

RENATA KUHN YATSU

O VÔO DA TRAPEZISTA ALADA:
Uma leitura da trajetória de Fevvers em *Noites no circo*
de Angela Carter



ASSIS
2010

RENATA KUHN YATSU

**O VÔO DA TRAPEZISTA ALADA:
Uma leitura da trajetória de Fevvers em *Noites no circo*
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: Cleide Antonia Rapucci

ASSIS
2010

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

Yatsu, Renata Kuhn

Y35v O vôo da trapezista alada: uma leitura da trajetória de Fevvers em Noites no circo de Angela Carter / Renata Kuhn Yatsu. Assis, 2010

136 f. : il.

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

1. Carter, Angela, 1940 – 1992. 2. Literatura inglesa. 3. Pós-Modernismo (Literatura). 4. Simbologia. I. Título.

CDD 823
801.95

*À minha mãe, o maior exemplo de mulher,
força, dedicação e amor.*

AGRADECIMENTOS

A Deus pela força nos momentos de angústia durante esta trajetória.

À Professora Doutora Cleide Antonia Rapucci pela orientação e por me apresentar ainda na graduação as obras de Angela Carter, ajudando-me a descobrir a paixão pela literatura.

Ao Professor Doutor Antonio Roberto Esteves e à Professora Doutora Sandra Aparecida Ferreira, que foram membros do Exame de Qualificação e muito contribuíram para reformulação de meu texto.

Aos meus pais que sempre me apoiaram e incentivaram; principalmente à minha mãe que sentiu junto todas as angústias e incertezas.

Aos familiares sempre presentes, em particular à minha Tia Maria que acompanha de perto minha trajetória.

Aos amigos que compreenderam a minha ausência neste período.

Ao amigo e namorado, Tiago, pelo companheirismo e compreensão nos momentos de angústia, por respeitar e compartilhar o término deste trabalho.

A todos que apoiaram e acreditaram em mim.

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma análise do romance *Noites no circo* (1984), da autora inglesa Angela Carter, abordando principalmente a personagem central, Fevvers. No primeiro capítulo tratamos brevemente da vida e obra da autora, e também da fortuna crítica produzida sobre o romance. Ainda neste primeiro capítulo, procuramos analisar algumas das nomenclaturas ligadas à produção carteriana, como realismo mágico, pós-modernismo e feminismo, tendo como referência alguns estudos já realizados. No segundo capítulo, utilizamos teorias acerca da simbologia. O interesse é analisar alguns dos símbolos que aparecem no romance e são relevantes na leitura, pois deixam subentendidos alguns dos sentidos que a autora deseja transmitir. No terceiro capítulo, o interesse é demonstrar que nesta extensa narrativa de Angela Carter, as representações estão presentes e produzem o clima de espetáculo, fazendo do romance um verdadeiro circo.

Palavras-chave: Angela Carter; *Noites no circo*; Pós-modernismo; Simbologia; Literatura Inglesa.

ABSTRACT

The present work presents an analysis of the novel *Nights at the circus* (1984), by the English writer Angela Carter, above all approaching the main character, Fevvers. In the first chapter we briefly deal with the writer's life and work, and also with the critical works produced about the novel. Still in this chapter, we try to analyze some of the terminology related to Carter's production, such as magic realism, post-modernism and feminism, taking as reference studies already done. In the second chapter, we use theories about symbology. The interest is to analyze some of the symbols which appear in the novel and are important during the reading because they let implicit some of the meanings that the author wants to transmit. In the third chapter the interest is to demonstrate that in this long Carterian narrative the representations are present and produce the spectacle mood, turning the novel into a real circus.

Keywords: Angela Carter; *Nights at the circus*; Post-modernism; Symbology; English Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1.MÁGICO E PÓS-MODERNO.....	12
1.1. Vida e obra	13
1.2. Fortuna crítica.....	15
1.3. Realismo mágico	21
1.4. Pós-modernismo	26
1.4.1. Pós-modernidade e literatura	29
1.4.2. Feminismo na pós-modernidade.....	37
2.A SIMBOLOGIA DESVENDANDO A COMPLEXA PERSONAGEM FEVVERS.....	46
2.1. Os símbolos e suas teorias	47
2.2. Teóricos e análise da simbologia do romance	50
2.2.1. Nomes e números desvendando a mulher alada	55
2.2.2. Números: símbolos cuidadosamente escolhidos	65
2.2.3. Da casa à cabana.....	70
2.2.4. As cores e seus significados	76
2.3. Fevvers: a mulher da Nova Era	80
2.4. Anjo, mulher e pássaro	81
3.O ESPETÁCULO NO ROMANCE.....	85
3.1. As personagens	86
3.1.1. As personagens e sua relação com Fevvers.....	88
3.2. Carnavalização e o grotesco	97
3.3. O hiper-real.....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121
ANEXOS	127

INTRODUÇÃO

Uma protagonista ambígua, criada em uma casa de prostitutas, possuidora de características angelicais, debochada, falsa e sem ligações maternas ou paternas, seu nascimento é um verdadeiro mistério. Esta é Fevvers, a heroína de *Noites no circo* (1984), de Angela Carter. Em um romance que varia do clima gótico ao cômico, Carter criou esta personagem complexa.

Fevvers afirma ter sido chocada, não tem conhecimento de qualquer ligação materna ou paterna, abolindo assim qualquer parentesco com as demais personagens da obra e ao mesmo tempo afirmando sua peculiar característica física: possuir um par de asas. Cresceu em uma casa de prostitutas, onde desde a infância utilizou seu par de asas para representar. Começou sua vida de espetáculos como Cupido na casa de Mamãe Nelson.

A narrativa inicia-se com a entrevista que Fevvers concede ao jovem jornalista americano Jack Walser. Nesta primeira parte da narrativa, denominada Londres, a heroína relata sua trajetória de vida até o momento em que se torna parte de um espetáculo circense. O leitor depara-se com uma trajetória que passou de uma casa de prostitutas para uma casa de exposições, uma espécie de teatro negro, casa de Madame Schreck. Fevvers em seu relato mostra que sua peculiar característica é a provedora de seu sustento. No entanto, Walser como jornalista só desejava responder a sua indagação: *Ela é fato ou ficção?* Repórter de um jornal que tinha como intuito descobrir as maiores fraudes do mundo, Walser deseja desvendar Fevvers.

Para acompanhar a protagonista, Walser torna-se palhaço no circo de Coronel Kearney. O jovem jornalista assume outra função. A partir deste momento, o romance passa então a se deslocar. Sai de Londres para Petersburgo. Este deslocamento, mudança de cenário, dá à obra uma característica itinerante, diferente das anteriores obras de Carter que em sua maioria possuíam como cenário ambientes fechados.

Na segunda parte da narrativa, apresentam-se o mundo circense, os artistas, o espetáculo, a relação de Fevvers com alguns desses personagens integrantes do circo. A terceira parte do romance, intitulada Sibéria, inicia-se após o acidente com o trem que transportava o circo e seus integrantes. Nesta parte da narrativa, Fevvers e Walser separam-se. Walser passa por transformações neste período, de palhaço de circo vira Shaman de uma tribo pagã. Fevvers também sofre transformações, suas asas perdem as cores, ela sente-se frágil. A mulher dotada de um par de asas, que é considerada o símbolo da Nova Era, um período em que todas as mulheres teriam asas, todas seriam fortes e destemidas o suficiente para enfrentar seus opressores assim como ela, sente-se abatida. No entanto, no limiar entre o final de um século e início de outro ela reencontra Walser. O ex-jornalista, ex-palhaço e Shaman passou pela transformação tão ansiada pela protagonista e estava apto a ser um novo homem para esta nova mulher. O romance termina com o jovem casal fazendo amor às vésperas do século XX, sendo o ato marcado pelo excesso da protagonista: Fevvers ri tão alto e tanto que a cama sacode e toda Sibéria é capaz de ouvir.

Carter criou *Noites no circo* (1984) repleto de características que o tornam extenso não somente em número de páginas, mas sobretudo em conteúdo. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é tecer a análise de alguns dos elementos que compõem esta narrativa, os recursos utilizados pela autora ao construir este romance escrito aos moldes de um espetáculo circense, tendo como foco principal a personagem Fevvers.

No primeiro capítulo, iniciamos o estudo com uma breve biografia da autora e com a fortuna crítica produzida acerca do romance *Noites no circo* (1984). Em seguida, discutimos temas que aparecem ligados às obras de Angela Carter. O primeiro tema abordado é o realismo mágico, que sempre aparece ligado as literaturas pós-coloniais, como também aos países da América Latina. No entanto, concordamos com

Anne Hegerfeldt (2000, p. 61-81), que afirma que as culturas não podem ser divididas e os modos de pensamento dos marginalizados não se restringem a países pós-colonizados.

Ainda no primeiro capítulo, discutimos o pós-modernismo, outro elemento apontado nas obras carterianas. Para o estudo deste tema utilizamos obras de estudiosos como Frederic Jameson (1985), Steve Connor (1992) e Domício Proença Filho (1988). Nessa parte do estudo procuramos focar nos elementos que fazem parte do pós-modernismo e Carter utilizou para construir seu romance. Para finalizar o primeiro capítulo, abordamos o tema feminismo que para alguns estudiosos é um fenômeno pós-moderno, assim como, também é um dos temas ligados a Carter.

No segundo capítulo, o tema abordado é a simbologia. Em seus romances, Carter é detalhista, o leitor tem muitas informações sobre personagens, cenário e ações, os quais recebem nomes e atributos diversos. Em um primeiro momento discutimos as teorias propostas por alguns estudiosos como Tevtzan Todorov (1980), Erich Auerbach (1997) e Erich Fromm (1983). Em seguida, a análise tem como foco utilizar elementos que a autora utilizou para construir significados como números, cores, nomes e objetos.

O terceiro capítulo foca-se nas personagens, no grotesco, no carnavalesco e no hiper-real, verificando como estes elementos contribuíram para a representação dentro do romance. Em um primeiro momento, a análise foca na construção das personagens, principalmente em Fevvers e na relação das demais personagens com a protagonista. Em seguida, discutimos brevemente sobre o grotesco e carnavalesco na obra, dois elementos já abordados por alguns estudiosos como Peonia Viana Guedes (1999). Para finalizar a análise, discutiremos o hiper-real, sua contribuição para característica de espetáculo da obra.

O intuito deste trabalho é analisar elementos que constroem o romance *Noites no circo* (1984), tais como realismo mágico, pós-modernismo, simbologia, carnavalização e hiper-realidade. Procuramos analisar aspectos que aparecem relacionados a obras carterianas e principalmente a personagem central, Fevvers. No entanto, o objetivo do trabalho não é rotular a obra, mas somente confirmar que a autora criou um romance aos moldes circenses com o intuito de entreter e instruir.

Capítulo 1

MÁGICO E PÓS-MODERNO

1.1 VIDA E OBRA

Angela Oliver Stalker nasceu a 07 de maio de 1940 em Eastbourne, Sussex e faleceu no dia 16 de fevereiro de 1992, em Londres. A grande influência na vida da escritora foi a avó, com quem viveu durante a guerra, nas regiões das minas de carvão, South Yorkshire. Anos depois, a família mudou-se para Londres, onde Angela recebeu educação formal em uma escola para meninas.

A escritora desenvolveu, na sua passagem da adolescência para a fase adulta, uma anorexia nervosa devido à possessividade da mãe. Aos 19 anos, 1959, o pai lhe arranhou um emprego como repórter júnior no jornal *Croydon Advertiser*. Em 1960, casou-se com Paul Carter e a partir de então passou a assinar o sobrenome do marido, que foi quem lhe apresentou a música folk e o jazz dos anos 60.

Nascida em uma família excêntrica, Carter começou ainda menina a escrever histórias. Ao estudar Inglês na Bristol University, elegeu Chaucer e Bocaccio seus escritores prediletos.

Em 1966, Angela Carter publicou seu primeiro romance, *Shadow Dance*. No ano seguinte, publicou *The Magic Toyshop* que, segundo Margaret Mcdowell é o romance mais claustrofóbico da escritora. E foi com este romance que ganhou o prêmio *Llwellyn Rhys*.

Several Perceptions (1968) lhe rendeu o prêmio *Somerset Maugham* em 1969. Esta premiação lhe trouxe a oportunidade de realizar uma viagem. A escritora então se divorcia e escolhe o Japão como destino. Antes da viagem, ainda em 1969, publicou *Heroes and Villains* e *Love* (1971); além de dois livros infantis: *Miss Z*, *The Dark Young Lady* e *The Donkey Prince*.

Marina Warner (apud Rapucci, 1997, p. 13) considera a viagem de Carter ao Japão decisiva em sua escrita, pois essa permanência em um país com cultura

totalmente diferente lhe trouxe uma nova forma de olhar a própria cultura. Além disso, foi onde teve maior contato com o movimento surrealista. Sua estadia resultou em dois romances: *The infernal desire machine of Dr. Hoffman* (1972) e *The passion of New Eve* (1977).

De 1979 data um ensaio bastante polêmico: *The Sadeian Woman: an exercise in cultural History*. Neste ensaio, Carter aborda os dois tipos de mulheres que aparecem na literatura pornográfica: Justine (a esposa que sofre abuso) e Juliette (a perversa prostituta). A autora mostra neste livro as mulheres como produto de um mundo dominado por homens.

Como obras de não-ficção, Carter publicou *Nothing Sacred: selected writings* (1982 artigos de jornais e revistas); em 1992, o livro póstumo *Expletive Deleted: selected writings* (resenhas de livros publicados); *Shaking a leg: collected journalism and writings* (1977, reúne seus escritos publicados em jornal desde 1960).

A autora também foi contista. Publicou *Fireworks: nine profane pieces* (1974) ; *The Bloody Chamber and other stories* (1979, livro que lhe concedeu o prêmio do *Festival de Literatura de Cheltenham*). Com base no conto “A companhia dos Lobos”, junto com Neil Jordan, Carter escreveu o roteiro do filme que recebeu o mesmo nome. *Black Venus* (1985) traz oito contos; *American Ghosts and Old World Wonders* reúne nove contos publicados postumamente.

Recentemente publicado, com tradução de Luciano Vieira Machado, 103 *contos de fada* (2007), foi bem aceito pela crítica brasileira, como se constata pela resenha publicada na revista *Veja*:

O livro de Angela Carter é uma espécie de espelho mágico em que cada leitor pode se encantar no mínimo como cor da própria sombra. Ou, no mínimo, aprender por que vale a pena contar uma boa história. (TIBURI, p. 146)

A escritora também foi autora de rádio teatro: escreveu três peças para a Rádio 3 da BBC. Casou-se pela segunda vez com Mark Pearce e em 1983 teve um filho. *Nights at the circus* (1984), objeto de estudo dessa dissertação, e *Wise Children* (1991) foram seus últimos romances. A autora faleceu de câncer no pulmão a 16 de fevereiro de 1992, em Londres.

1.2 FORTUNA CRÍTICA

Noites no circo, 1984, foi publicado sete anos após *The passion of New Eve*, 1977. A escritora Angela Carter teve uma significativa pausa entre os dois romances, mas não deixou de publicar outros trabalhos como sua coleção de contos *The Bloody Chamber*, 1979. Após sete anos de espera por um novo romance, Angela Carter presenteou seus leitores com um livro extenso, não somente em número de páginas, mas de significados.

Considerado sua obra prima, *Noites no circo* (1984) conta a história de Fevvers, uma trapezista alada que desafia qualquer lei natural. O romance inicia com a protagonista narrando sua trajetória ao repórter Jack Walser, que tem como objetivo descobrir a verdade em relação à Fevvers. A história tem como cenário três diferentes locais: Londres, Petersburgo e Sibéria. Um romance que ultrapassa os limites de cenário encontrados nos demais romances carterianos, *Noites no circo* (1984) é um romance que se movimenta em diferentes cenários, tem uma característica itinerante. É um romance carregado de significados, questionamentos o que o torna complexo a começar pela própria protagonista, uma mulher que mistura todas as características possíveis, tanto físicas quanto psicológicas.

Assim, *Noites no circo* (1984) foi um romance cercado de críticas por seus leitores, além de ser notícia em muitos jornais quando foi publicado. Em 1984, ano de sua publicação, pelo menos dois jornais britânicos publicaram resenhas sobre o romance. Robert Nye (1984), escreveu para o *The Guardian* em tom entusiasmado : “[...] most ambitious novel to date, breaks fresh ground for her both in content and style, and is without doubt her finest achievement so far, and a remarkable book by any standards.” Para Valentine Cunningham (1984, p. 20), Carter juntou em *Noites no circo* (1984) todos os seus gostos e assuntos, mantendo todas as suas características em um só romance.

Em 1988, o jornal *Quinzane Littéraire*, também publicou uma resenha sobre o livro carteriano, escrita por Claude Grimal, intitulada *A self indulgent novel*. Segundo o crítico, é um livro engraçado e ele não se surpreende por ser a obra que mais satisfaz a autora; ela evoca os velhos sonhos e os transtornos futuros da História para elaborar o projeto de outro mundo.

