *Heroes and Villains* é a serpente/cobra/víbora. A cobra sugere a representação simbólica do falo. Para Bonnici o falo (2007, p. 82-83) é um termo com conotações nos cultos de fertilidade e tem o significado antropológico de poder. O termo usado por Lacan afirma que a dominação masculina é um construto cultural e não um dado biológico. Segundo Lacan (apud BONNICI, 2007, p. 82-83), o falo é o significante privilegiado do patriarcado. Entretanto, nem o homem nem a mulher tem o falo. Ambos necessitam dele, mas ambos o desejam, já que ele oferece estabilidade e autenticidade de significado, autoridade e poder. Diante dessa visão, os homens podem se identificar mais com o falo do que as mulheres. Marianne e Jewel ficam sozinhos na floresta e o jovem Bárbaro indaga-se se as mulheres da casta dos professores não sangravam:

He was occupied in watching her. If he looked strange to her, she seemed at least as strange again to him, since she was so small, clean, trim, pale and sure of herself. He had never seen a woman of her class so close before and scrutinized her curiously, taking her cloth skirt and white blouse now daubed with mud. They examined one another like interesting specimens but he got bored with looking first. There were stories among the Barbarians that Professor women did not bleed when you cut them; however, he did not believe these stories, though he fingered his last remaining knife thoughtfully. ⁵⁹ (CARTER, 1981, p. 24-25)

⁵⁹ “Estava ocupado a observá-la. Se ele tinha para ela um aspecto estranho, ela tinha para ele pelo menos o mesmo aspecto estranho, uma vez que ela era tão pequena, limpa, bem arranjada, pálida e segura de si. Nunca tinha visto tão perto uma mulher da classe dela e observou-a minuciosamente cheio de curiosidade, incluindo a saia de tecido e a blusa branca agora manchada de lama. Examinaram-se um ao outro como espécimes interessantes mas ele cansou-se de olhar. Contava-se entre os Bárbaros que as mulheres da classe dos Professores não sangravam quando as feriam; porém ele não acreditava nessas histórias, embora tateasse pensativamente a última faca com que tinha ficado.” (CARTER, 1992, p. 34)

Para Sarah Gamble (1998, p. 77) o fato de ter sido picada na perna por uma cobra e a jornada até o acampamento dos Bárbaros se passa literalmente em um sonho febril, enfatizando que está não em uma jornada geográfica direta, mas em uma que leva a protagonista dentro do reino de sua imaginação erótica. Os papéis que Jewel desempenha dentro deste mundo, em grande parte, são aqueles que Marianne permite; ele é no transcorrer do romance curiosamente insubstancial. Quando Marianne é picada por uma cobra, o Bárbaro descobre que ela sangra e sente-se aliviado por ela ser da mesma espécie que ele:

She did not look where she was going and trod on an adder basking on the warm stone; the adder stung her calf and slid off into the bracken as quick as variegated lighting. She felt a burning pain around the wound. 'Yeah', said Jewel with deep satisfaction, as if he had expected this. He made her lie down on the grass, took his sharp knife and cut the wound then put his mouth against it, sucked out the poison, spat and continued to suck. She clenched and unclenched her fists to fell the extraordinary sensation of his wet mouth against her skin and the pain was terrible. It was the most primitive kind of first-aid for snakebite and she was not all sure it would do any good. He tore off the sleeve of his shirt and bound up her leg tightly. 'Why don't you cry when you're hurt?' he said. 'I only cry out of sentiment', she said. Nothing half so painful had ever happened to her. 'Lie still for a bit but then you'll have to walk. Or else I could leave you'. Although he was not superstitious, he was interested and perhaps relieved to see the blood on the blade of his knife. ⁶⁰ (CARTER, 1981, p. 28)

Segundo Cleide Antonia Rapucci (1997, p. 155), podemos perceber que, simbolicamente, para Marianne essa picada é o primeiro passo na sua iniciação. Se a

⁶⁰ “Ela não olhou para onde ia e pisou uma víbora que estava escondida numa pedra quente; a víbora mordeu-lhe na canela e escorregou para dentro dos fetos tão rapidamente como um raio de várias cores. Sentiu uma dor lancinante em volta da ferida. – Ora - disse Jewel com profunda satisfação, como se estivesse à espera disso. Ele fê-la deitar-se na relva, pegou na faca afiada e lancetou a ferida; depois pôs a boca contra a ferida e chupou o veneno, cuspiu e continuou a chupar. Ela fechava e abria as mãos, ao sentir a sensação extraordinária da sua boca húmida na pele, e a dor era horrível. Era o tipo mais primitivo de pronto-socorro para a mordedura de serpente e ela não tinha de maneira nenhuma a certeza de ser eficaz. Ele rasgou a manga da camisa e atou-lhe a perna com força. – Por que é que não choras quando te feres? – disse ele. – Só choro por mágoa – disse ela. Nunca nada lhe tinha acontecido que fosse metade da dor que sentia naquele momento. – Fica aí deitada um bocadinho, quietinha, mas depois vais ter de andar. Ou então deixo-te. - Embora ele não fosse supersticioso, ele teve interesse e talvez se sentisse aliviado ao ver sangue na lâmina da faca.” (CARTER, 1992, p. 37-38)

serpente aponta para o despertar da consciência de Marianne, esse mesmo símbolo assinala o estado indiferenciado em que se encontra no Paraíso, o estado de ingenuidade psíquica. Jewel explica para Marianne que ela foi picada por uma “*viperus berus*”, o mesmo tipo de cobra que Donally mantinha em uma caixa. O jovem Bárbaro explica que existe o culto à cobra entre eles, porque é um animal que consegue renovar a própria pele e é também capaz de formar a imagem do círculo perfeito, colocando o rabo na boca:

‘So he keeps viperus berus in a box out of social necessity and now and then he persuades them all to worship it.’
 ‘Is it a phallic cult? She asked, or perhaps asked.’
 ‘He hasn’t decided,’ replied Jewel, who now carried her in his arms.
 ‘Sometimes it’s phallic and sometimes it isn’t, depending on his mood’. [...] ‘And if you’ve got to worship something, why not the snake, which sloughs off its skin and turns up all fresh and read for anything and can also from itself into a perfect circle by putting its tail in its mouth. And lives on air and soil. And carries poison in its mouth all the time, ready to defend itself. I’ve nothing against snakes, mind.’
⁶¹ (CARTER, 1981, p. 29-30)

A serpente representa em diversas culturas, o impulso e o desejo de conhecimento. Segundo o *Dicionário Crítico de análise junguiana*, o uroboro (serpente descrita por Jewel) é o motivo universal de uma serpente enrolada em um círculo mordendo a própria cauda. É um homem e uma mulher, procriando e concebendo, devorando e gerando, ativo e passivo, acima e embaixo ao mesmo tempo. Como símbolo, o uroboro sugere um estado envolvendo escuridão e autodestruição, bem como fecundidade e criatividade potencial. É uma metáfora para o estágio precoce do desenvolvimento da personalidade. Assim, Marianne terá que perceber o oposto,

⁶¹ “- Ele mantém uma *Viperus berus* numa caixa por necessidade social e de vez em quando convence-os todos a adorá-la. – Isso é um culto fálico? – perguntou ela, ou talvez tivesse perguntado. – Ele não decidiu – respondeu Jewel, que agora a levava nos braços. – Por vezes é fálico e por vezes não é, depende do seu estado de espírito. [...] E se tiveres de adorar qualquer coisa, porque não a cobra, que tira a pele e volta a ficar com outra toda fresquinha e pronta para tudo e pode também formar um círculo perfeito a pôr o rabo na boca. E vive do ar e do solo. E tem sempre veneno na boca, pronta para se defender. Não tenho nada contra as cobras, entendes.” (CARTER, 1992, p. 40)

destruindo a capacidade de perfeição do paraíso. Simbolicamente, essa destruição acontece quando Jewel joga fora os objetos de Donally e descobre que a cobra era morta e empalhada. E a renovação da pele da cobra simboliza o processo de quebra de velhas ilusões e falsas identidades. Quando Jewel lavava seu rosto no rio, Marianne acredita ver sua verdadeira face, mas ao escorrer da água tem a impressão que seus traços saíram junto com a pintura.