No Brasil, o romance foi mencionado no jornal *Folha de São Paulo*, quando em 1991 teve sua tradução publicada em português. A tradução foi realizada por Cláudia Martinelli, Editora Rocco. Esta por sua vez recebeu sua resenha em 1992, realizada pela Professora Doutora Cleide Antonia Rapucci, que observou aspectos difíceis de serem mantidos como trocadilhos, alterações, dialeto Cockney.

Aidan Day em seu livro *The rational glass*, 1998, reúne discussões em ordem cronológica das principais obras carterianas. Segundo ele (1998, p168-169), o romance *Noites no circo* (1984) é muito discutido nos termos carnavalescos, o que limitaria muito a leitura. Ele concorda que o romance é um carnaval em sua forma escrita, mas possui outros elementos tão importantes quanto o aspecto carnavalesco,

pois para Carter, como Day (1998, p. 170) mesmo ressalta, o romance foi escrito para entreter e instruir.

Dessa forma, Day (1998, p. 183) observa que Carter utilizou a paródia para levantar questões sociais como o feminismo. Ela reinventou o que é tradicional para que fosse possível expressar novas idéias, misturando o real e o surreal. Ao mesmo tempo a autora aborda questões históricas. A leitura de Day (1998) é ampla, traz uma valiosa noção da densidade do romance, que utiliza a dimensão fantástica para entreter, mas ao mesmo tempo aborda questionamentos e instrui o leitor.

Para Paulina Palmer (1987, p. 180), em seu ensaio “From Coded Mannequin to Bird Woman: Angela Carter’s Magic Flight”, os textos de Carter eram sobre gênero e a autora utilizava marionetes para representar as mulheres. Já em seu romance *Noites no circo* (1984) ocorre a liberação, uma mudança pessoal e formação social. A perspectiva em relação à mulher é modificada, a marionete é substituída pela mulher alada. A protagonista tem seu nascimento um tanto quanto peculiar, pois foi chocada. A imagem do ovo traz uma carga simbólica significativa, já que um dos significados dessa imagem é a liberação e o renascimento.

Palmer (1987, p. 188) ainda aponta que Carter em seus textos mais antigos utilizava o realismo mágico para evocar as experiências individuais, estranhamento e isolamento. No entanto em textos mais recentes, ela utiliza a mesma técnica para expressar emoções que têm um efeito de liberação. Para colaborar com o efeito de liberação, a autora livra-se de ambientes fechados que faziam parte do cenário de seus romances e opta pelo espaço exterior. E ainda opta pela protagonista Fevvers, que em si carrega uma poderosa imagem de liberação e transformação.

A leitura de Palmer (1987) deixa a perspectiva de encarar o romance por seus aspectos carnavalescos e aponta as imagens que trazem significados importantes ao

romance. Imagens que marcam uma transformação na ambientação que até então não era adotada pela autora em seus romances anteriores, que normalmente tinham como cenário ambientes fechados. Essa ambientação já denotava o aprisionamento do sexo feminino; em *Noites no circo* (1984), essa mudança de local para ambientes abertos e móveis (as viagens) já denotam uma nova perspectiva do sexo feminino.

A crítica de Robert Clark (1987) no entanto vê a obra de Carter de modo não tão satisfatório. Segundo Clark (1987, p.147) os trabalhos de Carter falam da questão erótica e patriarcal, não sendo úteis para leitores não feministas, ou que não carreguem já certo conhecimento sobre os estudos feministas. No entanto, na leitura do romance podemos notar que a maneira com que Carter aborda o feminismo, mesmo utilizando uma mulher que ultrapassa qualquer naturalidade como Fevvers, é de maneira sutil e suficiente para que o leitor entenda a nova perspectiva do papel da mulher na sociedade.

Para Sarah Gamble (1997, p.157) *Noites no circo* (1984) é um romance mais expansivo, diferente das demais obras carterianas, com senso de humor e romântico. É um romance que abandona a claustrofobia e trabalha com a questão da ilusão, mantida principalmente pela personagem central, Fevvers. Uma das características de Carter é mantida, as personagens femininas opõem-se às masculinas. A ausência da figura materna, motivo pelo qual por vezes Carter foi questionada, é de certa forma representada por Lizzie, ama de Fevvers. Gamble (1997, p.159) ainda afirma que Carter prefere o jogo narrativo e uma ficção implausível, que são características do pós-modernismo.

Segundo Peonia Viana Guedes (1999, p.242), *Noites no circo* (1984) é um texto fragmentado, como um mosaico; método este que é usado para desmarcar o patriarcado, a cultura europeizante. Guedes (1999, p.247) também aponta a opção de

Carter pela linguagem do “ex-cêntrico”, abandonando o ponto de vista do dominante, a começar pela protagonista que é de origem cockney. Dessa forma, Guedes (1999) aponta em seu texto características do romance carteriano, focada principalmente na paródia, grotesco e o carnavalesco. Uma leitura muito pertinente feita por uma estudiosa brasileira que aborda os principais temas sempre discutidos no romance.

Mary Russo, em sua obra *O grotesco feminino* (2000), também dedica um capítulo a este romance carteriano. Russo (2000) realiza uma análise sobre essa perspectiva grotesca que é também utilizada por Carter para construir Fevvers. Dessa forma, Russo (2000, p.180-203) ressalta os excessos na construção da personagem e faz uma pertinente relação do trapézio com a protagonista: o trapézio simboliza a oscilação da personagem entre a cultura superior e inferior. Russo (2000) em seu ponto de vista acredita que Fevvers entra em cena no lugar da heroína de outra obra carteriana, *Flesh and the Mirror*. Trata-se de uma leitura que traz um panorama da protagonista Fevvers sobre a perspectiva do grotesco.

Angela Carter's Nights at the circus (2007), tem o formato de um guia para a leitura do romance e foi organizado por Helen Stoddart. O livro traz um roteiro contendo os principais temas discutidos nas críticas sobre o romance. Primeiramente, é feita uma contextualização do romance com dados históricos e é apresentado que o romance articula sobre a identidade feminina. No entanto, fica claro que o romance engloba diversas vertentes e que classificá-lo somente em uma categoria seria um equívoco. Desta forma observa-se que o objetivo do referido livro foi mostrar ao leitor um panorama crítico sobre o romance sem enquadrá-lo em uma categoria. Este livro é um auxiliar na leitura de *Noites no circo* (1984), um guia prático para entender os principais assuntos que tantos críticos já discutiram.

Em 1987, Rory Turner escreveu um artigo à revista acadêmica *Folklore Forum*, com o seguinte título *Subjects and Symbols: Transformations of Identity in Nights at the Circus*. Nesse artigo Turner (1987, p. 39-60) inicia mostrando que Carter utilizou as teorias de Bakhtin na construção do romance. Para Turner (1987, p.45) os principais temas do romance são amor, desejo, relações humanas e suas transformações. Segundo ele, Carter nos traz profundas questões sobre personalidade e sexualidade, a complexidade das transformações que os seres humanos sofrem. O destino de Fevvers ser um pássaro em uma gaiola dourada, um objeto de prazer, um brinquedo é uma metáfora para o destino potencial das mulheres. Para Turner (1987, p. 50), o personagem que sofre importantes transformações de identidade é Walser; deixa de ser jornalista, torna-se palhaço e por fim shaman. Segundo ele, este realismo mágico é encontrado em uma noção de fé, um desejo de acreditar, de se fazer acreditar nessa realidade mágica. Essa transformação acontece por Fevvers, que desejava também um homem que não a destruísse.

Dessa forma, notamos que muitos dos trabalhos críticos envolvendo o romance levam em consideração a característica carnavalesca do romance. Todo exagero e diversidade de elementos escolhidos pela autora foram o foco de muitas das críticas. Apesar das críticas de alguns estudiosos, a maioria parece concordar que esta é uma das obras-primas de Carter, um romance que foi minuciosamente pensado e articulado em todos os aspectos; suas escolhas de personagens e ambiente muito contribuem para a construção complexa desse romance. Sendo assim, a carnavalização é um elemento de extrema importância na obra..

1.3 REALISMO MÁGICO

O termo “realismo mágico” foi usado primeiramente por Franz Roh (historiador e crítico de arte) em seu livro *Nach Expressionismus (Magischer Realismus)*, de 1925, no qual caracterizava como realista mágica a produção pictórica do pós-expressionismo alemão; cujo objetivo, como afirma Irlemar Chiampi em seu livro *O realismo maravilhoso* (1980), é atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo de anti-guerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis para tornar-se visível o mistério que ocultam.

Segundo Irlemar Chiampi (1980, p. 43-44), o mágico é a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza, produzir através de certas práticas e fórmulas efeitos contrários às leis naturais. A realidade passa a ser um símbolo. Chiampi (1980) lembra que na visão de Otto Maria Carpeaux, o realismo mágico seria uma tendência estilística que tem como foco construir uma imagem plurivalente do real; a realidade passa a ser misteriosa ou mágica, e o narrador tem como função adivinhá-la, ou então, a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe negá-la.

O realismo mágico sempre foi considerado um fenômeno exclusivamente latino americano, como também uma herança do pós-colonialismo. No entanto, ler o realismo mágico dessa forma tem implicações políticas e culturais. Anne Hegerfeldt (2000) tem seu doutorado na área de realismo mágico, estudando o termo em outras literaturas, mais especificamente na literatura contemporânea britânica. Em um dos seus ensaios, *Magic Realism goes British* (2000), ela relata que a cultura considerada centro faz uso do realismo mágico. Segundo ela, inúmeras obras consideradas privilegiadas por serem da literatura de centro contribuem para a leitura do realismo mágico.

Segundo Hegerfeldt (2000, p. 62), muitos textos britânicos defendem a abolição da divisão entre as culturas; sendo assim o mágico realismo deixa de ser somente pós-colonial e passa a ser utilizado de um modo geral. A ficção britânica também possui os modos de pensamentos dos marginalizados, não é restrito somente aos pós-colonizados. O realismo mágico, assim como as demais vertentes da literatura, tem o poder de influenciar as pessoas em suas percepções e decisões; muitas vezes essa influência chega a ser maior que os próprios fatos.

Salman Rushdie, Angela Carter, Jeanette Winterson, Emma Tennant e Robert Nye são alguns autores britânicos que Hegerfeldt (2000) aborda em seu ensaio como utilizadores do realismo mágico. Segundo ela, o realismo mágico é uma mistura de realidade e fantasia; o que torna difícil a utilização dos termos é que as culturas possuem diferentes visões do que se encaixa como fantástico, maravilhoso, mágico; o que é considerado impossível em uma cultura em outra é normal. Dessa forma, no realismo mágico a impossibilidade tem que ser aceita. Assim, Hegerfeldt (2000, p.66) cita Fevvers, a protagonista de *Noites no circo* (1984), que seu par de asas não deve ser visto como algo implausível, fora da realidade, mas deve ser entendido como algo possível.

Muitos textos do realismo mágico tem a característica do “tall tale”, uma história que possui vários elementos inacreditáveis. Estes textos levam o leitor à beira da descrença. Um dos fortes exemplos que Hegerfeldt (2000, p.67) cita é em *Noites no circo* (1984), quando Lizzie e Fevvers enganam Walser no momento em que ela conta sua história; as duas mulheres deixam o jovem jornalista perdido no tempo, confundindo-o.

Um elemento muito discutido nos textos do realismo mágico é a tendência a adotar o marginalizado, o ponto de vista do ex-cêntrico, a perspectiva do

oprimido. Usar o marginalizado é uma técnica, não uma reprodução mimética de uma realidade extratextual. Dessa forma, podemos encontrar a visão do ex-cêntrico em romances que não sejam de pós-colonizados, como em *Noites no circo*, em que a casa de Madame Schreck é um exemplo de um lugar repleto de marginalizados e de elementos carnavalescos.

As it does with literary realism, the magic realist mode installs such cultural constructs of the “Other” as irrational, and therefore deluded and inferior, only to subsequently subvert them. For in magic realist fiction, it is the “alien” perspective which becomes the norm and those who reject the marvelous as (scientifically) impossible who are presented as outsiders. In *Nights at the circus*, the unconventional world view of the social misfits and the physical freaks from the London underworld and the realm of the circus is endorsed, while Walser’s skepticism and insistence on empirical proof are mocked. (HEGERFELDT, 2000, p. 72)

Como afirma Hegerfeldt (2000) no trecho acima, a visão do “alien” que é tida como normal. O ceticismo e a prova empírica não são levados a sério. No entanto, o realismo mágico não somente subverte mas também oferece uma crítica. Ele oferece ao leitor uma nova perspectiva mostrando que não é possível encarar a história somente através de fatos. É o que acontece com Walser em *Noites no circo* (1984): ele descobre que ser tão cético, muitas vezes, o impossibilitou de ver a realidade. Dessa forma, Lizzie e Fevvers mostram a Walser que seu olho de testemunha o impede de ter uma visão mais ampla.

O livro *Angela Carter’s Nights at the circus* (2007), citado anteriormente na parte em que abordamos a fortuna crítica, apresenta tópicos sobre o realismo mágico. Segundo Heather Johnson (2007, p.70), um dos críticos encontrados no livro, *Noites no circo* (1984) redefine o futuro da humanidade de uma ideologia feminista, uma reescrita possível com a ajuda do realismo mágico: a protagonista é um pássaro não só metaforicamente, mas literalmente.

[...] there is a double action at work in magical realism: ordinary events are treated as if they were fantastic (in a revision of what is normal or real) and extraordinary events are treated as if they were entirely ordinary. In its challenge to fixed assumptions about real reality, *Nights at the circus* engages with the question of what is real and what is not. (STODDART, 2007, p. 35)

Carter propõe ao leitor o pensamento do que é real e o que não é. O modo como Fevvers é tratada durante a narrativa faz dela ao mesmo tempo um ser extraordinário e comum. Uma mulher como qualquer outra, no entanto extraordinária por ter um par de asas. Ela torna-se muitas vezes extraordinária quando está frente aos seus opressores. No entanto, quando fora de suas apresentações e longe dos olhares dos que dela querem tirar algo, torna-se uma mulher como outra qualquer.

When Fevers wonders how Lizzie, from a family of anarchist bomb-makers, can reconcile her politics with her hanky-panky, Carter puts in a place of metafictional jest about her own brand of magical realism, a combination of incredulous, time-stretching narrative hanky-panky and political engagement. Use of magical realism, then, enables Carter to make observations about society, gender and the power of myth, and she is particularly skeptical about any construct that has been naturalized and accepted without question. (STODDART, 2007, p. 36)

No trecho acima, Stoddart (2007) explicita que Carter utilizou o fenômeno realismo mágico para fazer observações sobre a sociedade, gênero e o mito. Dessa forma, notamos que Carter usou a técnica considerada pós-colonialista para argumentar sobre a sociedade considerada centro, assim como utilizou para abordar a questão do gênero, para mudar a perspectiva com relação ao sexo feminino.

A forma com que Carter manipula o tempo na narrativa é outra forma de caracterizar o realismo mágico. No momento em que Walser está entrevistando Fevvers e é forçado a urinar, a descrição do cenário é vívida, cheia de detalhes realistas. No entanto, é o momento em que Walser escuta pela segunda vez o badalar do Big Ben.

Essa manipulação do tempo é típica de Carter até mesmo na escolha dos lugares em que escolhe para que a narrativa aconteça, como São Petersburgo, que é conhecida como a cidade que não existe mais. Além disso, podemos citar ainda a vivência de Walser com o Shaman. Após encontrar Walser, a impressão que Lizzie tem é que o tempo para ele passou muito mais.

Its marginal status is commonly reflected in magical realism's preference for liminal settings, attracted to marginal worlds as places of potential metamorphosis. Certainly, the location of the circus provides such an arena, and the magic of the circus, where the audience routinely suspends disbelief, creates a parallel effect to that of magical realist fiction. It is not so much that a sense of reality is lost, but we understand that its rules are being defied. (JOHNSON, 2007, p. 77)

Na escolha do circo e de seus personagens, Carter faz com que o leitor perca o senso de realidade. Ela opta pelo circo por toda a carga lúdica que este elemento já possui e também de marginalidade. É um cenário onde os ex-cêntricos são os grandes protagonistas, tão utilizados dentro da literatura realista mágica. É o local em que a descrença é deixada de lado, a realidade torna-se mágica.

Outro aspecto que faz parte do realismo mágico e é citado por Johnson (2007) em sua leitura é o tratamento que Carter dá aos elementos fantásticos. Ela consegue o efeito desejado por todos os humanos, a possibilidade de viver passado, presente e futuro em um mesmo momento. Ou então quando encontram um lugar para se abrigar após o acidente com o circo, a forma como descreve o telhado do local: uma casa coberta de tigres, simetricamente os tigres alinhados formando o telhado. As descrições de animais chamam atenção na narrativa e contribuem para a concepção de realismo mágico dentro do romance. Não somente esse momento do telhado de tigres, mas dentro do circo com a porca Sybil (representando um verdadeiro guru), os macacos que aparentam ser mais educados que os próprios humanos, os tigres dançarinos.

Dessa forma, notamos que *Noites no circo* (1984) contém características do realismo mágico. Carter, como leitora de escritores latino americanos, conseguiu utilizar a técnica em uma obra da literatura inglesa. No entanto, classificar este romance não é uma tarefa simples, pois a escritora consegue levitar entre as barreiras da classificação.

1.4 PÓS-MODERNISMO

Segundo Jair Ferreira dos Santos (2006, p.20), em seu livro *O que é pós-moderno*, o pós-modernismo nasceu simbolicamente no momento da explosão da bomba atômica em Hiroxima; a modernidade encerrava sua participação na História e a humanidade descobria sua força destruidora. Historicamente, o pós-modernismo foi gerado por volta de 1955, para florescer de vez nos anos 60 e ser cristalizado na metade dos anos 70, quando esse fenômeno social começou então a ser discutido no meio acadêmico.

O artigo *Pós-modernidade e sociedade de consumo* (1985), de Frederic Jameson, apresenta uma discussão essencial para compreendermos o termo pós-modernidade. Segundo Jameson (1985, p.17), um traço comum em várias obras pós-modernas são as reações específicas que estas apresentam contra as formas canônicas da modernidade. Além disso, rompe-se a barreira do erudito e popular (cultura de massa); os eruditos não são mais citados, são incorporados às obras.

O termo pós-modernidade para Jameson (1985, p.25) não é somente mais um termo para descrever determinado estilo, mas também um conceito de periodização, cuja função é relacionar novos traços formais da vida cultural com o surgimento de uma nova vida social e econômica; o que seria então a sociedade de consumo, sociedade do

espetáculo, uma nova fase do capitalismo que surgiu pós-guerra nos Estados Unidos, no final dos anos 40 e início dos 50.

Jameson (1985, p. 18-24) apresenta a esquizofrenia como um dos traços marcantes da pós-modernidade. Para esboçar suas idéias ele utilizou os estudos do psicanalista francês Jacques Lacan. O psicanalista 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, ou seja, a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma seqüência coerente. No entanto, ele vive o mundo intensamente. Neste ponto, podemos nos remeter à obra que é nosso objeto de estudo, assim como uma característica marcante na escrita de Angela Carter. A autora não economiza em sinestésias, a descrição e explicitação de todos os sentidos. As descrições muitas vezes envolvem todos os sentidos humanos, convidando o leitor a tornar-se parte do mundo sinestésico envolto de cheiros, tato e paladar.

A intenção de Jameson (1985) ao adotar o termo esquizofrenia para descrever aspectos pós-modernos é descritiva, como ele mesmo afirma. Ele quer demonstrar que a linguagem adotada por alguns escritores é esquizofrênica. Esse termo foi escolhido por Jameson (1985) pois o esquizofrênico sofre a desordem da linguagem e vive um eterno presente e na pós-modernidade a desordem visual e lingüística faz-se presente. Os não portadores de esquizofrenia atentam-se somente a uma coisa, enquanto o esquizofrênico abrange inúmeros objetos, acontecimentos e situações ao mesmo tempo. O mundo para o esquizofrênico é vivido intensamente em termos sensoriais.

Sendo assim, nos deparamos com certa esquizofrenia no romance carteriano *Noites no circo* (1984). Carter é uma escritora que explora os detalhes, a

descrição tanto de objetos, cenas quanto de sentidos. É possível ao leitor sentir essa “desordem”, essa intensificação dos sentidos. No seguinte trecho nos deparamos com a mistura de dois sentidos: o olfato e o tato. O cheiro da fumaça que envolve o ambiente e o calor da sala de visitas da casa de mulheres se misturam:

- and sweet as the room where burns the pyre of the Arabian bird, sweet and mauvish with smoke as hallucination itself, sir. (CARTER, 1984, p. 27)

... doce como a sala em que arde a pira da fênix, doce e malva de fumaça como a própria alucinação, meu senhor. (CARTER, 1991. p. 31)

Em outro trecho, o leitor se depara com uma descrição de parte do camarim de Fevvers; os detalhes do cheiro e do cenário mostram-nos mais uma vez a sinestesia presente no romance. A descrição do visual (as escamas, detalhes da garrafa) e o odor do local:

[...] she'd popped the cork of a chilling magnum of champagne between her teeth. A hissing flute of bubbly stood beside her own elbow on the dressing-table, the still-crepitating bottle lodged negligently in the toilet jug, packed in the ice that must have come from a fishmonger's for a shiny scale or two stayed trapped within the chunks. And this twice-used ice must surely be the source of the marine aroma – something fishy about the Cockney Venus – that underlay the hot, solid composite of perfume, sweat, greasepaint and raw, leaking gas that made you feel you breathed the air in Fevvers' dressing-room in lumps. (CARTER, 1984, p. 04)

... fez estourar entre os dentes a rolha de uma garrafa de dois litros de champanha gelado. Uma sibilante *falte* de espumante se achava sobre a bancada aos lado do seu cotovelo, a garrafa ainda crepitando estava descuidadamente metida no jarro do toucador, envolta em gelo que devia ter vindo de uma peixaria, pois uma ou duas escamas brilhantes ficaram presas dentro dos pedaços. E seguramente esse gelo usado duas vezes devia ser a origem do aroma marinho – alguma coisa cheirando a peixe em torno da Vênus Cockney – subjacente ao quente e sólido composto de perfume, suor, maquiagem de teatro e gás bruto escapando que fazia com que se tivesse a sensação de que se respirava aos pedaços o ar do camarim de Fevvers. (CARTER, 1991. p. 08)

Para finalizar o artigo, Jameson (1985) mostra que na pós-modernidade o contra tornou-se normal. O que na modernidade era visto como subversivo, aquilo que ia contra os padrões, na pós-modernidade é visto com normalidade.

A modernidade clássica ou mais antiga era uma arte do contra: ela despontou dentro da sociedade comercial da época dourada ao mesmo tempo como escândalo e insulto para o público burguês – feia, dissonante, boêmia, sexualmente chocante. Era objeto de zombaria (quando a polícia não era requisitada para apreender os livros e fechar as exposições) : um insulto ao bom gosto e o senso comum [...] seja qual for o conteúdo político do modernismo, este sempre foi, de um modo mais ou menos implícito, perigoso, explosivo e subversivo em relação à ordem estabelecida.

[...] muito pouca coisa restou da arte contemporânea, em forma ou conteúdo, que pareça intolerável e escandaloso à sociedade de nosso tempo. As formas mais agressivas [...] são consumidas com voracidade pela sociedade e comercializada com êxito [...] (JAMESON, 1985, p. 25)

Os tabus de certa forma dentro da arte foram ultrapassados. A sociedade passou a aceitar o que propunha a modernidade, o olhar intolerante para certos tipos de obras artísticas passou a ser menos rígido. A mudança da sociedade de uma forma geral contribuiu para a aceitação das obras pós-modernas.

1.4.1. Pós-modernidade e literatura

A literatura pós-moderna não teve grande popularidade fora dos meios acadêmicos devido à auto-reflexão e autoconsciência que desperta; ela convida o leitor ao questionamento de comportamentos e mostra uma posição aristocrática. É uma literatura que de certa forma abrange todas as outras, baseia-se em buscar elementos antigos e utilizá-los numa nova realidade, dando assim motivos para auto-reflexão e contestação, como afirma Steve Connor (1992, p. 87).

Segundo Steve Connor (1992, p.87-90) o pós-modernismo na literatura se mostra diferente das demais artes. Os contornos dos paradigmas do movimento são menos nítidos que em outros campos, isso devido ao fato de que o modernismo nunca se consolidou tão fortemente na literatura como na História da Arte. Dessa forma, Connor (1992, p. 87) lembra a idéia de Hassan, na qual ele afirma que nunca existiu uma completa ruptura entre o modernismo e o pós-modernismo, pois a história é um palimpsesto e a cultura é permeável ao tempo passado, presente e futuro.

A era pós-moderna para Hassan (apud Connor, 1992, p.92) é marcada por diluir os princípios centrais da literatura, nesse momento em que se questiona a ideia de autoria, público, processos de leitura e a própria crítica. É possível então afirmar que o pós-modernismo prolonga a experimentação e a invenção modernista. A diferença, como mostra Jair Ferreira dos Santos (2006), é que:

Enquanto o modernismo lutava pelo máximo de forma e originalidade, os pós-modernistas querem a destruição da forma romance, como no *nouveau roman* francês, ou então querem o pastiche, a paródia, o uso de formas gastas (romance histórico) e de massa (romance policial, ficção científica), como na metaficção americana (...). Na literatura pós-moderna não é para se acreditar no que está sendo dito, não é um retrato da realidade, mas um jogo com a própria literatura, suas formas a serem destruídas, sua história a ser retomada de maneira irônica e alegre. (SANTOS, 2006, p. 39)

Assim, o pós-modernismo é a arte do pluralismo, caracterizando-se pela mistura de estilos. É um fenômeno contraditório; segundo Linda Hutcheon (1991, p.23-24), ele usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia.

Na literatura, o termo pós-moderno apareceu pela primeira vez em 1934, usado por Frederico Onís, em uma antologia de poesia espanhola e hispano-americana. Algumas são as características apontadas por Domício Proença Filho (1988, p.41-47) que podemos encontrar na escrita carteriana.

O primeiro aspecto que Proença Filho (1988, p. 41-47) aponta no pós-modernismo é a intensificação do ludismo na criação literária; a liberdade plena da experiência, que alguns consideram como uma metáfora da liberação social, tem efetivamente um verdadeiro arquiludismo, chega a aproximar-se de um anarquismo criador. Essa característica manifesta-se tanto na forma quanto no conteúdo. E juntamente com essa característica podemos falar da intertextualidade, já que forma e conteúdo na literatura pós-moderna são importados de outros textos. A intertextualidade caracteriza-se pelo diálogo entre textos, ou seja, em um texto encontram-se elementos de textos antes escritos. Para Bakhtin (2008, p.51) as palavras em um texto nunca serão neutras ou puras; dessa forma um texto nunca poderia existir sem intertextualidade. Na pós-modernidade seria ainda mais difícil encontrar um texto sem intertextualidade, já que as obras, muitas vezes, baseiam-se no pastiche e na paródia.

A paródia para Flávio Kothe (1981, p.98) é o gesto de fechamento para o passado e abertura para o futuro, ou seja, fechar para determinados tipos de produção do passado e abertura para algum novo tipo de produção futura.

Paródia, segundo o étimo, significa canto paralelo: é um texto que contém outro texto em si, do qual ela é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. Ela geralmente diz o que o outro texto deixou de dizer e ela insiste no fato de não ter sido dito. A paródia é um texto duplo, pois contém o texto parodiado e, ao mesmo tempo, a negação dele. (KOTHE, 1981, p. 98)

Sendo assim, a paródia faz uso de textos existentes, mas ao mesmo tempo acrescentando elementos ainda não utilizados. É o que acontece de certa forma na pós-modernidade, o que já existe é reutilizado agregando-se elementos da pós-modernidade.

A paródia para Hutcheon (1985, p. 16) é uma estratégia de apropriação do passado e de desafio às convenções da representação; usada para comentar a história

e o poder histórico das representações culturais enquanto ironicamente contextualizam a ambos de tal forma que os desconstruem. A paródia, então, apropria-se do que já foi utilizado para reconstruir novas obras.

Em *Noites no circo* (1984) nos deparamos com elementos que nos remetem, por exemplo, ao romance gótico, como a descrição do castelo de Rosencreutz e toda atmosfera sombria com a qual nos deparamos nesse momento do romance:

I saw before me a mansion in the Gothic style, all ivied over, and, above the turrets, floated a fingernail moon with a star in its arms. Somewhere, a dog, howling. Around us, a secrecy wooded hills. Although this mansion was antique in design, in execution it was new; raw brick showed through the ivy and the front door of fumed oak had fresh brass plates hammered in or simulate studs. This door stood open and let out a great deal of bright light from the vestibule. (CARTER, 1984, . p. 84)

- Vi à minha frente uma mansão em estilo gótico, toda coberta de hera, e, acima dos torreões flutuava uma lua em forma de unha com uma estrela nos braços. Em algum ponto, um cachorro, uivando. Em torno de nós, um sigilo de colinas arborizadas. Embora a mansão fosse antiga no desenho, a execução era recente. O tijolo cru aparecia através da hera e a porta da frente, de carvalho defumado, tinha placas de bronze novas cravadas para simular batentes. Essa porta se encontrava aberta e deixava que do vestíbulo saísse muita luz brilhante. (CARTER, 1991, p.87)

A presença dos elementos “hera” sobre a mansão e o “cachorro uivando” contribuem para a caracterização do clima gótico, mas ao mesmo tempo a presença do novo aparece na descrição caracterizado pelo “tijolo cru” e “placas de bronze novas”.

Além disso, Rosencreutz remete-se ao personagem shakespeariano Rosencrantz da tragédia *Hamlet*. Dessa forma, Carter parodia o romance gótico adicionando a descrição sombria característica do romance gótico elementos de aparência nova como os tijolos e as placas. Rosencrantz, que na peça shakespeariana tem o papel de traidor de Hamlet, no romance carteriano já é visto pelo lado da maldade; sendo assim, Carter utiliza o

personagem que em *Hamlet* passou de amigo a traidor, mas no seu romance já apareceu desmascarado.

Encontramos ainda a intertextualidade com histórias infantis, como *Chapeuzinho vermelho* e *Bela adormecida*. No seguinte trecho é explícita a intertextualidade com a primeira delas: “Os dentes são grandes e carnívoros como os da avó de Chapeuzinho Vermelho” (CARTER, 19991, p.20). A transposição de características do lobo para a avó de Chapeuzinho Vermelho é mais um trecho parodiado do romance.

No entanto, Carter utiliza tal descrição não para referir-se a um predador, mas à Fevvers, uma mulher alada. Ela atribui características de um felino a uma mulher que se assemelha a um pássaro. Essa mistura de características transforma Fevvers em uma personagem ainda mais complexa, que possui a graça de um pássaro, mas também a ferocidade de um felino. Esta paródia mostra uma inversão de papéis, o predador não é mais o lobo, que de certa forma remete-se ao sexo masculino, mas a própria presa, ocorrendo à inversão de papéis.

Outro intertexto com história infantil é a *Bela Adormecida*, uma personagem que Carter reconstrói de forma grotesca:

Because the Sleeping Beauty’s face had grown so thin, her eyes were especially prominent, and her closed eyelids were dark as the under-skins of mushrooms and must have grown very heavy during those long, slumbering years [...] (CARTER, 1984, p. 71)

Como o rosto da *Bela Adormecida* se tornara tão magro, os olhos eram particularmente proeminentes e as pálpebras fechadas eram escuras como a película interna dos cogumelos e devem ter ficado muito pesadas durante aqueles longos anos de sono [...] (CARTER, 1991, p.75)

A Bela Adormecida carteriana assemelha-se a um cadáver; ela é o oposto da que encontramos na história infantil, que mesmo dormindo era cheia de beleza e vida. Assim, Carter transformou uma personagem já conhecida em uma atração que se enquadrasse no show de horror da casa de Madame Schreck. A paródia inverteu a aparência da princesa dos contos de fada.

Mignon é uma personagem que também foi parodiada por Carter, nos remetendo a Mignon do poeta Goethe. Este em sua poesia retratou Mignon como um ser andrógino, nem homem, nem mulher. No entanto, era também, assim como a personagem de Carter, um ser que sofria dores profundas e muito magoada. Mignon de Goethe parece não ter dado fim ao seu sofrimento, já no romance *Noites no circo* (1984), Mignon encontra sua felicidade e livra-se das mágoas ao receber o amor da Princesa Abissínia.

Carter cita também autores e personagens de outras obras no decorrer do romance: Baudelaire (p.45); Romeu e Julieta (p.63); Sherazade (p.47); As Bodas de Fígaro (p.63); a caracterização de Madame Schreck como Lady Macbeth (p.72); Virgílio no inferno (p.73).

Ao falarmos da paródia no romance carteriano *Noites no circo* (1984), surge também a argumentação acerca do termo carnavalesco, inventado por Mikhail Bakhtin. Guedes (1999, p.254) lembra que segundo Bakhtin o carnavalesco é a forma literária que subverte e libera o que fora estabelecido pelo cânone literário; utilizando o humor ele transcende os valores tradicionais. Para Guedes (1999), Carter parodia de maneira carnavalesca. O carnaval é o momento em que não existem barreiras sociais, o baixo mistura-se com o alto.