Ainda podemos encontrar na justificativa de Donally, a cobra como símbolo para a religião e por consequência, a religião como domínio de um povo:

‘It seemed to me that the collapse of civilization in the form that intellectuals such as ourselves understood it might be as good a time as any for crafting a new religion,’ he said modestly. ‘If they won’t take to the snake for a symbol, we’ll think of something else suitable, in time. I still use most of the forms of the Church of England. I find they’re infinitely adaptable. Religion is a device for instituting the sense of a privileged group, you understand; many are called but few are chosen and, coaxed from incoherence, we shall leave the indecent condition of barbarism and aspire towards that of the honest savage, maintaining some kind of commonwealth.’⁶² (CARTER, 1981, p. 63)

O personagem Donally expõe para Marianne os princípios utilizados na maioria das religiões, e alega ainda seguir doutrinas da Igreja Anglicana presente na Inglaterra. Insiste na necessidade de símbolos para que a Igreja controle um povo. Em seu discurso, assim como na maioria das religiões, afirma que apenas pessoas privilegiadas, escolhidas pelo símbolo podem fazer parte dessa instituição. No caso da sociedade Bárbara, o símbolo religioso que controla o povo e o levará para uma condição melhor é a serpente em círculo mordendo a própria cauda. E desse modo, o universo caótico do

⁶² “Pareceu-me que o colapso da civilização da maneira como nós, os intelectuais, o entendemos, seria uma ótima altura para se criar uma nova religião – disse ele com modéstia. – Se eles não aceitaram a víbora como símbolo, pensaremos noutra mais conveniente. Eu ainda uso a maior parte das formas da Igreja de Inglaterra. Creio que são extremamente adaptáveis. A religião é um expediente para instituir o significado de um grupo privilegiado, sabes? São muitos os chamados mas poucos os escolhidos e, induzidos pela incoerência, deixaremos a indecente condição de barbarismo e poderemos aspirar à condição do selvagem honesto, mantendo uma certa riqueza comum.” (CARTER, 1992, p. 79-80)

pós-guerra, é um novo mundo onde intelectuais como Donally podem criar novas religiões de acordo com seus princípios e ideais.

3.9 ANIMAIS DOMÉSTICOS

Os animais também desempenham um papel simbólico no romance. Os gatos surgem desde o começo da trama. Os gatos, para a sociedade Bárbara, representam o que existe de pior, junto com o Povo de Fora. E Jewel reflete que, antes da guerra, eram conhecidos por ronronar. Marianne confirma a reflexão de Jewel e afirma que na sua sociedade, a sua ama tinha um gato de estimação:

‘Cats and Out People are the worst, worse than wolves. Cats drop down from the boughs if you startle a den; they drop on your shoulders and rip you and rip your eyes, if they get the chance. My brother got his arm ripped. Then it festers. Some muck in their saliva, cats. They used to sit by firesides and purr, didn’t they, they was well known for that.’

‘All cats did that before the war,’ she said. ‘Now only Professor cats know their place. My nurse had a nice cat. It was black and all it did was catch mice and the occasional bird.’⁶³ (CARTER, 1981, p. 28-29)

O animal doméstico representa simbolicamente a necessidade da sociedade dos Professores de uma manutenção social que não tem mais razão de existir. A babá de Marianne argumenta que os Bárbaros não devem ter gatos e tenta explicar o fato de existir animais domésticos na sociedade dos Professores:

⁶³ “- Os Gatos e o Povo de Fora são as piores coisas, piores que os lobos. Os gatos saltam dos ramos, caem nos ombros da pessoa e arranham os olhos se conseguirem. O meu irmão ficou com o braço dilacerado. Depois a ferida infecta. É a saliva deles, dos gatos. Eles costumavam ficar sentados perto da lareira a ronronar, não era?, eram bem conhecidos por isso. – Todos os gatos faziam isso antes da guerra – disse ela. – Agora só os gatos dos Professores é que conhecem a sua casa. A minha ama tinha um lindo gato. Era preto e tudo o que fazia era caçar ratos e ocasionalmente um passarinho.” (CARTER, 1992, p. 38-40)

'In the first place, I don't think they have cats. We have cats to keep the mice from the corn and to use up our spare affection. They don't grow corn and they don't look to me as if they're very affectionate, either.⁶⁴ (CARTER, 1981, p. 10)

Segundo Baudrillard (2008, p. 97-98), os animais domésticos representam uma espécie intermediária entre os seres e os objetos. Cachorros, gatos, pássaros, tartarugas ou canário, sua presença é o indício de um fracasso da relação humana e do recurso a um universo doméstico narcisista em que a subjetividade então se realiza na sua maior quietude. O animal doméstico, para a babá de Marianne, pode indicar uma castração simbólica da sociedade e desempenha o papel, junto a sua dona, de regulador da angústia de castração. Tendo que se adaptar a esse novo sistema, ela está em um equilíbrio neurótico e o rompimento desse equilíbrio tem por desfecho o assassinato do seu patrão e o suicídio em seguida.

3.10 ROSAS

As rosas surgem na ficção no momento em que são despetaladas:

The overblown, dishevelled roses cast down petals on all sides; in this romantic setting, the children pelted the half-witted boy with stones. He crouched under a white rose tree which, shaken by the frequent impact of the stones, snowed him with petals. He was protecting his eyes with his hands.⁶⁵ (CARTER, 1981, p. 64)

⁶⁴ A tradução do trecho não está adequada ao original, o mais adequado seria: “– Em primeiro lugar, não creio que eles tenham gatos. Nós temos gatos para afastar os ratos do milho e para disponibilizarmos a afeição que temos a mais. Eles não cultivam milho, e não me parece que sejam muito afetuosos.” (tradução minha)

⁶⁵ “As rosas exuberantes e emaranhadas deixavam cair pétalas para todos os lados; neste local romântico as crianças estavam a atirar pedras ao maluquinho. Ele estava acororado sob uma roseira branca que, abalada pelo impacte frequente das pedras, o enchia de um manto de neve feita de pétalas. Ele protegia os olhos com as mãos.” (CARTER, 1992, p. 81)

No romance, as rosas estão ligadas ao sangue. Segundo Chevalier e Gheerbrant no *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (1990, p. 788-789), a rosa tem relação com sangue derramado, e por isso é um símbolo de renascimento místico. E esse símbolo de regeneração representa o poder de Marianne de sobrevivência. Quando Jewel extrai o veneno da cobra, ela sangra; a cena em que é estuprada e na cerimônia de casamento que une o sangue de ambos, são símbolos da regeneração de Marianne e aptidão para a sobrevivência. A mulher é rodeada simbolicamente pelos “mistérios sanguíneos” como menstruação, perda da virgindade (sangramento do rompimento do hímen), parto, menopausa e se a protagonista não sangrasses, seria motivo de medo para o povo Bárbaro. O que não percebem é que, ao sangrar, Marianne torna-se forte e regenera-se.