[...] mostra não só o lado inferior do espetáculo do carnaval – a perspectiva dos que são oprimidos por sua posição de

marginalidade com relação à cultura dominante – mas também demonstra que o carnaval está envolvido na comercialização e, muitas vezes, na banalização da diferença. Carter mostra como as perspectivas carnavalescas podem ser adaptadas como veículo para a abordagem de importantes temas feministas, inclusive para uma análise da cultura patriarcal e para uma nova forma de representação da comunidade feminina. Com Sophie Fevvers, a gigantesca trapezista alada, e os outros artistas circenses em *Nights at the circus*, Angela Carter utiliza elementos parodísticos, grotescos e carnavalescos para construir uma narrativa que subverte as normas e os pressupostos da cultura dominante. (GUEDES, 1999, p. 255)

O ponto de vista do oprimido é escolhido por Carter para fazer parte da narrativa para banir a ideia de diferença. Ela utiliza a paródia, o grotesco e o carnavalesco para demonstrar que outras perspectivas devem ser adotadas, como a feminista. Sendo assim, é possível notar durante o romance a utilização desses elementos que permitiram subverter as normas estabelecidas pela cultura dominante.

Proença Filho (1988, p.43) ainda aponta o fragmentarismo textual no pós-modernismo. Em *Noites no circo* (1984), não nos deparamos com uma seqüência ilógica mas, muitas vezes, com uma interrupção da narrativa que intercala o presente com acontecimentos anteriores, que por diversas vezes não são explicitados; o leitor precisa estar atento a essa mudança.

Unconscious of their startled looks, she dropped her wrapper on the floor and scampered to the bathroom, all legs and elbows. She did not forget to take her chocolates with her. Lizzie picked up the discarded garment with firetongs and dropped it on the blaze, where it flared, crackled, turned into a black ghost of itself and disappeared up the chimney. Fevvers put a summoning finger on the room service bell.

The small girls cried and slept. In the morning, father did not come, only the neighbors came. (CARTER, 1984, p. 150-151)

Alheia aos olhares espantados, deixou o roupão cair no chão e disparou para o banheiro, toda pernas e cotovelos. Não se esqueceu de levar consigo os chocolates. Com as tenazes de pegar brasa, Lizzie recolheu a peça descartada e a lançou ao fogo, onde ardeu, crepitou, se tornou um fantasma negro de si mesma e desapareceu pela chaminé acima. Fevvers pôs um dedo convocador sobre a campainha para o serviço de quarto.

As duas garotinhas choraram e adormeceram. Pela manhã, o pai não veio, só vieram os vizinhos. (CARTER, 1991, p. 150)

No trecho acima, nos deparamos com um momento em que a narrativa é quebrada. Na primeira parte do trecho, temos a descrição do que acontecia no quarto de Fevvers, a descrição é interrompida para que a história da vida de Mignon fosse retomada. Vários são os momentos no romance em que o leitor se depara com essa quebra da narrativa. O mesmo acontece bruscamente na terceira parte do romance, quando o leitor tem a impressão de estar folheando o diário da protagonista, no entanto a narração de Fevvers é interrompida e a história da prisão de mulheres é contada.

A qualidade fragmentada da narrativa assemelha-se a um mosaico. Isso nos remete à descolonização da linguagem, já que essa forma de linguagem adotada por Carter é uma forma de evitar a “linguagem do opressor”. Em alguns trechos do livro a narrativa torna-se tão fragmentada que podem ocorrer lapsos ao leitor de que aquele momento é a personagem que está falando sobre seu ponto de vista, como no terceiro capítulo em que, muitas vezes, temos a impressão de estarmos lendo um diário de Fevvers.

Outras importantes marcas da pós-modernidade são a exaltação do prazer e a presença do humor, e Carter também fez uso dessas características em *Noites no circo* (1984):

She gave him a queer look, as if she suspected he were teasing and, sooner or later, she would remember to pay him back for it, but her mouth was too full for a ripost as she tucked into this earthiest, coarsest cabbies' fare with gargantuan enthusiasm. She gorged, she stuffed herself, she spilled gravy on herself, she sucked up peas from the knife; she had a gullet to match her size and table manners of Elizabethan variety. Impressed, Walser waited with the suborn docility of his profession until at last her enormous appetite was satisfied; she wiped her lips on her sleeve and belched. She gave him a another queer look, as if she half hoped the spectacle of her gluttony would drive him away [...] (CARTER, 1984, p. 21)

Ela o olhou duvidosa, como se suspeitasse de que estava caçoando e mais cedo ou mais tarde, se lembraria de devolver na mesma moeda, mas sua boca estava demasiadamente cheia para replicar porque se empanturrava, com entusiasmo de gargântua, com essa grosseiríssima e vulgaríssima comida de cocheiros. Ela se fartava, se empazinava, entornava o molho sobre si mesma, chupava as ervilhas na faca. Tinha uma goela que se comparava ao seu tamanho a modos à mesa do tipo elisabetano. Impressionado, Walser aguardou, com teimosa docilidade da sua profissão, até o final o imenso apetite dela se satisfazer. Ela limpou os lábios na manga e arrotou. Olhou-o de novo duvidosa, como que meio esperançosa de que o espetáculo de sua glotonaria o afugentasse (...) (CARTER, 1991, p. 25)

Nesse trecho, a protagonista Fevvers proporciona a Walser um espetáculo de sua glotonaria; ela interrompe a entrevista para saciar sua fome e oferece ao jornalista um show de como não se portar à mesa. É uma cena em que podemos dizer que existe certo tom de humor. E ao mesmo tempo exalta o prazer que a personagem sente ao comer, afinal ela se “fartava” e “entornava o molho sobre si”.

1.4.2. Feminismo na pós-modernidade

A partir da década de 60 o pensamento feminista torna-se objeto de estudo de diversas áreas de conhecimento. Então, na década de 70, com a publicação da tese de doutorado de Kate Millet (apud Showalter, p.25) a crítica literária assumiu o questionamento da prática acadêmica patriarcal. Constatou-se assim a diferente experiência da mulher escritora e leitora do homem escritor e leitor. Percebeu-se, então, que a mulher sempre teve sua imagem caracterizada de forma negativa na literatura e no cinema, e este foi um obstáculo para luta de seus direitos.

A história das mulheres foi marcada por opressão; os homens nasciam livres e as mulheres nasciam escravas. Além disso, sustentaram-se teorias da diferença e

superioridade masculina, tanto de caráter físico quanto social. No entanto, como aponta Lucia Osana Zolin (2009, p327-328), pesquisas mostram que desde o século XIX as mulheres não tinham interesse em se submeter a esse tipo de organização social, por isso nota-se que em meados do século XIX grande parte das mulheres inglesas trabalhavam fora como domésticas, costureiras, operárias em fábricas ou fazendas. Por outro lado, deve-se levar em consideração que mesmo a educação para mulheres era de mais difícil acesso.

Foi na primeira onda do feminismo que surgiram muitas escritoras; no entanto, muitas se esconderam usando pseudônimos. A diferença nos romances nota-se nas personagens femininas que sempre foram submissas, dependentes das masculinas, ao contrário passam a ser conscientes da sua condição de inferioridade e capazes de entender que precisam mudar seu estado de mero objeto.

A crítica feminista teve o trabalho de inserir na tradição literária os escritos de mulheres e ao mesmo tempo ganhar território em um campo dominado por homens. Na história literária, tanto na autoria como na crítica, os homens ocidentais, brancos e de classe médio-alta dominavam. Para inserir a mulher nesse meio foi preciso ultrapassar essa visão centrada no logocentrismo e no falocentrismo. Pode-se concluir que a canonização de um texto nunca esteve no fato de simples merecimento, mas consideravam-se os valores patriarcais.

Coube à crítica feminista trazer à sociedade uma literatura escrita por mulheres que por muito tempo ficou escondida, marginalizada. Surgem então os nomes de importantes ensaístas acerca da escrita da mulher, como Elaine Showalter (1994). O objetivo de Showalter (1994, p.23-57) é investigar como a consciência feminina se faz presente na literatura produzida por mulheres em determinado tempo e espaço.

Ela divide a literatura de autoria feminina em três fases. A primeira é a fase feminina, na qual as escritoras inglesas mantêm o modelo patriarcal, repetem os padrões culturais dominantes; a segunda fase, na qual Showalter (1994) insere Virginia Woolf, é a feminista, marcada pelo protesto e ruptura em relação ao modelo patriarcal; e a terceira fase, na qual encontramos o nome de Angela Carter, é a fase fêmea (mulher), fase da descoberta e busca da identidade. Mas a ensaísta deixa claro que a mesma autora pode pertencer a mais de uma das fases.

Segundo Craig Ows (apud Connor, 1992, p.186), o feminismo é um fenômeno pós-moderno por excelência, devido à sua afirmação da diferença, sua recusa das metanarrativas e, sobretudo, devido à sua crítica às estruturas de poder envolvidas na representação. E como também afirma Domício Proença Filho (1988), na área pós-moderna evidencia-se mais a emergência de segmentos significativos da sociedade, uma multifragmentação do social cuja esteira ganha dimensão acentuada, a política assumida menos por indivíduos e mais por grupos setoriais representativos, como por exemplo as mulheres que passaram a reivindicar legitimamente seus direitos através de movimentos e tomadas de posição.

Angela Carter, em seus romances e contos, foi uma escritora que afirmou sua posição feminista. No romance *Noites no circo* (1984), em alguns trechos é notável a opinião da autora com relação à situação da mulher. Dessa forma, ela construiu um romance que colocou em confronto masculino e feminino (Walser x Fevvers), mas de certa forma invertendo os papéis.

Walser é o jornalista, viajado, estudado, um personagem de boa índole, que procura ajudar mesmo quem não conhece, como no episódio em que salva Mignon. No entanto, é o personagem sem voz ativa, que se submete ao mundo circense, de um lado para “desmascarar” a mulher alada, e de outro porque se apaixonou por esta

mulher. A falta de voz ativa neste personagem masculino, que devido a sua profissão de jornalista poderia desempenhar o papel de narrador, deve-se também ao fato de Carter ter optado pelo predomínio da voz feminina.

Fevvers representa a mulher da Nova Era, um tempo em que a colocação da mulher perante a sociedade seria renovado, o momento em que a mulher não viveria mais às margens da sociedade. Ela cresceu em um ambiente cercado de preconceitos (casa de prostitutas), e vive do showbizz; sustenta-se com seu trabalho, graças a sua peculiar característica (um par de asas). Ela é a personagem carteriana que não se deixa oprimir pelo sexo oposto e não se entrega facilmente ao amor e à paixão. Quando se encontra nas mãos de seu opressor, Rosencreutz, ela já é forte o suficiente para lutar e escapar; havia descoberto o poder de sua feminilidade. Resiste até o último momento ao amor que sente por Walser, entregando-se somente quando tem a certeza que ele tornou-se um novo homem. Assim, Carter criou uma personagem intensa, de forte personalidade que mistura as mais contrárias características e sentimentos, mas essas contradições da personagem a tornam mais “viva”.

Noites no circo é único na sua descrição de relacionamentos entre mulheres como espetáculo, e mulheres como produtoras de espetáculo. À medida que as contraculturas femininas vão sendo retratadas no romance, elas são colocadas em histórias e ficções sociais econômicas maiores. O que quero dizer aqui é apenas que, à medida que o valor é contestado na produção de imagens de mulheres neste romance, ele é contestado socialmente. Um corpo como produção ou performance leva a outro, induz a outro, estabelece hierarquias, cumplicidades e dependências entre representações e entre mulheres. O conflito está em toda parte. Figuras femininas como Madame Schreck, “o espantalho do desejo”, organizam e distribuem imagens de outras mulheres para o mercado visual. Sua presença desencarnada sugere o extremo da imaterialidade e da política sem gênero; ela pode, como sugere a narradora, ser apenas uma boneca oca, o copo como performance *in extremis*. (RUSSO, 2000, p. 187)

No trecho acima, Russo (2000) afirma que este romance carteriano mostra a relação entre mulheres da perspectiva de produtoras e artistas do espetáculo. Dentro da construção do espetáculo, a crítica chama atenção para hierarquia estabelecida, uma forma que Carter encontrou de contestar socialmente a posição da mulher na sociedade. A figura de Madame Schreck representa a ausência de gênero, como afirma Russo.

Ao estudarmos *Noites no circo* (1984), nos remetemos também à teoria dos “ex-cêntricos”, de Linda Hutcheon (1991). Segundo Hutcheon (1991, p.84), o romance pós-moderno questiona os conceitos inter-relacionados (autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem). O propósito pós-moderno não é negar estes conceitos, mas levantar um questionamento de sua relação com a experiência.

É no pós-modernismo, então que as margens passam a ter destaque; nesse momento evidenciam-se as contradições. As diferenças de classes, gênero, preferência sexual e raça tornam-se evidentes. A arte pós-moderna não procura negar o que já existe; ao contrário, muitas vezes, incorpora os modelos já existentes, mas com o intuito de subverter.

O sujeito ex-cêntrico, encontrado na ficção pós-moderna, é o que deseja estar no centro, mas isto lhe é negado. Assim, surgem as imagens descentralizadas, as aberrações, como aponta Linda Hutcheon (1991) acerca do nosso objeto de estudo:

O circo com vários picadeiros passa a ser a metáfora pluralizada e paradoxal para um mundo descentralizado onde só existe excentricidade. *Noites no circo*, de Angela Carter, combina com essa estrutura de circo anômalo contestações à centralização narrativa: amplia a faixa de fronteira entre imaginário/fantástico (com sua protagonista, uma mulher alada) e o realista/histórico, entre uma trama unificada e biograficamente estruturada e uma narração

descentralizada, com seu ponto de vista oscilante e longas digressões. (HUTCHEON, 1991, p. 88)

O imaginário nesta obra carteriana é incontestável. A começar pela protagonista Fevvers, a mulher que possui um par de asas, o mistério que envolve e seduz o leitor. Ela é a personagem que desperta paixão e ao mesmo tempo repulsa. Fevvers é a mulher que não se deixa aprisionar, o que seria mais cômodo tratando-se de uma aberração. No entanto, parte juntamente com um circo para mostrar o encanto de seu par de asas. Por trás do picadeiro, ela demonstra características que causam repulsa, mas são essas características que a tornam mais humana (glutona, debochada e ambiciosa).

Fevvers é uma das personagens ex-cêntricas desse romance carteriano. Ela é conhecida como Vênus Cockney por ter nascido às margens de Londres, onde se utiliza o dialeto cockney. Fevvers teve sua origem em um lugar menos privilegiado, e sua infância foi em uma casa de prostitutas; quando na fase adulta, tornou-se integrante de um circo. Carter construiu esta protagonista com fortes marcas da ex-centricidade. Além disso, Fevvers passa a viver desde a sua infância rodeada de personagens ex-cêntricos (prostitutas, integrantes da casa de Madame Schreck e o circo).

Ao mencionar imaginário com relação aos personagens, é necessário falarmos da casa de Madame Schreck. Este é o centro das aberrações no romance; além do circo, é também o lugar dos ex-cêntricos. A casa de Madame Schreck e o circo do Coronel Kearney são os dois ambientes repletos de ex-cêntricos; os dois lugares em que os marginalizados podem sobreviver graças as suas características peculiares. No entanto, a casa de Madame Schreck é um local ainda mais ex-cêntrico, porque em seu show encontram-se somente mulheres; é um verdadeiro local de freak show feminino:

‘Who worked form Madame Schreck, sir? Why, prodigies of nature, such as I. Dear old Fanny Four-Eyes; and the Sleeping Beauty; and the Wiltshire Wonder, who was not there foot high; and Albert/Albertina, who was bipartite, that is to say, half and half and neither of either; and the girl we called Cobwebs. During the time I stayed at Madame Schreck’s, such was the full complement of the Tableux vivants, he never would, being a man of great dignity, All he did was play the organ. [...] (CARTER, 1984 p. 66)

- Quem trabalhava para Madame Schreck, meu senhor? Bem, prodígios da natureza, como eu. A velha e querida Fanny Quatro-Olhos, e a Bela Adormecida. E a Maravilha de Wiltshire, que não tinha noventa centímetros de altura, e a Albert/Albertina, que era bipartida, quer dizer, metade e metade e nenhum dos dois, e a moça de chamávamos de Teia de Aranha. Durante o tempo em que fiquei na casa de Madame Schreck, era esse o conjunto total e apesar de ela suplicar a Toussaint para se incorporar a algum dos *tableaux vivants*, ele nunca quis, pois era um homem de grande dignidade. Tudo que fazia era tocar o órgão. (CARTER, 1991, p. 70)

Toussaint tinha o direito de recusar fazer parte do show de horrores, pois não era do sexo oprimido, “era um homem de grande dignidade”. Apesar de também fazer parte do quadro de personagens com características peculiares lhe é permitido o direito de escolha e de ter dignidade, enquanto as demais personagens, por serem do sexo feminino, não lhes era concedido o direito de outra função a não ser participar de um show de horrores, o que as tornava ainda mais ex-cêntricas, pois eram exploradas.

É indiscutível, como aponta Hutcheon (1991, p.88), a descentralização da narrativa. Não existe um ponto de vista fixo no romance e, muitas vezes, digressões se alongam por mais de uma página. No entanto, essas digressões acabam por seduzir ainda mais o leitor, principalmente quando estas acontecem por voz da personagem central do romance para relatar sua vida anterior à vida circense. É nesse momento que muitas vezes a ex-centricidade aparece de forma mais evidente. Fevvers narra desde a sua infância até chegar os dias de mulher alada. Ela relata sua infância numa casa de mulheres ex-cêntricas, que vendem seus corpos (prostitutas), e logo após a morte de Ma Nelson (dona da casa de mulheres), ela conta acerca dos dias na casa dos parentes de

Lizzie, uma família de baixa classe social. São relatados os problemas financeiros desses marginalizados. Então, Fevvers decide juntar-se a outras mulheres com características peculiares na casa de Madame Schreck, onde passa a conviver com seres tão ex-cêntricos quanto ela. Essas mulheres da casa de Madame Schreck podem também ser consideradas ex-cêntricas porque são todas vindas das margens, são as marginalizadas; tiveram suas origens em lugares periféricos, das partes menos privilegiadas de Londres. Possuir peculiaridades de certa forma para essas mulheres era uma forma de fazer seu próprio sustento, elas utilizavam-se da sua diferença para ganhar a vida.

Por fim, Fevvers consegue tornar-se estrela de um circo; faz de sua peculiar característica uma forma de ganhar dinheiro. Notamos, então, que Fevvers nunca se afastou do mundo dos ex-cêntricos, mesmo sendo admirada por príncipe, Czar, ela nunca conseguiu abandonar o mundo da ex-centricidade. Ao contrário, trouxe para este mundo um dos personagens que pertenciam ao centro: o jornalista Jack Walser. A protagonista sempre conviveu com personagens vindos de lugares periféricos e fez de Walser um personagem habitante de lugares periféricos para acompanhá-la.

Jack é o representante do centro, o homem estudado. No entanto, abandona o centro para habitar o mundo dos ex-cêntricos. É nesse mundo que o jornalista perde sua voz; sua habilidade de escrever é esquecida. Ele é dominado pelos encantos de Fevvers. E ao final da narrativa, o jovem repórter já é tão ex-cêntrico quanto a protagonista. Ele começa como jornalista, torna-se palhaço e termina como membro de uma tribo pagã. No entanto, é no auge de sua ex-centricidade que alcança plena realização conquistando o amor de Fevvers.

Outro aspecto que faz parte do mundo ex-cêntrico é a contestação à centralização da cultura por meio da valorização do local e do periférico. O romance

inicia-se em lugar central, Londres, mas com sua característica itinerante afasta-se para locais mais periféricos (St. Petersburgo e Sibéria). Notamos então, o afastamento do lugar central para as margens, países mais isolados e mais frios, o que intensifica a excentricidade do romance. O circo afasta-se de um local de cultura mais dominante, considerado um lugar de centro, para locais mais afastados, de mais difícil acesso.

A voz feminina como predominante é outra importante marca da excentricidade, muito bem destacada já na primeira parte do livro quando a narração da trajetória da protagonista dura uma noite, remetendo-se as histórias de Sherazade. Mesmo sendo alvo da opressão, as personagens femininas conseguem libertar-se, como Fevvers, que é a mulher que nunca se deixa oprimir e, muitas vezes, nega os próprios sentimentos, como o amor que sente por Walser, com medo de parecer uma mulher fraca. Assim, a voz na narrativa é predominantemente feminina. Mesmo a mulher oprimida, Mignon, alcança sua liberdade, momento em que Carter aborda outra característica dos ex-cêntricos, o homossexualismo.

Capítulo 2

A SIMBOLOGIA DESVENDANDO A COMPLEXA PERSONAGEM FEVVERS

2.1 OS SÍMBOLOS E SUAS TEORIAS

O símbolo é um elemento encontrado em todas as formas de comunicação, seja ela verbal ou gestual. Na pré-história a comunicação e o relato de grandes feitos eram transmitidos através de imagens, símbolos e desenhos.

Com o surgimento da fala e da escrita, o homem passou a construir os significados através das palavras, sendo eles tanto em forma de fonemas quanto os vocábulos, que como lembra Todorov (1996, p. 305) segundo Aristóteles são os símbolos das palavras emitidas pela voz.

Segundo Tevtzan Todorov, em seu livro *Teoria dos Símbolos* (1996, p.305) as palavras não designam diretamente as coisas, apenas as exprimem. Sendo assim, não é possível entender os vocábulos como portadores de um único significado. Existe o conhecimento imanente do homem, que permite a ligação de um significado a outros.

Muitas vezes, segundo Todorov (1996, p.294), os signos apóiam-se nos sentidos (odor, paladar, tato e olfato) aumentando as possibilidades de significações e interpretações de seus usuários. As palavras, então, possuem uma significação para a língua e um sentido para o discurso. Um enunciado pode apresentar vários sentidos indiretos. Desta forma, torna-se simbólico.

O sentido indireto possibilita a cada um diferentes interpretações. O indivíduo fará sua interpretação de acordo com o conhecimento comum (geralmente compartilhado com todos os demais) e o seu próprio conhecimento. Esse conhecimento particular diferencia as interpretações de uma mesma palavra ou discurso.

Os símbolos, pode-se dizer, são usados porque falam de coisas inefáveis a partir dos signos. É possível, então, discutir e abranger significados que vão além;

construindo sentidos a partir de determinados contextos. Dessa forma, temos o exprimido que segue regras (sociais, culturais) e o sugerido, relativo ao conhecimento de cada indivíduo. Sendo assim, precisamos ter em mente que a associação de significados é um processo psíquico e não lingüístico. O receptor compreende os discursos, mas interpreta os símbolos: “Um texto ou um discurso torna-se simbólico a partir do momento em que, por um trabalho de interpretação nele descobrimos um sentido indireto.” (TODOROV, 1996, p. 19).

Cabe ao leitor a percepção e interpretação dos sentidos indiretos em um texto. O conhecimento induz a atribuição de mais significados a um único significante. Assim, devemos estar atentos que uma palavra pode ter mais de um sentido, e um mesmo sentido pode ser evocado para diversas palavras.

O simbólico representa para o mundo exterior o que existe na alma e pensamento. As experiências, os sentimentos e os pensamentos definiriam o que o símbolo representa. Desta forma, segundo Erich Fromm (1993, p.20-24), em sua obra *A linguagem perdida*, existem três tipos de símbolos: o convencional, acidental e universal.

O convencional seria o significado que é compartilhado. O acidental ocorreria de forma que somente o próprio indivíduo poderia conhecer, por exemplo um sonho. E o universal é o que possui uma relação intrínseca entre o símbolo e o que ele representa, relacionando emoção e pensamento.

O símbolo universal é o único onde a relação entre o símbolo e o simbolizado não é pura coincidência, mas algo intrínseco. Ele tem suas raízes na experiência de afinidade entre uma emoção ou pensamento, de um lado, e uma experiência sensorial, do outro. Pode ser denominado universal por ser partilhado por todos os homens, ao contrário não só do símbolo acidental, pela própria natureza inteiramente pessoal, mas também do símbolo convencional, restrito a um grupo de pessoas que adotam a mesma convenção. O símbolo universal está implantado nas propriedades de nosso corpo, de nossos

sentidos e de nossa mente, comum a todos os homens, e, por conseguinte, não restrito a indivíduos ou a grupos específicos. Com efeito, a linguagem do símbolo universal é a única língua comum elaborada pela raça humana, uma língua esquecida por esta antes de lograr criar uma linguagem convencional universal. (FROMM, 1983 p. 23 – 24)

O símbolo universal, então, engloba tanto significados como sentidos. Ele relaciona ambos. No entanto, é comum a todos, não é individual ou somente partilhado em determinados grupos. É esta forma simbólica que relaciona emoção e pensamento aquela com que mais nos deparamos na obra carteriana. As cores, objetos, nomes e números escolhidos nos levam a esse campo de interpretação.

Na obra *Figura*, de Erich Auerbach (1997, p.19), nos deparamos com o pensamento que figura é uma forma que retrata ou forma que muda, ainda que esta indique a representação correta de algo que vai se realizar no futuro. A utilização de determinadas palavras e discursos poderiam ser entendidos como figuras que profetizariam algo que viria a acontecer.

A figura teria então, um significado que evocaria outros significados que ainda se concretizariam. Um significado sob significado. Dessa forma, Auerbach (1997, p.25) lembra que segundo Ovídio, figura é móvel, mutável, multiforme e ilusória. É por meio da figura que seria possível expressar ou insinuar algo sem dizê-lo.

O que pretendemos então neste capítulo é buscar os significados que Carter desejou transmitir em determinados elementos da narrativa (objetos, cores, números, nomes). Verificaremos os símbolos que ela utilizou para construir o mundo que revela a personagem Fevvers.

2.2 TEÓRICOS E ANÁLISE DA SIMBOLOGIA DO ROMANCE

Segundo Baudrillard (2004, p11), todo objeto transforma alguma coisa, existindo então a relação do objeto com a pessoa; os objetos personificando as relações humanas. Um dos objetos, que ao início da narrativa de *Noites no circo* (1984) intriga o repórter Walser, é o relógio, a representação do Pai-tempo. Segundo Baudrillard (2004, p30), o relógio é um coração mecânico, ou seja, marca o nosso compasso diário; o barulho do tique-taque representa as batidas do coração humano. É um elemento majestoso e vivo.

Se o tempo físico independe de nós, pois é o tempo da natureza, ele na verdade sequer precisaria ou mesmo poderia ser por nós percebido. É o presente absoluto da ação, já que não é passado nem futuro. O *passado* não existe, pois já se foi; o *futuro* também não existe, pois ainda não acontece. Assim, estes dois conceitos apenas fazem sentido dentro da experiência vivida, dentro da racionalização e consciência do seu decorrer – constituem, portanto, o valor da memória e da projeção, causa e consequência do momento presente, medido pelo ser humano –, ou seja, o tempo psicológico. Isso significa, em primeiro lugar, que só o presente é real, mas também que qualquer tempo por nós vivido só tem sentido se comparado com o tempo que ainda não é, ou não mais existe – o que se constitui no processo fundamental da consciência humana e, num plano mais restrito e aqui relevante, da apreensão da história. Este tempo é, em suma, a *temporalidade*. (MARQUES, 2008)

O tempo físico dificilmente é apreendido, não é possível percebê-lo. Já a temporalidade é apreensível, pois é necessário levar em consideração o tempo passado e ao que ainda não passou, é onde se processa a consciência humana. Temos na narrativa o relógio de Mamãe Nelson: dourado, francês, em uma caixa de vidro, com a foice em uma das mãos e a caveira na outra:

‘Well grown though I was, yet I had to pull a chair to the mantelpiece in order to climb up and take down the French gilt clock that stood there in a glass case. This clock was, you might say, the sign, or signifier of Ma Nelson’s little private realm. It was a figure of Father Time with a scythe in one hand and a skull in the other above a face on which the hands stood always at either midnight or noon, the minute hand and the hour hand folded perpetually together as if in prayer, for Ma Nelson said the clock in her perception room must show the dead centre of the day or night, the shadowless hour, the hour of vision and revelation, the still hour in centre of the storm time. (CARTER, 1984, p. 30)

- Embora fosse bem desenvolvida, ainda tive de puxar uma cadeira até a cornija a fim de subir e retirar o relógio dourado francês que ficava ali, numa caixa de vidro. Esse relógio, se poderia dizer, era o símbolo, ou a representação, do pequeno reino particular de Mamãe Nelson. Era uma figura do Pai Tempo com uma grande foice numa das mãos e uma caveira na outra, acima de um mostrador em que os ponteiros permaneciam sempre à meia-noite ou ao meio-dia, o ponteiro dos minutos e o ponteiro das horas perpetuamente unidos como que em oração, pois Mamãe Nelson dizia que o relógio da sua sala de recepção devia marcar o ponto morto do dia ou da noite, a hora sem sombra, a hora da visão e da revelação, a hora serena no centro da tempestade do tempo. (CARTER, 1991, p. 34)

A cor e a procedência do objeto (dourado e francês) relacionados ao luxo; a cor dourada é ligada ao luxo. O vidro que protege o torna um elemento intocável, assim como o tempo que também além de intocável é irreversível. A foice e a caveira simbolizam a morte. Deparamo-nos então com a uma representação masculina, Pai Tempo, portando dois elementos ligados à morte. Sendo assim, os ponteiros não poderiam marcar outra hora que não fosse doze horas. Seja meio-dia ou meia-noite, ambos marcam fim e início. Meio-dia é o término da manhã e o início da tarde; meia-noite o término de um dia e início de outro. A marcação do tempo físico é dada pelo objeto utilizado para controlar este tempo, no entanto o objeto não funciona de maneira comum, ele encontra-se a todo o momento às doze horas. Esta seria a representação da quebra da temporalidade, são perdidos o tempo físico e o psicológico. Os homens ao entrarem na casa de Mamãe Nelson têm sua noção de temporalidade comprometida.

O local em que o relógio se encontrava, foi onde Fevvers tentou realizar seu primeiro vôo, um marco zero, a suspensão do tempo, onde iniciaria uma nova fase de sua vida. É com este relógio que Fevvers e Lizzie intrigam Walser, deixando-o confuso por nunca passar de meia-noite. No entanto, com relação à protagonista, outro horário não se adequaria ao que ela representa: o fim de uma era e início de uma nova.

Sendo assim, o relógio representando o Pai Tempo carrega em si a representação do masculino, além de término e início de uma era. Ao final da narrativa, prestes a iniciar esse novo tempo, no acidente com o circo o relógio é perdido, a representação do masculino e do que não pode ser mudado, o irreversível, é destruído. A noção de temporalidade é perdida. A destruição do relógio, que sempre permaneceu com os ponteiros no mesmo lugar, representa a destruição da temporalidade, o passado e o futuro são incertos e não contribuem para o tempo presente.

‘Something’s going on. Something we wot not of, my dear. Remember we have lost our clock; remember Father Time has many children and I think it was his bastard offspring inherited this region for, by the length of Mr. Walser’s beard and the skill with which he rode his reindeer, time has passed – or else is passing – marvelous swiftly for these woodland folk. (CARTER, 1984, p. 322-323)

- Algo está acontecendo. Algo que não temos conhecimento, minha querida. Lembre-se de que perdemos o nosso relógio, lembre-se de que o Pai Tempo tem muitos filhos e acho que foi o seu descendente bastardo que herdou essa região pois, pelo comprimento da barba de Walser e a habilidade com que montava a rena, o tempo tem passado, ou então está passando, com velocidade espantosa para essa gente da floresta. (CARTER, 1991, p. 311)

Lizzie e Fevvers sem o Pai Tempo perdem a noção de quanto havia passado desde o acidente com o trem. Ao reencontrarem Walser com sua imensa barba e montando uma rena com extrema habilidade julgaram já ter passado muito tempo. O

que também notamos é que a noção de temporalidade é perdida, inicia-se do marco zero, Fevvers é o marco zero, o início. Dessa forma, ao fim da narrativa nos deparamos com a perda da noção do tempo físico e da representação de uma temporalidade para as personagens. Outro elemento que contribui para perda dessa representação da temporalidade é o espelho.

Segundo Baudrillard (2004, p.28) o espelho é um objeto mágico, que representa um papel 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 a sua aparência e jogar com seus bens. (BAUDRILLARD, 2004, p. 28)

O espelho então traz a idéia de multiplicação e busca da identidade, de aumento tanto do indivíduo quanto dos bens que este possui no local espelhado. É também um instrumento de revelação; segundo Marina Warner (2006, p.169), é um vidro que pode capturar e subverter elementos selvagens e tornar-los elementos em compasso com a civilidade, torná-los aptos a conviver com os demais elementos da ordem natural. No romance, o espelho é constantemente mencionado na primeira parte, quando ocorre a entrevista de Fevvers. Poderíamos dizer que o espelho é um elemento comum em um camarim; no entanto, é pelo espelho que nos deparamos com uma mulher possuidora de características exageradas:

[...] and confronted herself with a grin in the mirror as she ripped six inches of false lash from her left eyelid with an incisive gesture and a small, explosive, rasping sound. (CARTER, 1984, p. 03)

[...] e com um sorriso largo se confrontou no espelho enquanto arrancava da pálpebra esquerda quinze centímetros de cílios postiços, com um gesto incisivo e um ruídozinho explosivo e estridente. (CARTER, 1991, p. 07)

One lash off, one lash on, Fevvers leaned back a little to scan the asymmetric splendour reflected in her mirror with impersonal gratification. (CARTER, 1984, p. 04)

Sem os cílios num dos olhos e com os cílios no outro, Fevvers se reclinou para esquadrihar com satisfação impessoal o esplendor assimétrico refletido no espelho. (CARTER, 1991, p. 08)

Uma mulher assimétrica e de sorriso largo, o espelho revela as peculiares características de Fevvers ao mesmo tempo em que demonstra sua vaidade; já que podemos pensar no espelho como o objeto que revela a vaidade humana, onde é possível admirar-se ao mesmo tempo em que o indivíduo busca sua identidade. Frente ao espelho, Fevvers revela-se uma mulher com atributos postiços, ela se desmontava revelando sua identidade, mostrando sua face sem elementos que a escondiam; ao mesmo tempo em que se revela para o jornalista, revela-se para si mesma. O espelho, por ser também um objeto que auxilia no lúdico, não poderia deixar de fazer parte da descrição do camarim da personagem. Ele ajuda a criar no jovem repórter a sensação de multiplicação do tamanho de Fevvers.