3.11 CRUZ

O símbolo da cruz (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 309-317) está presente desde a mais alta Antiguidade: Egito, China, Cnosso, Creta, por exemplo. A tradição cristã enriqueceu a simbologia presente na cruz, fazendo dessa imagem a história da salvação e a paixão do Salvador. “A cruz simboliza o Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 310) A cruz assume os temas fundamentais da Bíblia. É a árvore da vida, sabedoria. A sociedade Bárbara, regida pelo místico, utilizava o sinal da cruz como um símbolo para afastar mau-olhado. O personagem Johnny ao se deparar com o poder de Marianne faz o ritual para espantar o mau-olhado e a Sr^a Green conversa com Marianne sobre a origem desse símbolo cristão:

‘He hasn’t the time to be ill,’ said Johnny. ‘He’s got his job to do. You just shut up, you bitch.’ ‘I shall not shut up!’ she shouted. At that, to her astonishment, Johnny took a few scared backward steps and made the sign against the evil eye. She felt the beginnings of a sense of power. [...] But when he was near enough for her to see the blurred colours on his face, she also saw he was making the gesture against the Evil Eye. Suddenly she recognized it. They used to call that the sign of the Cross,’ she said. ‘It must be handed down among the Old Believers.’ ‘Did you call me back just to give me this piece of useless information?’⁶⁶ (CARTER, 1981, p. 144-148)

Novamente podemos observar a desconstrução de um mito bíblico. Após a explicação da Sr^a Green, Marianne afirma que esta informação é inútil. Nesse mundo pós-guerra a protagonista é regida pela razão, não permite e nem acredita em nenhum ritual religioso/místico.

3.12 CONCHA

Angela Carter ao descrever os Out People (Povo de Fora), utiliza a palavra concha para simular a casa onde vivia esse povo. Concha (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 270) simboliza fecundidade; sua forma e profundidade lembram o órgão sexual feminino. A pérola que se origina da concha nos remete à lenda de Afrodite, que nasceu de uma concha. Por isso, se confirma o duplo aspecto da concha: erótico e fecundante. “Shells of houses now formed a dangerous network of

⁶⁶ “- Não tem tempo para estar doente – disse Johnny. – Tem coisas a fazer. Tu cala-te, sua filha da p... – Eu não me calo! – gritou ela. Ao dizer isto, para espanto dela, Johnny deu uns passos para trás e fez o sinal contra o mau-olhado. Sentiu o princípio de uma sensação de poder. [...] Mas quando ele estava suficientemente perto para ela ver as cores mal pintadas do rosto, viu também que ele estava a fazer sinal contra o mau-olhado. Ela reconheceu-o rapidamente. – Costumava chamar isso o sinal da Cruz – disse ela. – Deve ter permanecido entre os Velhos Crentes. – Chamaste-me só para me dares essa informação inútil?” (CARTER, 1992, p. 144- 148)

caves, all so overgrown it seemed nothing could ever have lived there...”⁶⁷ (CARTER, 1981, p. 8)

A concha é uma expressão da libido. “A vagina, que ela designa, é a entrada da gruta, da câmara do tesouro, porque toda concha pode conter uma pérola.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 270) A concha de Carter, descreve a vagina de Marianne e por consequência, a virgindade de Marianne. A autora descreve o órgão sexual feminino através do ambiente do Povo de Fora.

3.13 OS SELVAGENS: TIGRE E LEÃO

O tigre e o leão são dois animais que carregam significados. No decorrer da narrativa, nos deparamos com os animais. Marianne, em um dos momentos com seu pai, ouve-o dizer que antes da guerra “In those days, Marianne, people kept wild beasts such as lions and tigers in cages and looked at them information.”⁶⁸ (CARTER, 1981, p. 9) E reflete dizendo “Who would have thought they would take to our climate so kindly, when the fire came and let them out?”⁶⁹ (CARTER, 1981, p. 9) Quando chega ao litoral com Jewel, vê um leão pela primeira vez. O leão parou ao lado dela, não atacou e foi embora. Ele ataca Jewel, mas segue para a floresta sem matá-lo:

In those days, Marianne, people kept wild beasts such as lions and tigers in cages and looked at them for information. Who would have thought they would take to our climate so kindly, when the fire came and let them out? [...] She had never seen a lion before. It looked exactly like the pictures of itself; though darkness washed its colours

⁶⁷ “Conchas de casas formavam uma teia perigosa de cavernas, tudo tão coberto de vegetação que parecia que nada podia ter alguma vez vivido aqui...” (CARTER, 1992, p. 15)

⁶⁸ “Naqueles dias, Marianne, as pessoas tinham feras como leões e tigres em gaiolas e os homens olhavam para eles para terem informações.” (CARTER, 1992, p. 16)

⁶⁹ “Quem é que havia de pensar que eles se adaptariam tão bem ao nosso clima quando o fogo os libertou?” (CARTER, 1992, p. 16)

off, she saw its name and tasselled tail which flicked about as it moved out of the edge of shadow on to the dune. [...] Then it raised its head and yawned immensely, prey to an infinite boredom. Jewel lay as he had lain before the fire. If it bit him it would find no flesh inside his clothes so the lion sniffed him over one more time and wandered off, indifferent. Back it went to the forest, such miraculous, slinking grace, joints and muscles loosely and easily moving beneath the skin; it took its own time, which was very slow.⁷⁰ (CARTER, 1992, p. 9 e 140)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 538-540) o leão é a encarnação do poder, da sabedoria, da justiça, renovação, ressurreição. Ele é símbolo da justiça, e, por essa qualificação, torna-se garantia de poder material ou espiritual. Simbolicamente o leão representa Marianne. Em toda a narrativa ela é o personagem justo, forte, conseguindo regenerar-se. No decorrer da narrativa, Marianne ganha espaço na obra como o leão que se livra das grades do zoológico após a guerra. E a partir desse momento, atesta seu lugar na nova sociedade sendo sábia, justa e forte.

Nesse contexto o tigre pode simbolizar, toda a sociedade Bárbara. Para Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 883-885), o tigre simboliza poder e ferocidade tanto no sentido positivo como negativo; símbolo da casta guerreira. A sociedade Bárbara representa o símbolo da casta guerreira que resiste em condições precárias e que continua a lutar por sua sobrevivência. Essa mesma sociedade tem seus poderes e ferocidades tanto em lados positivos como negativos. Apesar de ser um povo unido, é liderado por Donally, um tirano. E, inserida nessa sociedade, Marianne torna-se líder dessa casta guerreira.

⁷⁰ “Naqueles dias, Marianne, as pessoas tinham feras como leões e tigres em gaiolas e olhavam para eles para terem informações. Quem é que havia de pensar que eles se adaptariam tão bem ao nosso clima quando o fogo veio e os libertou? [...] Nunca tinha visto um leão. Parecia-se exactamente com o retrato; embora a escuridão esbatasse as suas cores, ela viu-lhe a juba e a cauda com borlas que acenava quando ele saiu da orla da sombra para as dunas. [...] Levantou então a cabeça e bocejou imensamente, preso de um tédio infinito. Jewel estava deitado como tinha estado deitado perto da lareira; se a fera o mordesse não encontraria carne dentro das roupas e assim o leão cheirou-o todo mais uma vez e afastou-se indiferente. Voltava para a floresta, uma tal graça miraculosa e esbelta, articulações e músculos movendo-se livremente e com facilidade, debaixo da pele; levou o seu tempo, que era muito lento.” (CARTER, 1992, p. 16, 171 e 172)

3.14 A PALETA DE CORES NO ROMANCE

As cores são de grande importância nas descrições e sabemos que carregam significados. Segundo Baudrillard (2008, p. 38) as cores são carregadas de alusões morais e psicológicas:

Amamos determinada cor, temos nossa cor. Ou ela é imposta: pelo evento, pelo papel social, ou então é o apanágio de uma matéria: madeira, couro, tecido, papel. Sobretudo permanece circunscrita pela forma, não procura as outras cores, não é um valor livre. [...] No nível mais pobre a simbólica das cores se perde no psicológico: o vermelho apaixonado, agressivo, o azul signo da serenidade, o amarelo otimista etc.; [...] (BAUDRILLARD, 2008, p. 38)