As Walser scribbled away, Fevvers squinted at his notebook in the mirror, as if attempting to interpret his shorthand by some Magic means. Her composure seemed a little ruffled by his silence. (CARTER. 1984, p. 20)

Enquanto Walser ia rabiscando, Fevvers olhava de soslaio no espelho para o bloco de notas, como que tentando por algum meio mágico interpretar a taquigrafia. Sua serenidade parecia um tanto perturbada pelo silêncio dele. (CARTER, 1991 p.24)

Nesse trecho, percebemos que este objeto revelador faz parte do jogo entrevistador – entrevistado; ambos tentam descobrir um ao outro por meio do espelho. Fevvers tenta desvendar a escrita de Walser, e este tem a imagem da mulher alada multiplicada. O espelho permite o lúdico entre os personagens. Nesse momento da

narrativa, Walser vivencia a perda da temporalidade. Ao entrevistar a trapezista, sente-se preso em determinado momento do tempo, não consegue distinguir quanto tempo passou. Ao mesmo tempo em que a noção do tempo físico é perturbada, a temporalidade do jovem repórter também sofre conseqüências. Walser não consegue apreender todo o relato da protagonista e decide então entrar no mundo do circo, o passado e o futuro do jovem jornalista parecem incertos, pois não conseguiu terminar seu trabalho de entrevistar Fevvers e decide entrar em um mundo do qual nunca tinha feito parte, o circo.

2.2.1 Nomes e números desvendando a mulher alada

Sabemos que nomes e números carregam significados. No decorrer da narrativa nos deparamos com vários nomes que são atribuídos à protagonista. O nome principal, pelo qual é conhecida como artista, é Fevvers. Este nome lhe foi dado pelas moças que trabalhavam na casa de Mamãe Nelson, assim que Lizzie a encontrou:

‘Where, indoors, unpacking me, unwrapping my shawl, witnessing the sleepy, milky, silky fledgling, all the girls said: “Looks like the little thing’s going to sprout Fevvers!” (CARTER, 1984, p. 10)

- Dentro da casa, ao me desembrulharem, ao desenrolarem meu xale, ao serem testemunhas da avezinha sonolenta, leitosa e sedosa todas as moças disseram: “Parece que a criaturinha vai criar Fevvers! (CARTER, 1991, p. 13 – 14)

O nome Fevvers veio então de sua peculiar característica, e isso graças a pronúncia da palavra *Feathers* (asas), em dialeto cockney (variação da língua inglesa,

de pronúncia peculiar). Já Sophie é a variante francesa para Sofia, que vem do grego e significa sabedoria. O nome de batismo da protagonista nos traz a idéia que ela é uma mulher sábia. Sabedoria esta que ela traria à Nova Era, daria às mulheres uma nova visão de sua posição na sociedade, a sabedoria que geraria a mudança.

Chevalier e Cheerbrant (2000) definem da seguinte forma a letra “S” em seu *Dicionário de Símbolos*:

A letra S é uma forma muito utilizada, vertical ou horizontalmente, na ornamentação antiga ou primitiva. É frequentemente encontrada na arte indiana, grega, romana etc. Como a espiral, ela parece simbolizar um movimento de unificação conforme a vejamos na vertical ou na horizontal, entre o céu e a terra, o princípio masculino e o princípio feminino, a montanha e o vale, as rajadas de vento, as trombas, os turbilhões. Vários intérpretes também vêem nela o símbolo do duplo processo de evolução – abertura para o alto -, e de involução – curvatura para baixo. Também é possível ver nela a subida sinuosa da fumaça sacrificial. O que domina nessas percepções diversas é o símbolo de uma unidade de movimento que põe em relação seres, elementos, níveis diferentes e até mesmo núcleos opostos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 792)

A união que representa essa letra, segundo a definição acima, mostra-nos que o nome de batismo de Fevvers carregava toda carga simbólica da mudança almejada para a Nova Era. A unificação do masculino e feminino, a ruptura das desigualdades, a partir do momento em que os dois lados se tornariam um só. E para que essa unificação acontecesse, era necessário a sabedoria, uma mulher que possuísse a habilidade de envolver as pessoas, e Fevvers era capaz de seduzir multidões.

Outro aspecto que notamos na grafia da letra “S” é a sua curvatura, sua sinuosidade que nos remete à sensualidade. E este é outro elemento marcante na personagem, ela possui uma grande capacidade de sedução. Homens poderosos, como o Czar, se deixam envolver por seu encanto. Dessa forma, percebemos que a escolha de Carter por esse nome não foi em vão. Não somente o nome da protagonista traz

significados, mas também a letra utilizada, uma junção de significados. A fusão de Fevvers (asas), Sofia (sabedoria) e da simbologia da letra “S” se complementam nos significados.

Outros dois nomes são atribuídos à protagonista por ela mesma:

[...] As to my place of birth, why, I first saw light of Day right here in smocky old London, didn't I! Not billed the “Cockney Venus”, for nothing, sir, though they could just as well 'ave called me “Helen of the High Wire”, due to the unusual circumstances in which I come ashore – for I never docked via what you might call normal channels, sir, oh, dear me, no; but, just like Helen of Troy, was hatched. (CARTER, 1984, p. 03)

[...] – Quanto ao lugar em que nasci, ora vi a luz do dia pela primeira vez aqui mesmo na velha Londres enfumaçada, não foi! Não sou anunciada como a “Vênus Cockney” à toa, meu senhor, embora pudessem também ter me chamado de “Helena do Arame Alto”, devido às circunstâncias fora do comum que desembarquei, pois nunca atraquei pelo que se poderia chamar de canais normais, oh, meu Deus, não. Mas, exatamente como Helena de Tróia, fui chocada. (CARTER, 1991, p. 07)

Vênus Cockney é o nome que Fevvers recebe em suas apresentações, é como ficou conhecida. Cockney devido ao nascimento da protagonista, no leste de Londres; são londrinos conhecido pelo senso de humor e que falam o inglês com sotaque e gírias. Vênus ou Afrodite, segundo Chevalier e Gheerbrant (2000) é a deusa da mais sedutora beleza, filha do sêmen de Urano (o céu) derramado no mar, após a castração do Céu por seu filho Cronos (daí a lenda do nascimento de Afrodite, que surge da espuma do mar). Representa também as forças irreprimíveis da fecundidade.

Esse amor que Vênus representa é o amor carnal, por isso é a deusa mais bela e sedutora. Da mesma forma Fevvers é dona de uma beleza fora do comum, que encanta e seduz. Dona de características angelicais ao mesmo tempo é uma mulher de um porte físico exagerado. Da mesma forma que Vênus teve um nascimento também

não convencional (sêmen de Urano derramado ao mar), o nascimento de Fevvers é desconhecido.

Helena é o outro nome que a protagonista se caracteriza, que vem do grego tocha, luz. Helena tornou-se heroína entre os mortais, e Homero a tinha como a mulher mais bela do mundo dos mortais. Ambos os nomes Vênus e Helena se interligam na história grega e ambas são as mais belas, uma mortal e a outra imortal.

Ambas, Helena e Vênus, são filhas de deuses gregos. Dessa forma a concepção de ambas não aconteceu da forma mais convencional. Por isso, Fevvers sente-se semelhante a ambas quanto seu nascimento que é de uma origem desconhecida. No entanto, ambos os nomes carregam uma carga simbólica fortemente presente na protagonista. A força que representa o nome Helena, ao mesmo tempo em que simboliza também luz. O iluminar da Nova Era a qual o romance anuncia, ao mesmo tempo em que reforça a idéia de beleza. Nessa leitura do romance, nos remetemos a obra de Homero, *Iliada*. Dessa forma, lembramos do termo utilizado por Hutcheon (1985) que é uma das características do pós-modernismo: a paródia. Carter utilizou a história e os elementos desta obra de Homero para construir Fevvers, uma nova versão de Helena e Vênus.

A imagem que o jovem jornalista Jack Walser tem no momento de desconfiança das asas de Fevvers nos remete a uma imagem que nos traz também significados:

Put it another way: would you believe a lady with four arms, all perfect, like a Hindu goddess, hinged on either side of those shoulders of a voluptuous stevedore? (CARTER, 1984, p. 13)

Expresso de outra maneira: você acreditaria em uma dama de quatro braços, todos perfeitos, como uma deusa hindu, unidos a ambos os lados daqueles ombros de uma voluptuosa estivadora?"(CARTER, 1991, p. 17)

Assim, Walser viu Fevvers como uma deusa hindu. A escolha da autora para o jovem jornalista ver Fevvers dessa maneira não foi em vão, porque o hinduísmo é uma religião com várias escolas e filosofias, mas todas que pretendem levar o indivíduo a uma verdade mais elevada, a uma evolução do ser. E este é um dos propósitos da protagonista, já que representa essa nova mulher. O objetivo é iniciar uma Nova Era trazendo uma nova visão para o sexo feminino.

A deusa a qual Walser parece se remeter é Kali, que significa negra, como constatamos no livro *Deuses e deusas hindus* (2008, p.57). É a esposa do deus Shiva, considerada mãe do universo e destruidora de toda maldade. É representada como uma mulher exuberante, com um colar de crânios em volta do pescoço, com quatro braços e o corpo pintado de vermelho. É a deusa da morte e da sexualidade, no entanto não representa a maldade, pois o papel de ceifadora é necessário para a humanidade. Toda exuberância de Fevvers assemelha-se a Kali, assim como possuir o par de braços e de asas, contribuindo para visão de possuir quatro braços. Além disso, a sexualidade, o despertar do interesse sexual no sexo oposto é uma das características de Fevvers. Assim como Kali representa a ceifadora, com o intuito de renovação da humanidade, Fevvers também tem o mesmo propósito, a renovação de uma era.

Quando criança, Fevvers teve sua anomalia – par de asas – relacionada à outra figura, a do Cupido:

[...] But, one evening, when she and my Lizzie were giving me my bath in front of the fire, as she was soaping my little feathery buds very tenderly, she cries out: “cupid! Why, here’s our very own Cupid in the living flesh!” And that was how I first earned crust, for my Lizzie made me a little wreath of pink cotton roses and put it on my head and gave me a toy bow and arrow – (CARTER, 1984, p. 22)

[...] Mas, certa noite, quando ela e a minha Lizzie estavam me dando banho em frente ao fogo, ao ensaboar ternamente os meus rebentinhos emplumados ela exclamou: “Cupido! Ora essa, aqui está o nosso Cupido em carne e osso!” E foi assim que ganhei a minha

primeira casca, pois a minha Lizzie fez uma pequena grinalda de rosas de algodão cor-de-rosa e a colocou na minha cabeça e me deu um arco e flechas de brinquedo... (CARTER, 1991, p. 26)

Cupido foi a primeira “casca” que Fevvers recebeu. Foi o primeiro nome artístico que lhe foi dado. Cupido representa uma força que faz com que os seres sejam atraídos uns pelos outros, para que dessa forma possam perpetuar sua raça. Muitos atribuem Vênus como sendo a mãe de Cupido, dessa forma encontramos mais uma vez a presença da deusa. O amor, a sexualidade e o erotismo aparecem de forma constante então nos nomes e seres representados por Fevvers.

Pintado, muitas vezes, como um menino, agora Carter subverte e nos traz uma imagem feminina. Vestida de “rosas de algodão cor-de-rosa”, a versão feminina do cupido recebe os homens na casa de Mamãe Nelson. É com esta imagem de Fevvers que os frequentadores da casa de mulheres se deparam ao adentrar a sala de visitas onde as mulheres esperavam os cavalheiros. Carter constrói uma releitura carnalizada do Cupido, subverte a imagem e atribui o sexo feminino a ele.

Uma imagem que condiz com o local, já que Cupido era responsável pela união entre homem – mulher. Desta forma, Fevvers encenava o papel de Cupido ainda quando criança e ao chegar a sua idade adulta, torna-se Vênus. As imagens ao mesmo tempo em que mudam continuam interligadas, ambos relacionados seja pela questão da maternidade ou pela representação do amor e união dos sexos.

A denominação angelical também é constante na narrativa para se referir à personagem, pois possui o par de asas. Dessa forma, também é denominada “querubim”, que segundo o *Dicionário de Símbolos* (2000, p.762), era na Pérsia antiga o ser destinado a velar e guardar os templos e palácio como os dragões faziam, é o ser metade humano, metade animal, um ser sagrado e protetor. E este parece ser o papel de

Fevvers, pois de certa forma sempre está velando ou protegendo algum dos personagens. Acolheu a Bela Adormecida quando foi desfeita a casa de Madame Schreck; ajudou Mignon quando esta estava ferida e desamparada, mesmo com ciúmes por causa de Walser. Além disso, é possuidora das características humanas (glutona, debochada, ambiciosa). Assim, querubim é uma forma que lhe encaixa perfeitamente, já que vive entre as duas vertentes, angelical e humana.

A imagem de anjo sempre é atribuída a Fevvers, seja como cupido, querubim ou uma forma de anjo mais sombria. Quando nas mãos de seus opressores, Fevvers tem uma imagem mais negra, nos remetendo mais uma vez a Kali:

‘Myself? The part I played in Madame’s Schreck’s chamber of imaginary horrors? The Sleeping Beauty lay stark naked on a marble slab and I stood at her head, full spread. I am the tombstone angel, I am the Angel of Death. (CARTER, 1984, p. 79)

- Eu? O papel que eu desempenhava na câmara de horrores imaginário de Madame Schreck? A Bela Adormecida ficava deitada numa laje de mármore, completamente nua, e eu me postava à cabeceira com toda a envergadura. Eu sou o anjo da lápide, eu sou o Anjo da Morte. (CARTER, 1991, p. 82)

Assim, quando em um ambiente mais sombrio, Fevvers deixa de ser a deusa do amor, o Cupido, e passa a ser um anjo da morte, um ser que vela por uma mulher que tem aparência de cadáver, representa o papel de ceifadora assim como Kali. E quando tenta se livrar da opressão de Madame Schreck, transforma-se em um anjo vingador:

[...] but I’m the avenging angel now, and she can’t escape me. While her back is turned, I seize the opportunity to shed my blouse and shake out my plumage. She opens out the safe, stretches in her mittened hand, but just as her trembling fingers touch the gold, I catch hold of her shoulders again and – up we go! Up! Up! Up! Thank God for high ceilings! Up we GO, until my head knocked against the plaster, and I hooked the old girl on the end curtain rail by her back collar and left her there, flapping and yapping and kicking

her little arms and legs in the air and nothing she could do about it. (CARTER, 1984, p. 82)

[...] mas agora sou o anjo vingador e ela não pode me escapar. Enquanto está de costas, aproveito a oportunidade para me desfazer da blusa e sacudir a minha plumagem. Ela abre o cofre, estica a mão de mitene, mas justamente quando seus dedos trêmulos tocam o ouro, eu a agarro de novo pelos ombros e... vamos para o alto! Para o alto! Para o alto! Graças a Deus pelos tetos altos! Vamos para o alto, até a minha cabeça bater no reboco, e enganchei a velhota na ponta do trilho da cortina, pela parte de trás da gola, e a deixei ali; balançando e ganindo e agitando os bracinhos e as perninhas no ar, sem poder fazer nada. (CARTER, 1991, p. 85)

A deusa do amor, o Cupido, torna-se o anjo vingador, que busca justiça. E a forma que encontra para vingar-se é usar de seu par de asas, elevar sua opressora, causar-lhe medo. Essa transformação de anjo do amor em anjo vingador nos mostra mais uma vez que Fevvers possui esses dois lados (o bom e mau, o angelical e o mundano), o que a torna uma heroína complexa.