Apesar de não serem de ampla simbologia, as cores sempre aparecem com carga de significados ligadas ao psicológico. Em diversos trechos nos deparamos com cores, como as relacionadas ao rosto de Jewel:

Moonlight flooded the shed and bleached the strange colours from his face but for the black that ringed his eyes, and moonlight also changed some blood on his face from red to black. The sleeping village lay under the moon; [...] She nodded again. He shrugged. The early light was now beautifully iridescent and took substantial form in drops of white dew strung out on the rough surfaces of his coat. His face was a spoiled palette; she could make out no features beneath the thick crust of colours and cried blood.⁷¹ (CARTER, 1981, p. 19 e 23)

Notamos que a cor vermelha aparece em diversos locais e situações. O vermelho é associado ao apaixonado e agressivo, a interpretação de apaixonado e agressivo deve-se ao povo Bárbaro. E Marianne está ligada ao vermelho pela vida que essa cor representa. Para Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 944-946), o vermelho é universalmente

⁷¹ “O luar inundava o barracão e empalidecia as estranhas cores do seu rosto excepto o negro que lhe circundava os olhos, e o luar também transformou em preto e o sangue que tinha na cara. A aldeia adormecida estava estendida ao luar. [...] Ela acenou outra vez. ele encolheu os ombros. A luz da manhã cedo estava agora iridescente e tomava formas sólidas nas gostas de orvalho dispersas pela áspera superfície do casaco dele. Ele voltou-se para olhar para ela com curiosidade. O rosto dele era uma paleta suja; ela não conseguiu distinguir nenhuma feições sob a crosta espessa de cores e sangue coagulado.” (CARTER, 1992, p. 27 e 32)

considerado como símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder, seu brilho, o vermelho cor de fogo e sangue. Dessa forma, ao mesmo tempo, o vermelho simboliza o passional e agressivo do povo Bárbaro e o princípio da vida com Marianne em diversos momentos que o sangue surge na narrativa como já dito anteriormente:

Although he was not superstitious, he was interested and perhaps relieved to see the blood on the blade of his knife. [...] Afterwards, there was a good deal of blood. He started at it with something like wonder and dipped his fingers in it. [...] Donally's talons gripped her arm and she ceased to struggle, helplessly gazing on as Jewel advanced the blade towards her wrist. He made a little cut in the flesh and a few drops of blood oozed out. She had expected far worse. It hardly hurt at all. There was a tremendous rush of expeled breath in the chapel to see how red her blood was.⁷² (CARTER, 1981, p. 28-55-73)

A cor vermelha que surge nas cenas da picada da cobra, do estupro e da junção do sangue de Marianne com Jewel no casamento representam simbolicamente o vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo que incita à ação. E essa ação, percebemos em Marianne. Em todos os momentos em que surge a cor vermelha, Marianne ressurgem, mais forte e regenerada. É a imagem de força impulsiva, generosa, de juventude, de saúde. Para as tradições irlandesas (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 945) a cor vermelha simboliza a cor guerreira. Dessa maneira, percebemos em Marianne toda a carga simbólica que o vermelho representa. Ela é a guerreira do romance, regenerando-se.

Outras cores que ilustram o rosto de Jewel em *Heroes and Villains*, além do vermelho, são o branco e o preto. Quando Jewel lava seu rosto, Marianne conhece a sua

⁷² “- Embora ele não fosse supersticioso, ele teve interesse e talvez sentisse aliviado ao ver sangue na lâmina da faca. [...] De seguida, houve muito sangue. Ele olhou para ele como se fosse um milagre e molhou os dedos no sangue. [...] As garras de Donally apanharam-lhe o braço e ela deixou de lutar, olhando desconsoladamente quando Jewel avançava a faca em direção ao punho dela. Fez um pequeno corte na carne e saíram algumas gotas de sangue. Ela esperava muito pior. Quase não doeu. Houve um tremendo sussurro de hálito solto na capela ao ver que o sangue dela era bem vermelho.” (CARTER, 1992, p. 38-71-91)

verdadeira face, marcada pelo tempo e pela miséria. As cores se repetem no rosto do jovem Bárbaro simbolizando o ritual de preparação para a luta:

He knelt, drank, dipped his face and washed away the rime of red, black and White. She knelt beside him, bathed her eyes, wiped the mark from her forehead and also drank. She was surprised to see his real face, which was wary, withdrawn, private, full of bones, dark and scored by weather. [...] The red paint was made from fat mixed with red clay, the white from fat mixed with chalk and the black from fat mixed with soot. He propped the mirror carefully against the wall and squatted before it, dipping his fingers in the various greases. A heavy slowness affected all his movements; he smeared black colour in clumsy patches round his eyes. She sat upright with her arms clasped around her knees, prim and grim with distaste.⁷³ (CARTER, 1981, p. 24-146)

Para Chevalier e Gheerbrante (1990, p. 275), a cor branca simboliza o intemporal e o preto, o tempo. Ambos acompanham o tempo, a alternância da escuridão e da luz. As cores opostas simbolizam o dualismo intrínseco do ser. Essas cores traduzem conflitos de forças que se manifestam em todos os níveis da existência: o preto, representando as forças noturnas, negativas e involuntárias, e o branco, as forças diurnas, positivas e evolutivas. As cores descritas representam o personagem Jewel se preparando para uma batalha; ele é repleto de conflitos e tem uma relação conturbada com Marianne. Nele residem tanto o bem quanto o mal; as forças negativas e as positivas das cores.

A cor azul surge quando Marianne encontra a estátua da mulher com um relógio na barriga: “In daylight, this woman’s garment still retained streaks of the cheerful blue

⁷³ “Ele ajoelhou-se, mergulhou o rosto e lavou os traços vermelhos, pretos e brancos. Ela ajoelhou-se ao lado dele, lavou os olhos, limpou a marca da testa e bebeu também. Ficou surpreendida ao ver o verdadeiro rosto dele que estava cansado, retraído, íntimo, cheio de ossos, escuro, e marcado pelo tempo. [...] A tinta vermelha era feita com gordura e barro vermelho, a branca com gordura misturada com giz e a preta com gordura e fuligem. Ele encostou o espelho à parede e acocorou-se à frente, molhando os dedos nas várias gorduras. Uma lentidão pesada afectava-lhe todos os movimentos; besuntou a cor preta em manchas irregulares à volta dos olhos. Ela mantinha-se sentada muito direta com os braços em redor dos joelhos, empertigada e inflexível, de relutante.” (CARTER, 1992, p. 32-178)

with it had been painted, [...].”⁷⁴ (CARTER, 1981, p. 138) O azul está relacionado ao imaginário:

O azul é a mais profunda das cores; nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais imaterial das cores. [...] Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do Infinito, onde o real se transforma em imaginário. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2002, p. 107)

Nesse momento o azul simboliza o imaginário e a serenidade de Marianne ao ver uma estátua destruída pelo tempo, mas ainda alegre e bonita. A estátua representa o passado e a protagonista, em sua imaginação, tenta entender a beleza e a função da estátua para a antiga civilização. Dessa forma, notamos que a paleta de cores que ilustra o romance é repleta de significados.

3.15 SÍMBOLOS FÁLICOS

Em um primeiro momento, podemos destacar em *Heroes and Villains* dois símbolos fálicos de grande representatividade: a torre e o farol. O primeiro símbolo a ser destacado segundo a nossa leitura é a torre em que vivia Marianne: “Marianne lived in a white tower made of steel and concrete.”⁷⁵ (CARTER, 1981, p. 1) A torre é uma prisão em forma de falo. A torre é uma prisão em forma de falo e ao de aprisionar Marianne na torre fálica é revelado ao leitor o controle que o patriarcado impetrava sobre as mulheres. Mesmo estando em uma torre fálica no início do livro, Marianne consegue romper com o patriarcado. Outro momento em que a torre como representação

⁷⁴ A tradução do trecho não está adequada ao original, o mais adequado seria: “Na luz do dia, esta mulher ainda tinha a peça de roupa conservada com traços de um alegre azul que tinha sido pintado, [...].” (tradução minha)

⁷⁵ “Marianne vivia numa torre branca feita de aço e cimento.” (CARTER, 1992, p. 7)

simbólica do falo apareceu no romance é no estupro de Marianne: “Taken by force, the last shreds of interior flesh gave; he intended a violation and effected one; a tower collapsed upon her.”⁷⁶ (CARTER, 1981, p. 55) O falo desmorona diante da protagonista em forma de torre na cena do estupro. Nesse momento, ao não assumir o papel de vítima diante da violência, vê em sua frente a queda do símbolo fálico. A torre que a controlava, a representação do patriarcado, deixa de existir.

O segundo símbolo fálico é representado pelo farol que Marianne encontra no litoral no final do romance:

But this date was well in the future and, upon the cliff, a White tower glistened like a luminous finger pointing to heaven. It was a lighthouse. Its light was put out, like the woman’s eyes, but here it stayed and if there were no longer any storm-tossed mariners to give thanks for its helpful beams, yet, functionless as it was, it was intransigent. To Marianne, it looked he twin of the white tower in which she had been born and she was very much moved for, though neither inform of surrounding dangers. Thus this tower glimpsed in darkness symbolized and clarified her resolution; abhor shipwreck, said the lighthouse, go in fear of unreason. Use your wits, said the lighthouse. She feell in love with the integrity of the lighthouse.⁷⁷ (CARTER, 1981, p. 139)

Para a protagonista o farol assim como a torre tinha a função de avisar sobre perigos próximos. Mas nesse novo mundo, tanto o farol quanto a torre lembrada não são úteis. O farol simboliza para a protagonista um guia para que ela continue sendo regida pela razão. Mesmo convivendo com o povo Bárbaro regido pelo místico, a protagonista deve continuar sendo regida pela razão, pelo conhecimento.

⁷⁶ “Tomada à força, os últimos farrapos de carne interior cederam; ele queria uma violação e efectuou uma; uma torre desmoronou-se sobre ela.” (CARTER, 1992, p. 70-71)

⁷⁷ “Mas esse dia situava-se bem dentro do futuro e, sobre o rochedo, brilhava uma torre branca qual o dedo luminoso dirigido para o céu. Era um farol. Não tinha luz, tal como os olhos da mulher, mas ali estava, e se por acaso já não havia marinheiros empurrados pelas tempestades que agradecessem seus raios úteis, funcionava no entanto como era, era intransigente. Para Marianne parecia ser a torre gémea daquela em que tinha nascido e sentiu-se tão comovida, embora nenhuma das torres lançasse uma luz útil, serviam ambas ainda para informar e avisar de perigos circundantes. Assim esta torre brilhava na escuridão, simbolizava e clarificava a sua decisão: desta o naufrágio, dizia o farol; vai receando a ausência da razão. Usa os teus engenhos, dizia o farol. Ela apaixonou-se pela integridade do farol.” (CARTER, 1992, p. 170)

Essa imagem mistura-se com a imagem do seu pai: “[...] finally, she there reencountered her father, who merged imperceptibly with the image of the blind lighthouse and then disappeared in the slowly rising bubbles.”⁷⁸ (CARTER, 1981, p. 149) Nesse momento, Marianne está próxima de ser a líder do povo Bárbaro. Ao ver seu pai representado pelo farol, símbolo fálico, ela relembra seu passado controlado pelos homens. E assim, a torre que desmorona simboliza o fim do controle do patriarcalismo alienante a que foi aprisionada. Podemos perceber outra representação fálica no romance quando Marianne afirma que Jewel é uma versão fálica e diabólica das belezas femininas de outras eras:

‘You are the most remarkable thing I ever saw in all my life. Not even in pictures had I seen anything like you, nor read your description in books, you with your jewels, paints, furs, knives and guns, like a phallic and diabolic version of female beauties of former periods. What I’d like best would be to keep you in preserving fluid in a huge jar on the mantelpiece of my peaceful room, where I could look at you and imagine you. And that’s the best place for you, you walking masterpiece art, since the good Doctor educated you so far above your station you might as well be an exhibit for intellectuals to marvel at as anything else. You, you’re nothing but the furious invention of my virgin nights.’⁷⁹ (CARTER, 1981, p. 137)

A protagonista afirma que Jewel por sua beleza, jóias, pinturas e outros instrumentos é uma visão feminina com o falo. Em um discurso feminista, deseja que ele seja colocado em um jarro em cima do consolo da lareira para ela possa observá-lo e admirá-lo. E por ser muito bem educado por Donally pode ser uma peça de exposição

⁷⁸ “[...] finalmente ela voltou a encontrar ali o pai, que se fundiu imperceptivelmente com a imagem do farol e que depois desapareceu nas bolhas de vapor que subiam.” (CARTER, 1992, p. 182)

⁷⁹ A tradução do trecho não está adequada ao original, o mais adequado seria: “- Você é a coisa mais espantosa que já vi na minha vida. Nem em gravuras vi qualquer coisa que fosse como você, nem li nenhuma descrição em livros, você com as suas jóias, pinturas, facas e espingardas, como uma versão fálica e diabólica das belezas femininas de outras eras. O que eu mais gostaria era de conservar você em um fluido num jarro enorme sobre o consolo da lareira da sala no meu tranquilo quarto, onde eu pudesse olhar para você e imaginar-te. E é esse o melhor lugar para você, sua obra de arte andante; já que o bom Doutor te educou tão acima da sua posição, podia muito bem ser uma peça de exposição para intelectuais se admirarem, como qualquer outra coisa. Você, você não é mais do que a furiosa invenção das minhas noites virgens.” (tradução minha)

para os intelectuais admirarem a sua criação andrógena. Para Marianne ele representa o feminino e o masculino. Ainda afirma que ele não passa de uma furiosa invenção das suas noites virgens, uma invenção dos seus desejos adolescentes. Para a protagonista ele é um mero objeto criado para a realização dos seus desejos. Portanto, na voz da protagonista percebemos que Jewel é uma representação fálica e diabólica do feminino de outras eras com o falo.

O bastão com que Marianne irá governar o povo Bárbaro é o quarto símbolo fálico na narrativa: “I’ll be the tiger lady and rule them with a rodo f iron.”⁸⁰ (CARTER, 1981, p. 150) Para Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 124-125) o bastão simboliza apoio, defesa, guia, torna-se cetro, símbolo de soberania, de poder e de comando, tanto na ordem intelectual e espiritual, como na hierarquia social. A simbologia do bastão relaciona-se com a fertilidade e regeneração. O bastão é um protesto contra o masculino e Marianne torna-se uma mulher fálica ao governar com o bastão.