Rosencreutz, outro opressor de Fevvers, lhe atribui outros nomes:

“Welcome, Azrael”, He says. “Azrael, Azrail, Ashriel, Azriel, Azrail, Gabriel; dark angel of many names. Welcome to me, from your home in the third heaven. See, I welcome you with roses no less paradoxically vernal than your presence, who, like Proserpine, comes from the Land of the Dead to herald new life.” (CARTER, 1984, p. 85)

- “Bem vinda, Azrael”, ele diz. “Azrael, Azrail, Ashriel, Azriel, Azrail, Gabriel, anjo negro de muitos nomes. Bem vinda a mim, de sua morada no terceiro céu. Veja, eu a recebo com rosas não menos paradoxalmente vernais do que a sua presença, que, como Prosérpina, vem da Terra dos Mortos para anunciar a nova vida. (CARTER, 1991, p. 88)

“Flora!” He cries. “Quick spirit of the awakening world! Winged, and aspiring upwards! Flora; Azrael; Venus Pandemos! These are but a few of the many manes with which I might honor my goddess, but, tonight, I shall call you ‘Flora’[...] (CARTER, 1984, p. 88)

- “Flora”, exclama. “Espírito veloz do mundo que desperta! Alado aspirando ao alto! Flora, Azrael, Vênus Pandemos! Esses são só alguns dos muitos nomes com que eu poderia honrar a

minha deusa, mas esta noite eu a chamarei de Flora [...] (CARTER, 1991, p. 91)

[...] “Queen of ambiguities, goddess of in-between states, being on the borderline of species, manifestation of Ariorph, Venus, Achamatoh, Sophia.”. (CARTER, 1984, p. 92)

[...] Rainha das ambigüidades, deusa dos estados intermediários, ser da fronteira das espécies, manifestação de Ariorife, Vênus, Acamatote, Sophie. (CARTER, 1991, p. 95)

Na primeira citação, Rosencreutz utiliza uma variação do nome Azrael, que vem do hebraico e significa “*Deus viu*”; juntamente aparece o nome Gabriel, Deus enviou (anjo enviado à virgem Maria). Nesse trecho então, nos deparamos com uma mistura de nomes que significam a presença de algo divino com outra imagem que Rosencreutz estabelece, a de anjo negro. Deparamo-nos então, com o paradoxo que o próprio opressor da protagonista nos mostra na última citação, ela é a rainha da ambigüidade. Carrega consigo a aparência de um ser divino e sombrio.

Na segunda citação temos a comparação de Fevvers com Prosérpina, deusa romana que seria responsável pelos meses de frio e pouca colheita, a parte do ano em que ela passava no submundo, e quando retornava a terra era graças a ela a boa colheita e os meses de tempo bom, como relata o livro *Mitologia greco-romana: arquétipos dos deuses e heróis* (2003, p.43). Também é uma deusa a qual atribuem grande beleza. Assim sendo, mais uma vez Fevvers tem sua imagem relacionada a uma deusa. Agora vinculada aos dois aspectos, o bom e o ruim, que aparece para anunciar a chegada de um bom tempo, trazendo o bom presságio.

Venus Pandemos, também conhecida como Afrodite, é a deusa ligada ao amor puramente físico, filha de Zeus e Dione. Diferencia-se de Afrodite Uraniana, pois esta nasceu da espuma do mar e é relacionado ao amor de corpo e alma. Ao atribuir este nome, Venus Pandemos, a protagonista, Rosencreutz associa Fevvers ao amor carnal, a sexualidade.

Rosencreutz ainda atribui a Fevvers o nome de Flora: deusa das flores e das plantas. Isso porque acreditava em seu ritual, no qual sacrificaria a deusa durante a primavera em troca de eterna juventude. Por isso temos tantos nomes atribuídos à protagonista por seu opressor. Ao mesmo tempo em que Fevvers é o anjo enviado também representa a morte, pois precisaria ser sacrificada em benefício de seu opressor. Ela seria a criatura enviada para que ele pudesse ter mais vitalidade, pois ela unia todas as características em si:

“ Lady of the hub of the celestial wheel, creature half of earth and half of air, virgin and whore, reconciler of fundament and firmament, reconciler of opposing states through the meditation of your ambivalent body, reconciler of the grand opposites of death and life, you Who come to me neither naked nor clothed, wait with me for the hour when it is neither dark nor light, that of dawn before daybreak, when you shall give yourself to me but I shall not possess you.” (CARTER, 1984, p. 93)

- Senhora do eixo celestial, criatura metade da terra e metade do ar, virgem e prostituta, reconciliadora do fundamento e do firmamento, reconciliadora de estados opostos pela mediação do seu corpo ambivalente, reconciliadora dos grandes opostos da morte e da vida, que vem a mim nem nua nem vestida, aguarda comigo a hora em que não é escuro nem claro, a da madrugada antes do romper do dia, quando você se dará a mim mas eu não a possuirei. (CARTER, 1991, p. 95)

Nessa citação, Rosencreutz caracteriza tudo que Fevvers representa. Mostra-nos que ela estaria no limiar do carnal e espiritual, uma criatura divina e humana, que ultrapassa qualquer definição única e lógica. Assim, podemos compreender o porquê de todos os nomes atribuídos a esta complexa protagonista. Ser simplesmente Sophie não a definiria, não conseguiria abranger toda sua complexidade.

Carter utilizou elementos mitológico, de diversas religiões e culturas para construir Fevvers. No entanto, os elementos ligam-se em vários momentos, possuem significados em comum. Como por exemplo, Kali, a deusa hindu Kali e Vênus Pandemos, ambas ligadas a sexualidade. Sendo assim, foi possível notar que a autora

utilizou os diversos significados atribuídos a nomes para construir de maneira complexa sua protagonista.

2.2.2 Números: símbolos cuidadosamente escolhidos

Quando pensamos em número nosso pensamento é diretamente levado a pensar em contas. No entanto, os números não representam somente quantidades, mas também idéias e forças, sendo assim cada um tem sua personalidade própria no estudo dos símbolos, como afirmam Chevalier e Gheerbrant (2000).

Para Platão (apud Chevalier e Gheerbrant, p. 646) os números são a mais antiga das ciências simbólicas. Os números seriam os responsáveis pela harmonia física, vital, espacial e temporal; e ainda relacionados ao princípio de tudo. Não sendo assim simplesmente expressões matemáticas, mas princípios da verdade. Em algumas culturas, como os astecas, cada número está ligado a um deus, ao conjunto de influências boas e más.

No romance *Noites no circo* (1984), o número sete aparece em vários trechos, o que nos chama a atenção.

Certos setenários são símbolos de outros setenários. Assim, a rosa de sete pétalas evocaria os sete céus, as sete hierarquias angélicas, todos conjuntos perfeitos. O sete designa a totalidade das ordens planetárias e angélicas, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias, principalmente na ordem espiritual. Era, para os egípcios, símbolo da vida eterna. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 826)

Na citação acima, podemos então notar que o número sete é caracterizado por diversos significados, sempre representando ligações entre a matéria e o espírito, pois ao mesmo tempo em que designa a ordem dos planetas, designa também

as moradas celestes, e ainda é considerado símbolo da vida eterna. É o número que simboliza a totalidade do espaço e do tempo, mas uma totalidade em movimento, um dinamismo total.

A crer no Talmude, os hebreus também viam no número sete o símbolo da totalidade humana, ao mesmo tempo masculina e feminina, através da soma de quatro e três. Com efeito, Adão, durante as horas de seu primeiro dia recebe a alma que lhe dá completa existência na hora quatro; é na hora sete que recebe a sua companheira, isto é, que se desdobra em Adão e Eva. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 828)

Na África, também, o sete é um símbolo de perfeição e de unidade. Para os dogons, como o sete é a soma de quatro, símbolo da feminilidade, com três, símbolo da masculinidade, ele representa a perfeição humana.

Os dogons consideram o número sete o símbolo da união dos contrários, da resolução do dualismo, portanto, símbolo de unicidade, por isso, de perfeição [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 830)

Nas citações acima notamos então que o número sete é parte tanto de povos cristãos quanto do que possuem outras religiões. No entanto, representam a união masculino – feminino, já que o número sete deriva da soma do número três que representa o masculino e o quatro, que representa o feminino.

Fevvers começou a ser parte da vida da casa de Mamãe Nelson aos sete anos. Nessa idade que passou a ser o querubim dessa casa de mulheres: “-... como se ela fosse o querubim guardião da casa.” (CARTER, 1984 p. 27). O número sete marca a mudança na vida da criança Fevvers. Ela deixa de ser somente uma criança para tornar-se o querubim, o cupido da casa. Já é possível então, notar a presença da união masculino – feminino, pois é uma menina representando um menino, já que cupido sempre foi representado como sendo um menino.

‘For, as my tities swelled before, so these feathered appendages of mine swelled behind until, one morning in my fourteenth year, rising from my truckle bed in the attic as the friendly sound of Bow Bells came in through the window while the winter Sun shone coolly down on that great city outside, which, had I known it, would one day at my feet – ‘

‘She spread’, said Lizzie.

‘I spread,’ said Fevvers. ‘ I had taken off my little white nightgown in order to perform my matutinal ablutions at my little dresser when there was a great ripping in the hind-quarters of my involuntarily, suddenly there broke forth my peculiar inheritance – these wings of mine! Still adolescent, as yet, not half of their adult size, and moist, sticky, like freshly, unfurled foliage on an April tree. But, all the same wings. (CARTER, 1984, p. 24)

- Pois, à medida que as minhas maminhas iam se avolumando na frente, esses apêndices emplumados iam se avolumando atrás, até que, uma manhã no meu décimo quarto ano, ao levantar da minha cama baixa com rodinhas, no sótão, enquanto o som amistoso dos sinos de St. Mary-le-Bow entrava pela janela e o sol do inverno brilhava frescamente sobre essa grande cidade lá fora, que, se ao menos eu tivesse sabido disso, um dia estaria aos meus pés...

- Ela abriu as asas – disse Lizzie.

- Abri as asas – disse Fevvers. Havia retirado a camisolinha branca para realizar as abluções matutinas no meu pequeno toucador quando ocorreu um grande rasgão na parte traseira da minha camisa, e totalmente impremeditada por mim, sem ser convidada, involuntariamente, de repente irrompeu a minha estranha herança: essas minhas asas! Ainda adolescentes então, sem nem a metade do seu tamanho adulto e úmidas, pegajosas como a folhagem recém desenrolada de uma árvore em abril. Mas, mesmo assim, asas. (CARTER, 1991, p. 27 – 28)

O número sete aparece agora em seu múltiplo quatorze. Em seu décimo quarto aniversário, Fevvers então é surpreendida por dois acontecimentos: a menarca e o aparecimento de suas asas. Ao mesmo tempo em que deixa a fase de criança para entrar na fase adulta é surpreendida também por ser possuidora de uma par de asas. A característica peculiar e a vida adulta chegaram juntas. No entanto, ao mesmo tempo tornou-se um anjo de verdade aos olhos das mulheres que a acolheram. As mudanças, o dinamismo na vida da protagonista são marcados pelo número sete, pois foi aos sete anos que passou a representar Cupido na casa de Mamãe Nelson, e aos quatorze deixou a infância e descobriu por inteiro sua peculiar característica.

Sua história de décimo quarto ano relaciona-se a de outra personagem, que também teve sua vida transformada ao chegar à mesma idade: a Bela Adormecida.

‘Oh, what a tragic case, sir! She was a country curate’s daughter and bright merry as a grig, until, one morning in her fourteenth year, the very day her menses started, she never wakened, not until noon; and the day after, not until teatime; and the day after that, grieving parents watching and praying beside her bed, she opened her eyes at suppertime and said: “I think I could fancy a little bowl of bread and milk.” (CARTER, 1984, p. 70)

- Oh, que caso trágico, meu senhor! Ela era filha de um coadjutor que morava no interior, esperta e alegre como uma cigarra, até que numa manhã, no seu décimo quarto ano, no exato dia em que começou a sua menstruação, ela nunca acordava, não até o meio dia, e no dia seguinte, só na hora do chá, e no outro dia, os pais aflitos velando e rezando ao lado da sua cama, ela abriu os olhos na hora do jantar e disse: “Acho que gostaria de uma tigela de pão com leite”. (CARTER, 1991, p. 74)

Tanto Fevvers quanto a Bela Adormecida se deram conta de suas características exclusivas no décimo quarto aniversário, quando ambas passavam da fase infantil para adulta. Isso nos confirma o dinamismo do número, a mudança que ele rege.

O número volta a ser mencionado quando Fevvers encontra-se perante seus opressores:

‘Four six Sundays, he arrives to worship at my shrine, but, on the seventh, as we girls were sitting down to dinner, Madame Schreck sends a message by Toussaint for me to go and see her. (CARTER, 1984, p. 80)

- Durante seis domingos, ele vem me adorar no meu relicário, mas no sétimo, quando as moças estavam se sentando para jantar, Madame Schreck manda um recado por Toussaint para eu ir vê-la. (CARTER, 1991, p. 83)

“April thirtieth,” I says, suspicious lest this turn out to be another riddle. (CARTER, 1984, p. 89)

- Trinta de Abril, digo desconfiada de que isso possa se revelar outro enigma. (CARTER, 1991, p. 91)

‘This he has proved, in the seven weeks he first saw me, by all manner of cabbalistic geometry, of which he will gladly, he says, show me the proofs. (CARTER, 1984, p. 91)

- Isso ele comprovou, nas sete semanas desde que me viu pela primeira vez, por toda sorte de geometria cabalística, de que com toda satisfação, diz, me mostrará as provas. (CARTER, 1991, p. 93 -94)

Na primeira citação percebemos que o opressor de Fevvers, Rosencreutz, foi visitá-la durante seis semanas; na sétima ele opta por querer tê-la. Ele vê em Fevvers a possibilidade de manter-se jovem; é por meio da morte dessa mulher, que ele mesmo denomina anjo, que ele terá sua juventude eternizada. Assim, ele decide na segunda citação que o sacrifício deveria se realizar na passagem de trinta de abril, quando realizada a soma dos números que envolvem a data novamente aparece o número sete. Dessa forma, a própria protagonista percebe todo o enigma, a repetição deste número. Observamos então, que a transformação só poderia ocorrer tendo o número sete presente.

O sacrifício de Fevvers se realizaria no primeiro dia da primavera, o May Day, ou trinta de abril. Na atualidade é o Bank Holiday na Inglaterra, feriado em que se para tudo, como acontece, por exemplo, no Natal. Dessa forma, o dia escolhido para o sacrifício é também um importante dia para os britânicos que na antiguidade escolhiam uma rainha para esse dia, por isso nesse momento Rosencreutz chama Fevvers de Flora.

Foi possível observar então, que Carter escolheu o número sete para simbolizar toda mudança na vida da protagonista. Fevvers representa a mudança de uma

era, e sua vida no decorrer da narrativa muda e tem o número sete como símbolo dessa mudança.

2.2.3 Da casa à cabana

A casa é outro elemento importante que notamos no romance. Segundo Bachelard (1993, p.24) a casa é o nosso primeiro universo, é o local onde começa a percepção de mundo de um indivíduo. Todas as lembranças que construímos do mundo exterior não são tão vivas quanto as do nosso mundo interior.

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. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. 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)

Dessa forma, notamos que a casa é um dos elementos fundamentais na criação do ser humano tanto para sua proteção física, como espiritual. Fevvers teve como sua primeira morada a casa de Mamãe Nelson. Foi onde construiu sua primeira imagem de universo, onde se abrigou durante as primeiras fases de sua vida. Notamos que foi um lugar essencial na criação da protagonista quando esta descreve o local:

‘Oh, sir, let me indulge my heart awhile and describe for you that beloved house which, although of ill-fame, shielded me for so long from the tempests of misfortune and kept my youthful wings from dragging in the mud. (CARTER, 1984, p. 25)

- Oh, meu senhor, me permita ser um pouco indulgente com o meu coração e lhe descrever aquela casa querida que, embora

de má fama, durante tanto tempo me protegeu das tempestades do infortúnio e impediu que minhas jovens asas se arrastassem na lama. (CARTER, 1991, p. 29)

Nesse breve trecho, podemos notar toda a importância que a casa tem para a protagonista, como notamos nas palavras de Bachelard (1993). E a lembrança que Fevvers tem de sua primeira morada traz saudade, a faz indulgente ao próprio coração. E ela afirma sem hesitar que esse foi o local que lhe ofereceu proteção contra sofrimento tanto físico como infelicidades da vida. Foi essa morada que a protegeu de tornar-se um ser disperso, não deixou que ela se perdesse mesmo sendo órfã.