Animais como o rato e o pássaro também são símbolos representados de modo fálico: “[...] ‘Now only Professor cats know their place. My nurse had a nice cat. It was black and all it did was catch mice and the occasional bird.’”⁸¹ (CARTER, 1981, p. 28-29) Para Freud em *O homem dos ratos (cinco psicanálises)*, “este animal, tido como impuro, que escrava as entranhas da terra, tem uma conotação fálica e anal, que o liga à noção de riquezas, de dinheiro.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 770) Isso faz com que seja frequentemente associado à imagem da avareza, cupidez, da atividade noturna e clandestina; o rato também é associado à imagem do ladrão. O falo representado pelo rato simboliza a ameaça que os Bárbaros são para os Professores

⁸⁰ “Eu serei a senhora dos tigres e reinarei com um bastão de ferro.” (tradução minha)

⁸¹ “[...] – Agora só os gatos dos Professores é que conhecem a sua casa. A minha ama tinha um lindo gato. Era preto e tudo o que fazia era caçar ratos e ocasionalmente um passarinho.” (CARTER, 1992, p. 39)

associados à atividade noturna, clandestina, roubo, impuros e uma ameaça à sociedade patriarcal dos Professores. O pássaro fálico simboliza as pessoas que ocasionalmente não se adaptaram a sociedade dos Professores. A ama da protagonista é um dos personagens no romance que rompem com o falo, pois não se enquadram ao patriarcado dos muros da comunidade em que viveu Marianne. Portanto, os símbolos fálicos em *Heroes and Villains* desconstroem e descentralizam o poder do falo.

3.16 LADY OF TIGERS

Segundo Aidan Day (1998, p. 50), a palavra “tiger” associa-se simbolicamente com a força instintual dos Bárbaros. Mas a palavra “lady”, é o que distingue simbolicamente a protagonista da realidade dos Bárbaros desde sua chegada à comunidade. É a sua superioridade intelectual que possibilita a liderança do povo Bárbaro.

Para o autor (1998, p. 51), “lady tiger” simboliza tirar a energia primordial Bárbara sem abdicar da razão. E sua ênfase está em manter a razão que se separa do culto irracional dos Bárbaros inspirado por Donally. Ao mesmo tempo, Marianne deixa de ser uma estranha para si mesma e durante a sua estadia com os Bárbaros, a razão emerge como característica de sua descoberta de si mesma.

3.17 MAR

O mar/litoral é carregado de significado simbólico. Após expulsarem Donally da tribo Bárbara, Jewel e Marianne seguem para o litoral com o restante do povo Bárbaro.

É no litoral que Marianne decide ficar com os Bárbaros após a morte de Jewel:

‘What is the sea like, Mrs. Green?’ ‘A whole lot of empty water, shifting up and down twice a day. Otherwise, much the same as anywhere else. But it is too far to reach the fishing village, today, owing to his being so late in starting out, due to his whims. We shall have to camp somewhere along the road’. [...] ‘Where are you going?’ ‘To the sea.’ ‘How far is it?’ ‘Over the hill. I’ been here before.’ [...] He went off before her over the tussocky grass. She could only see him dimly like his own shadow, as he went up the hillside and then his outline, against the sky. She followed him and found the grass ended and the sand-dunes began. She had never seen or touched sand before and scooped up a handful to sniff it. It smelled dry and unnatural. Her shifting footsteps slurred and whispered. The dunes exuded a pale radiance of their own; their low, round shapes, sprouting here and there a little coarse grass, were so suggestive of the forms of life they might at any moment shake themselves into one giant elemental of unknown voluptuousness. The thin crust of sand crumbled beneath her bare feet; spiny thistles so small she could not see them in the dark pricked her feet. Jewel appeared again on the crest of a dune; he chinked. When she arrived where he stood, she saw the sea.

Quilted flats of shining sand stretched her, for the tide was out, and, retiring, had left behind it at high-water line, just beneath them, ankle-deep heaps of weed, beds of broad, dirty shells as large as a hand, driftwood and all manner of marine detritus. Jewel ran forward, down the side of the dune, across the beach and out towards the distant corrugations of sea, in which the little new moon moved. He stopped where the small waves broke with a secret sound, Less impetuously, Marianne followed him.

Before them and around them were all the wonders of the sea-shore, to which Marianne could scarcely put a single name, though everything had once been scrupulously named. The fans, fronds, ribbons, wreaths, garlands and lashes of weed had once been divided into their separate families, wracks, tangles, dulses, etc. Purse sponge, slime sponge, breadcrumb sponge, blood red sponge; tube sea squirt, rough sea squirt, gooseberry sea squirt, star sea squirt (or golden star). Rag worms, tube worms. The soft corals and sea anemones, known as dead men’s fingers, snake locks, wartlet or gem anemones, the globehorn, the daisy anemone, cup coral, sea firs, sea oaks. The spiny skinned family of echinoderms, which include the brittle stars, feather stars, the sea cucumbers with their mouth fringe of wispy gills and the sea lilies which have ten feathery arms waving in the water. The jellyfish. And innumerable other names.

Losing their names, these things, underwent a process of uncreation and reverted to chaos, existing only to themselves in an unstructured world where they were not formally acknowledged, becoming an ever-widening margin of undifferentiated and nameless matter surrounding the outposts of man, who no longer made himself familiar with these things or rendered them authentic in his experience by the gift of naming. Jewel and Marianne walked along the beach of this wide, unfrequented bay not as if they were discovering it, or exploring, it, but like visitors who have arrived too late, without an introduction, are unsure of their welcome but, nevertheless, determined to brave it out.⁸² (CARTER, 1981, p. 134-137)

O mar (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 592-593) é símbolo, da vida.

Tudo sai do mar e retorna ao mar. É o lugar de nascimentos, transformações e dos renascimentos. Ele também simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informe as realidades configuradas. Uma situação de ambivalência, que é a de

⁸² “- Como é o mar, Sr^a Green? – Imensa água sem nada, subindo e descendo duas vezes ao dia. De resto, muito semelhante a tudo o resto. Mas é muito longe para se chegar à aldeia piscatória, porque partimos muito tarde, por causa dos caprichos dele. Vamos ter que acampar num sítio qualquer ao longo da estrada. [...] - Aonde é que vais? – Ao mar. – É muito longe? – Do outro lado da montanha. Já lá estive. [...] Ele avançou à frente dela pela relva cheia de tufos. Ela só o conseguia ver vagamente como se ele fosse a sua própria sombra, à medida que ele subia a encosta e em seguida o seu contorno, contra o céu. Ela seguiu-o e viu que a relva tinha acabado e que tinham começado as dunas de areia. Nunca tinha visto nem tocado na areia e pegou num bocado para cheirar. Cheirava a seco e a qualquer coisa que não era natural. Os seus passos inconstantes como que cantavam e sussurravam. As dunas emitiam um brilho pálido e especial: as suas formas baixas, arredondadas com tufos aqui e ali de relva áspera sugeriam de tal maneira formas de vida que podiam a qualquer momento sacudir-se e transformar-se num elemento gigantesco de desconhecida voluptuosidade. A leve crosta de areia estalava debaixo dos seus pés descalços: cardos minúsculos que ela não conseguia ver picavam-lhe os pés. Jewel apareceu de novo no cume de uma duna; ele tilintava. Quando ela chegou ao sítio onde ele estava, viu o mar.

Planuras acolchoadas de areia brilhante estendiam-se diante dela, porque a maré era baixa e, ao retirar-se, tinha deixado para trás, até o limite da maré alta, mesmo por baixo deles, monte de ervas que davam até o tornozelo, camadas de conchas largas e sujas, do tamanho de uma mão, despojos e toda a espécie de detritos marinhos. Jewel correu em frente, desceu a duna, atravessou a praia e dirigiu-se para os distantes enrugamentos do mar, em que se movia a pequenina lua nova. Parou onde quebravam as ondas pequeninas com um som secreto. Menos impetuosamente, Marianne seguiu-o.

Diante deles e à volta deles havia todas as maravilhas da praia, que Marianne mal podia designar por um nome, embora antigamente tudo tivesse sido escrupulosamente designado. Os leques, os frondes, as fitas, as coras, as grinaldas e os chicotes de cizânia tinham sido outrora divididos em famílias separadas, sargaço, algas, plantas marinhas, etc. Esponjas de vários tipos; vermes de todas as espécies. Corais e anêmonas de variadíssimas espécies. A família cheia de espinhos dos equinodermes. A alforreca. E muitos outros nomes.

Ao perderem os nomes estas coisas sofreram um processo contrário ao da criança e reverteram ao caos, existindo apenas para si num mundo sem estrutura onde não foram formalmente reconhecidas, transformando-se numa margem cada vez maior de matéria anónima e indiferenciada, rodeando os postos avançados do homem, que já não se familiarizavam com estas coisas nem as tornavam autênticas na sua experiência, dando-lhes um nome. Jewel e Marianne caminharam ao longo da praia nesta vasta baía que ninguém frequentava, não como se a estivessem a descobrir ou a explorar, mas como visitas que chegaram tarde de mais, sem convite, e que por isso não em a certeza de serem bem recebidos mas que, apesar de tudo, estão decididos a ficar.” (CARTER, 1992, p. 165-168)

incerteza, dúvida e que pode concluir bem ou mal. O mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. Marianne recebe no litoral a notícia da morte de Jewel e ao mesmo tempo, ressurgiu tornando-se líder do povo. É no mar que a protagonista encontra a morte e a vida ao gerar o filho do Bárbaro.

No litoral, temos a retomada do mito da não-criação (“uncreation”). A voz da protagonista explica a não nomeação das coisas, o processo inverso ao que acontece às criações. E assim, fundamenta sua teoria de um mundo pós-apocalíptico, onde só existe o caos. Em *Heroes and Villains* (RAPUCCI, 1997, p. 150), é trabalhado o próprio esvaziamento da linguagem, na perda de referência, e a necessidade de símbolos. No símbolo da vida, Marianne irá conduzir seu povo e gerar um filho que une duas castas nessa nova humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta pesquisa pretendemos elucidar os símbolos presentes em *Heroes and Villains* e a ótica feminista da autora Angela Carter. Por meio da análise realizada, é possível concluir que a obra denuncia nas entrelinhas a sociedade patriarcal vigente e a condição da mulher em um meio opressivo. Os símbolos, a ambientação, o espaço, a intertextualidade e as personagens femininas nos parecem indicar a posição da autora diante da importância da mulher na sociedade e cultura.

Com o estudo realizado no primeiro capítulo foi possível analisar a vida e obra da autora e a fortuna crítica do romance. Angela Carter foi uma autora de rica produção literária, assumindo uma postura sob a ótica feminista e através de Marianne criou a sua primeira heroína regida pela razão.

No segundo capítulo constatamos o caráter pós-moderno da autora. A escrita de Carter através do marginalizado, do “ex-cêntrico” confirmou a sua postura pós-moderna na escrita. A ficção científica em *Heroes and Villains* também demonstrou a pós-modernidade na autora. Ela se inseriu na literatura de massas ao escrever o gênero ficção científica criando uma obra repleta de significados. No estudo sobre a representação da mulher na literatura observamos como Angela Carter critica, interpreta e se contrapõe aos valores patriarcais inseridos nas entrelinhas da ficção. Também é possível observar a luta travada pela autora a favor da nova postura feminina através da ficção científica.

Através das personagens observamos a ótica da autora diante da condição da mulher na sociedade patriarcal. Em meio a trajetória da escrita, a busca da identidade da heroína na obra é notória. O universo pós-apocalíptico da narrativa é o caos para o sistema patriarcal, que anseia pela ordem. A protagonista é a heroína carteriana, aquela que controla seu próprio destino e inicia a construção de um espaço feminino. A

personagem Marianne colabora para divulgar nas entrelinhas da obra a denúncia do patriarcado e a possível ruptura com seus valores.

Segundo Sarah Gamble (1998, p. 79) quando a protagonista chega à conclusão que “talvez o caos seja mais entediante que a ordem”, Marianne não refaz as suas pegadas de volta à linha que divide as sociedades. Ao contrário, ela leva a sua ordem para dentro do caos, e assim o transforma de dentro. Outra importante consideração é que a figura do dândi transformada é agora, impossivelmente feminina. É o momento de uma mudança significativa na representação do sujeito feminino em Carter, pois implica que Marianne agora se libertou dos papéis estereotipados (filha, vítima, esposa, prostituta) com que ela tinha sido cúmplice no começo do texto, algo que nenhuma das outras personagens femininas de Carter até agora alcançaram tão definitivamente.

A intertextualidade permitiu o diálogo do romance com a literatura e a pintura. Através da intertextualidade, comprovamos que o texto não está fechado com um único sentido e centralizado. Em *Heroes and Villains*, “conhecemos” ou “reconhecemos” textos literários do passado.

No terceiro capítulo foi possível encontrar elementos que não possuem apenas um significado. O relógio, o espelho e os livros são símbolos que caracterizam o tempo no romance. Através da análise do espaço, encontramos símbolos que evidenciam a fuga de Marianne de uma espécie de confinamento, de um meio opressivo, em busca de seu próprio espaço. Em toda a narrativa a descrição do espaço é feita de maneira minuciosa para que o leitor construa todo o universo simbólico da narrativa. Através das imagens, símbolos, objetos, espaço e personagens encontramos uma conexão entre o objeto de estudo e sua criação.

Os símbolos encontrados em *Heroes and Villains* como os nomes, o silêncio, o estupro, o casamento, a serpente, os animais domésticos, as rosas, a cruz, a concha, o

tigre, o leão, as cores, os símbolos fálicos e “lady of tigers” demonstraram o caráter pós-moderno e feminista de Angela Carter. Eles foram escolhidos minuciosamente pela autora para significar muito mais do que um simples elemento da narrativa. Os símbolos são a crítica ao modo patriarcal de sociedade, a religião como algo alienante e a busca da protagonista por sua autonomia e liberdade.

Sendo assim, através desse trabalho, confirmou-se o caráter pós-moderno da obra, com o estudo dos símbolos presentes em toda a narrativa como a “torre branca feita de aço e concreto” em que vivia a protagonista Marianne. Ela representa uma heroína que sai em busca do seu destino, classificando-se como a primeira heroína tipicamente carteriana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA, Benjamin. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.

ALPHAVILLE. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: André Michelin. França. 1965. 1 DVD (99 min).

ATTIÉ, J. *A questão do simbólico*. Transcrição. Vol. 3. 1987. (Publ. Do Seminário do Campo Freudiano).

ATWOOD, M. *Running with the Tigers*. London: Virago, 1994.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. UNESP: Hucitec, 1988.

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (org) *Bakthin: conceitos-chave*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Editora Paulinas, 1989.

BONNICI, T. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

_____; ZOLIN, Lucia. O. (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005. p.275-283.

BOSTON, R. They Survived a Nuclear War. In: *The New York Times*. New York, 13 set. 1970. Disponível em: < <http://www.nytimes.com/books/98/12/27/specials/carter-villains.html>>. Acesso em: 01 de dez. 2009.

BRANCO, L. C. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CARPEAUX, O. M. *Tendências contemporâneas na literatura: um esboço*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

CARTER, A. *Heroes and Villains*. London: Penguin, 1981.

_____. *Heróis e Bandidos*. Tradução de Maria Adélia Melo. Lisboa: Caminho, 1992.

_____. *The Magic Toyshop*. London: Virago, 1981.

CASTELO BRANCO, L., BRANDÃO, L.P. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria/L.T.C., 1989.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva (et.al). Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

DAY, A. *Angela Carter: The rational glass*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

Dicionário Crítico de Análise Junguiana. Disponível em: <
<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/abertura.htm>>. Acesso em: 01 de ag. 2011.

DICKENS, C. *Grandes Esperanças*. Tradução de Alceu Masson. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

DISCINI, N. Carnavalização. In: BRAIT, B. (org.) *Bakthin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

DUARTE, C. L. *Literatura feminina e crítica literária*. Travessia n. 21, Florianópolis: 1990. p. 15-23.

EAGLETON, M. *Feminist literary criticism*. New York: Longman, 1991.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____ *Ensaaios de doutrina crítica*. Tradução Fernando de Mello Moser e J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães, 1997.

ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. 2 ed. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERNANDES, G. M. Pós-moderno. In: FIGUEIREDO, E. (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: EDUFJD/EDUFF, 2005. p. 367-391.

FERRIER-CAVERIVIÉRE, N. Figuras históricas e figuras míticas. In: BRUNEL, P. (org.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

FRIEDMANN, G. Uma retórica dos símbolos. In: TODOROV, T. (Org.). *Semiologia e Lingüística*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

FUNCK, S. B. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____(Org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1999.

_____. *Feminist Literary Utopias*. Florianópolis: Ares, 1998.

GALVÃO, W. N. *As musas sob assédio*. São Paulo: Senac, 2005.

GAMBLE, S. *Ângela Carter: Writing from the frontline*. Edimburgh: EdimburghUniversity Press, 1997.

_____. (ed.). *The Routledge companion to feminism and postfeminism*. New York: Routledge, 2001.

GOLDSWORTHY, L. Angela Carter. *Meanjin*, v.44, n.1, p. 4-3. Mar. 1985. (Entrevista com Angela Carter).

HOLLANDA, H. B. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JACOBI, J. *Complexo Arquétipo Símbolo na Psicologia de C. G. Jung*. 10 ed. Tradução de Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAMENSON, F. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Tradução de Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: *Novos Estudos*. CEBRAP, 1985.

KAVENEY, R. New New World Dreams: Angela Carter and Science Fiction. In: SAGE, L. *Flesh and Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. London: Virago, 1994. p. 171-188

KOTHE, F. *A Narrativa Trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

V., BENTES, A.C., CALVACANTE, M.M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KOTHE, F. Paródia & CIA. In: DIAS, A., LYRA, P. (org.) *Revista do tempo brasileiro. Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, n.62, jul. a set. de 1980.

KOLTUV, B. B. *O livro de Lilith*. São Paulo: Cultrix, 1991.

LANDON, B. Eve at the End of the World: Sexuality and the Reversal of Expectations in Novels by Joana Russ, Angela Carter, and Thomas Berger. In: PALUMBO, D. (Ed.)

Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature. Westport, CT: Greenwood, 1986.

p. 61-64

LEXIKON, H. *Dicionário de Símbolos*. 10 ed. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1997.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio; v. 20.)

MEANEY G. "History and Women's Time: *Heroes and Villains*". In: EASTON, A. *Angela Carter*. London: Macmillan Press, 2000; New York: St. Martin's, 2000. p. 84-106

MOISES, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOLES, A. A. *Semiologia dos objetos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

MONTEIRO, C. T., LIMA O. M. T. (org.). *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2006.

OLIVEIRA, R. D. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PALMER, P. *Contemporary Women's Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.

PEACH, L. *Angela Carter*. London: Macmillan, 1998.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Eduardo Menezes. São Paulo: Hemus, s/d.

PROENÇA, F. D. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

RAMALHO, C. *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

RAPUCCI, C.A. “*Exposta ao Vento e ao Sol*”: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de mesquita Filho”, Unesp.

RENAUX, S. Margaret Atwood: a “República de Gilead” revisitada. In: IZARRA, L. P. Z. (org.) *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas, 2001. p. 271-292.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ROUSSEAU, J. J. *O contrato social*. Tradução de Antônio de P. Machado. Rio de Janeiro: Brasil, 1968.

RUBIN, G. The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of sex. In: REITER, R. (ed.) *Toward an Antropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975. Tradução de ONG SOS Corpo, de Recife, PE.

SAGE, L. *Angela Carter*. Plymouth: Northcote House, The British Council, 1994. (Writers and their Work)

_____. *Contemporary Writers: Angela Carter*. London: British Council Leaflet, 1990.

SCHMIDT, R. *The journey of the Subject in Angela Carter's Fiction*. Textual Practice, 3:1, p.56-75, Spring 1989.

SHOWALTER, E. *A Literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago, 1978.

_____. *The new feminist criticism: essays on women, literature and theory*. London: Virago, 1993.

SICUTERI, R. *Lilith – A Lua Negra*. Tradução de Norma Telles, J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

SWIFT, J. *Viagens de Gulliver*. Organização, introdução e notas Robert DeMaria Jr. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Teorias do Símbolo*. Tradução de Enid Abreu Dobransky. São Paulo: Papyrus, 1996.

_____. *Simbolismo e interpretação*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1980.

XAVIER, E. Para além do cânone. In: RAMALHO, C. (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 15-21.

WARNER, M. *Da fera a loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de T. M. Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

ANEXOS

Anexo A - *Cain*, Fernand Cormon (1880, óleo sobre tela)



Anexo B - *The sleeping gypsy* (seu nome no original *La Bohémienne Endormie*),

Henri Rousseau (1897, óleo sobre tela)



Anexo C - Acervo Iconográfico



Disponível em: <http://literaryminded.files.wordpress.com/2011/03/angela-carter.jpg>

Acesso 03 jan. 2012.



Disponível em: <http://www.kazmahoney.com/wp-content/uploads/2011/10/angela-carter.jpg> Acesso 03 jan. 2012.

Photograph: Fay Godwin.



Disponível em:

<http://paulmagrs.com/blogs/wpcontent/uploads/2012/02/CarterAngela.jpg> Acesso 03

jan. 2012.

Photograph: Tara Heinemann.



Disponível em: <http://tiptree.org/wordpress/wp-content/uploads/AngelaCarter.jpg>

Acesso 03 jan. 2012.



Disponível em:

http://johngushue.typepad.com/photos/uncategorized/2007/09/15/angela_carter.jpg

Acesso 03 jan. 2012.



Disponível em:

<http://katewebb.files.wordpress.com/2010/05/img047.jpg?w=300&h=224> Acesso 03

jan. 2012.

Angela Carter and Grace Paley – tube to Brixton, 1982.



Disponível em:

<http://static.guim.co.uk/sysimages/Observer/Columnist/Columnists/2012/1/18/1326908264329/Angela-Carter-007.jpg> Acesso 22 jan. 2012.

Angela Carter at home in Clapham, south London, 1985. Photograph: Mike Laye/Corbis.



Disponível em:

<http://static.guim.co.uk/sysimages/Guardian/About/General/2010/12/15/1292414035950/Angela-Carter-007.jpg> Acesso 03 jan. 2012.

Angela Carter by Jane Bown for Observer Review. Photograph: Jane Bown for the Observer.



Disponível em:

<http://static.guim.co.uk/sysimages/BOOKS/Pix/pictures/2012/1/31/1328027198090/Angela-Carter-007.jpg> Acesso 03 jan. 2012.

Photograph: Louis Monier/Gamma/Getty.



Disponível em:

http://www.bfi.org.uk/whatson/sites/bfi.org.uk.whatson/files/page_images/Angela-Carter's-Curious-Room---The-Book-Group.jpg Acesso 03 jan. 2012.



Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/98/12/27/specials/carter2.jpg>

Acesso em: 03 jan. 2012.



Disponível em: <http://www.kensharp.com/assets/images/gallery/famous/51Angela-Carter.jpg> Acesso 03 jan. 2012.



Disponível em: http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/02141/angela-carter-port_2141849b.jpg Acesso: 03 jan. 2012.