‘It was one of those old, square, red-brick houses with a plain, sober façade and graceful, scallop-shaped fanlight over the front door that you may still find in those parts of London so far from the tide of fashion that they were never swept away. You could not look at Mother’s Nelson house without the thought, how the Age of Reason built it [...] (CARTER, 1984, p. 25-26)

- Era uma daquelas velhas casas quadradas, de tijolos vermelhos, com fachada simples e sóbria e uma graciosa bandeira em forma de concha por sobre a porta da frente que ainda se podem encontrar naquelas partes de Londres tão afastadas das correntes da moda que nunca foram varridas por ela. Não se conseguia olhar para cara de Mamãe Nelson sem pensar como a Idade da Razão a tinha construído [...] (CARTER, 1991, p. 29)

Uma casa de mulheres aos moldes de construção tradicional, uma casa construída aos moldes da Idade da Razão é o que a protagonista deixa explícito em sua descrição. Uma casa aos moldes tradicionais, sem elementos que pertenciam as correntes da moda. No entanto, um lugar com elementos que remetem à ambientação familiar:

‘The drawing-room was dominated by a handsome fireplace that must have been built by the same master in marble Who put up the staircase. A brace of buxom, smiling goddess supported this mantelpiece on the flats of their upraised palms, much as we women do uphold the whole world, when all is said and done. That fireplace

might have own domestic temple to Vesta for, every afternoon, Lizzie lit there a fire of sweet-scented woods whose natural aromatics she was accustomed to augment with burning perfumes of the best quality.' (CARTER, 1984, p. 26-27)

- A sala de visitas era dominada por uma bela lareira que deve ter sido construída pelo mesmo mestre em mármore que fez a escada. Um par de deusas sorridentes e rechonchudas escorava a cornija na palma das mãos erguidas, mais ou menos como nós mulheres sustentamos o mundo inteiro, no final das contas. Aquela lareira poderia ter servido de altar ou túmulo aos romanos e era o nosso templo doméstico de Vesta pois, todas as tardes, Lizzie acendia ali um fogo com madeiras perfumadas cujas substâncias aromáticas ela costumava aumentar queimando fragrâncias de melhor qualidade. (CARTER, 1991, p. 30-31)

Uma casa decorada com elementos luxuosos, como o mármore, e ao mesmo tempo tradicional, com elementos como a lareira, que ao mesmo tempo nos dá a ideia de aconchego, de calor. As deusas simbolizam a predominância feminina no ambiente. Vesta é a deusa do fogo sagrado, por isso sua localização sobre a lareira, elemento que representa o lar, representa também a viva chama no centro do lar. Para os romanos essa deusa também simboliza a mais absoluta exigência de pureza, é a deusa da perfeição. Dessa forma notamos que essa deusa ali representada foi escolhida para simbolizar toda proteção e calor que uma casa deve proporcionar. Além da imagem, há também o cheiro da madeira perfumada, pois todo lar nos traz, além de lembranças visuais, mas que remetem a todos os sentidos.

Fevvers e Lizzie dividiam como aposento o sótão da casa de Mamãe Nelson. A menina que se descobre possuidora de um par de asas habita na parte mais alta da casa. É no sótão que segundo Bachelard (1993, p.36), temos os medos da escuridão dissipados, pois é o lugar em que eles se racionalizam. A idéia de verticalidade, levando a parte superior denota a racionalidade, estar no ponto mais alto. Dessa forma, compreendemos porque Fevvers habita o local mais alto, pois é o local onde ela consegue realizar seu primeiro vôo.

Mas também nos é permitido relacionar sua habitação no ponto mais alto da casa aos nomes que lhe foram dados. Fevvers era vista como um anjo; dessa forma, teria que necessariamente habitar o ponto mais alto da casa para que pudesse exercer essa função de proteção. Os dois elementos se combinam, o físico e o espiritual. O telhado que protegeria o local de agressões físicas da natureza e um anjo que velava por aquela casa de mulheres.

Em oposição a esse lugar que Fevvers habitou na primeira fase de sua vida, ao mesmo tempo o local que parece lhe trazer mais saudade, temos o porão de Madame Schreck. O porão é o ser obscuro da casa, é o lugar em que ninguém deseja aventurar-se, sempre ligado à irracionalidade e à noção de profundidade, que nos remete ao subconsciente. O lugar onde há trevas dia e noite, onde a luz do dia não consegue chegar. A noção de verticalidade muda de direção, adentrando a obscuridade.

‘Madame Schreck organized her museum, thus: downstairs, in what had used to be the wine cellar, she’d had a sort of vault or crypt constructed, with wormy beams overhead and nasty damp flagstones underfoot, and this place was known as “Down Below”, or else, “The Abyss”. The girls was all made to stand in stone niches cut out of the slimy walls, except for the Sleeping beauty, who remained prone, since proneness was her speciality. And there little curtains in front and, in front of the curtains little lomp burning. These were her “profane altars”, as she used to call them. (CARTER, 1984, p. 68)

- Madame Schreck organizava assim o seu museu: embaixo no que antes fora a adega, ela fizera construir uma espécie de galeria ou cripta, com vigas bichadas no alto e repugnantes lajes úmidas no chão, e esse lugar era conhecido como “Lá embaixo” ou então “O Abismo”. Todas as moças eram obrigadas a ficar de pé em nichos de pedra cortados nas paredes viscosas, com exceção da Bela Adormecida, que se mantinha de bruços, já que se deitar de bruços era sua especialidade. E havia cortininhas na frente e, à frente das cortinas, uma lampadazinha ardendo. Esses eram seus altares profanos, como costumava chamá-los. (CARTER, 1991, p. 72)

Notamos na descrição acima que Madame Schreck transformou sua adega em um porão aos moldes que ela desejava para apresentação de seu teatro negro. Tornou-se um lugar sombrio e sem racionalização que abrigava portadores de anomalias. A descrição de um lugar úmido nos remete perfeitamente ao porão, já que é um local que não recebe luz solar. Assim como a noção de cripta nos remete a túmulo, já que o porão encontra-se nas profundezas, onde os corpos são enterrados. A presença da Bela Adormecida, que se assemelha a um cadáver não se poderia encontrar em outro lugar senão em um porão. Pois, o fato de ela permanecer em sono profundo, leva a idéia de inconsciente, a perda da racionalidade.

Na obra *O canibalismo amoroso* (1993) Affonso Romano de Sant'Anna, utiliza os conceitos de Levi Strauss sobre os "código dos sentidos" em suas análises. Os sentidos são marcados e aguçados de acordo com a narrativa:

[...] Os seus sentidos estão abertos ou fechados para captar certas mensagens. Se ele ouve, vê, toca ou come, pode acontecer-lhe algo; se ele não escuta, não enxerga, não alcança nem come nem bebe, outras coisas podem ocorrer-lhe. Mensagens estão sendo enviadas aos seus sentidos, cabe a ele decifrá-las ou não. (SANT'ANNA, 1993, p. 26)

Dessa forma, a narrativa é também desvendada pela utilização dos sentidos. Ao falarmos das moradas pela qual Fevvers passou, deparamo-nos com códigos do sentidos referentes ao térmico, dinâmico-estático e olfativo. O código térmico é modificado a medida que se torna mais profundo; sua morada de um lugar alto (sótão) torna-se um lugar subterrâneo (porão). O ambiente arejado dá lugar ao abafado e úmido. Assim como o dinâmico-estático, a protagonista sai de um lugar onde poderia alçar vôo, local onde aprendeu a voar, para um local fechado, impossibilitada de ser uma verdadeira mulher alada. Já o código olfativo, é bem representado e marcado quando a protagonista tem as lembranças da casa onde cresceu; assim como o térmico

novamente. Ela recorda-se com saudade do cheiro e calor da lareira. Esses elementos também remetem ao irracional, o inconsciente, reforçando a idéia já presente no texto.

O contraste entre as habitações da protagonista é marcante. Fevvers passa de um extremo a outro. Primeiramente, habitou o cume da casa, o lugar mais alto, simbolizando o ser protetor, o anjo. Em seguida, habita o lugar mais baixo, subterrâneo, onde é explorada por ser portadora de um par de asas. A mudança do local em que vive acompanha sua mudança de anjo protetor para anjo da morte. É nesse lugar sombrio que se depara com seu opressor (Rosencreutz); é o lugar que quase a levou para a morte. Enquanto o sótão foi o lugar que trouxe à Fevvers a descoberta de uma vida, o porão lhe mostrou sofrimento e perigo. No porão Fevvers perdeu sua racionalidade e participou de um mundo inconsciente.

Ao final do romance, deparamo-nos com um local rústico como morada: a cabana. Perdido e desabrigado Walser passa a fazer parte da tribo de um Xamã e Fevvers juntos com os demais sempre procurando um lugar para se abrigar. Ambos em meio a floresta habitam cabanas. É o local onde voltam a uma vida simples, sem luxo algum.

A cabana representa o centro de lendas, onde se encontra uma solidão centralizada. É nesse lugar que os dois, Fevvers e Walser, se reencontram e assumem seus sentimentos. Nesse local simples Fevvers se liberta de todos os nomes que lhe foram dados: “Nem Vênus, ou Helena, ou Anjo do Apocalipse, nem Izrael ou Isfahel... apenas uma pobre anomalia [...]” (CARTER, 1991, p. 331). Assim, é nesse local que ambos recomeçam suas histórias, agora juntos.

Foi possível notar que Fevvers passou por todos os extremos de sua vida sempre caracterizados por sua habitação. Ela teve seu ápice de morada quando iniciou sua descoberta da vida e de sua peculiar característica. Em seguida, foi levada a habitar

um porão, onde se deparou com seus opressores. E por fim, libertando-se do porão, e de ser uma personagem circense, começa sua ascensão novamente acompanhada de Walser.

2.2.4 As cores e seus significados

As cores sempre são de grande importância nas descrições, escolhas de objetos, vestimentas. Sabemos que cada uma traz um significado; dessa forma, é relevante abordarmos o tema em nosso trabalho.

Segundo Baudrillard (2004, p.38) as cores são carregadas de alusões psicológicas e morais. Sempre temos uma cor favorita, ou imposta por determinada cerimônia:

Amamos determinada cor, temos nossa cor. Ou ela é imposta: pelo evento, pela cerimônia, 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. 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. No nível mais pobre a simbólica das cores se perde no psicológico: o vermelho passional, agressivo, o azul signo de serenidade, o amarelo otimista [...] (BAUDRILLARD, 2004, p. 38)

Mesmo não sendo de ampla simbologia, as cores sempre aparecem então ligadas ao psicológico. Passam a caracterizar determinados eventos, situações, estados da alma. Além disso, as cores estão também ligadas a questões morais como afirma Baudrillard (2004, p.39). As cores tradicionais opõem-se às cores vivas. Como cita

Baudrillard (2004) no trecho acima, o vermelho está ligado à agressividade, uma cor mais viva, e o azul à serenidade, cor mais pastel.

Em vários trechos de descrição de Fevvers nos deparamos com cores, tanto dos locais relacionados a ela, quanto de suas asas e vestimentas.

In his red-plush Box, watching her [...] (CARTER, 1984, p. 13)

No camarote de pelúcia vermelha da imprensa, observando-a [...] (CARTER, 1991 p. 17)

Along the ringbank were red plush boxes trimmed with gilding, the plushiest signed with the Imperial Eagle, in gold. (CARTER, 1984, p. 121)

Ao longo da orla do picadeiro havia camarotes de pelúcia vermelha enfeitados com douradura, o mais luxuoso assinalado com a Águia Imperial, em ouro [...] (CARTER, 1991, p.122)

Ambos os locais estão ligados às apresentações da protagonista. Notamos então que a cor vermelha aparece nos dois locais. O vermelho sempre aparece relacionado ao passional e ao agressivo. A interpretação de passional nos seria pertinente nessas descrições, pois Fevvers é a mulher alada que seduzia plateias com inúmeras pessoas, conquistou príncipes e Czares. O vocábulo mulher liga-se a cor vermelha, já que esta cor representa menstruação, por outro lado o azul ligado a alada, o sublime.

Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho [...]

Subjacente ao verdor da terra, à negrura do Vaso, este vermelho, eminentemente sagrado e secreto, é o mistério vital escondido no fundo das trevas e dos oceanos primordiais. É a cor da alma, a da libido a do coração. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 944)

Na citação acima notamos que o vermelho representa também o princípio da vida. A descrição dos locais onde os espectadores assistiam Fevvers, decorado com a cor vermelha nos remete ao princípio da Nova Era, o nascimento de um novo tempo para as mulheres. O local onde ela se apresentava era o local em que ela começava a existir para muitas pessoas. Dessa forma, o vermelho ao mesmo tempo em que simboliza a sensualidade e o poder de sedução de Fevvers, simboliza também o início desse novo tempo.

As cores na vida da personagem passam de tons pastéis para cores vivas. A mudança das cores acompanha a perda da inocência infantil. Quando era criança e representava Cupido na casa de Mamãe Nelson, Lizzie a enfeitava utilizando fitas azuis, e ela usava uma camisola branca. No entanto, ao entrar na vida adulta a cor que está relacionada a protagonista é o vermelho, o sangue a torna mulher.

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; GHEERBRANT, 2000, p. 107)

O azul aparece quando Fevvers está sendo entrevistada por

Walser:

But these notorious and much-debated wings, the source of her fame, were stowed away for the night under the soiled quilting of her baby-blue satin dressing gown, where they made an uncomfortable-looking pair of bulges, shuddering the surface of the taut fabric from time to time as if desirous of breaking loose. (CARTER, 1984, p. 04)

Mas as asas notórias e muito discutidas, origem de sua fama, durante a noite eram guardadas sob o acolchoamento manchado do penhoar de cetim azul claro, onde formavam um par de protuberâncias de aparência incômoda, estremecendo de vez em quando a superfície esticada do tecido como desejosa de se soltarem. (CARTER, 1991, p. 08)

A cor aparece no momento em que Walser tenta encontrar fatos que mostrem a possível farsa, aos olhos do jovem jornalista, da mulher alada. A cor, então, ajuda o repórter a entrar no mundo imaginário e aumentar a desconfiança de que as asas sejam realmente verdadeiras. O tecido, descrito, cetim, também contribui para o imaginário, já que é um tecido leve, escorregadio. Nesse momento da entrevista, quando as dúvidas do jovem repórter crescem com relação à autenticidade da personagem, Carter escolheu cores e elementos que contribuíssem para a criação do imaginário.

Outras cores fazem parte da vida da personagem: roxo, junto com vermelho das penas de suas asas, e o rosa da malha que utiliza para suas apresentações. O rosa, mistura do branco com o vermelho, de sua malha traz a idéia de feminilidade, já que esta cor está ligada ao universo feminino, junto com a cor vermelha. Dessa forma assemelha-se ao vermelho por lembrar sensualidade.

As cores das penas no entanto são mais vivas, opõem-se ao rosa. Deparamo-nos então, com a questão que Baudrillard (2004, p.39) coloca: as oposições viva e natural. O rosa aproxima-se do tom de pele, e as demais cores são o oposto. Como discutimos acima, o vermelho é a cor do início da vida, do libido, da descoberta da sexualidade feminina e da alma. O roxo é, muitas vezes, representado como a cor da tristeza, no entanto é a cor ligada à transformação e à sabedoria. A cor roxa está ligada a mais alta transformação, espiritual e mental; está ligada à proteção espiritual e a compaixão.

Dessa forma, notamos que o tingimento das asas de Fevvers teve suas cores escolhidas minuciosamente. Temos uma mulher que tem sua imagem ligada à sensualidade e ao prazer carnal, ao mesmo tempo em que representa uma transformação. Fevvers, mesmo perante dificuldades, se mostra espiritualmente e mentalmente equilibrada e sábia. Ao final da narrativa, sente-se enfraquecida, cheia de dúvidas, é o momento em que tem as cores de suas asas apagadas. Demonstra também compaixão ao próximo ao estender a mão a Mignon, que havia sido agredida pelo companheiro.

2.3 FEVVERS: A MULHER DA NOVA ERA

O vínculo de Fevvers com outras personagens, como Mignon e Lizzie, caracterizam o interessante vínculo entre mulheres que aparece na narrativa. Ao termos como base a teoria de Elaine Showalter (1994, p.23-57), sobre a divisão da escrita feita por mulheres, podemos enquadrar o romance *Noites no circo* (1984) na fase denominada *female*. Esta fase caracteriza-se pela busca da identidade como escritora, não existe somente aquela preocupação de enquadrar-se aos valores e padrões vigentes, e também não é o grande interesse protestar contra os valores. As escritoras da fase *female* preocupam-se em buscar uma identidade própria, sua autodescoberta.

Nessa fase, *female*, leva-se em consideração alguns estudos da psicanálise e sociologia. É preciso levar em consideração a relação da menina com a mãe, o primeiro vínculo entre mulheres. No caso de Fevvers, seu vínculo mais próximo a figura materna é Lizzie, esta acompanha Fevvers durante toda a narrativa; o momento em que elas se separam é quando o opressor da protagonista aparece. No entanto,

Fevvers escolhe esse caminho para auxiliar a família de Lizzie, as personagens ajudam-se, sacrificam-se uma pela outra.

Fevvers não mede esforços para ajudar as mulheres que a rodeiam. Bela Adormecida e Mignon são as mulheres que ela estabelece um vínculo de amizade. Não abandona a amiga portadora de uma exclusiva característica e não nega ajuda a uma mulher necessitada. A impressão que temos é que Fevvers é uma mulher madura psicologicamente. Essa é uma das características que marcam o romance como pertencente a fase *female*, pois Carter como escritora desta fase, construiu uma heroína que mostra uma identidade e personalidade única, que não luta contra o sexo masculino, mas encara suas dificuldades. Fevvers busca sua identidade do começo ao fim do romance, todas as dificuldades tornam-na mais forte e contribuem para sua autodescoberta.

Sendo assim, nos foi possível notar que Carter escolheu brilhantemente as cores que envolviam a personagem. Cores que simbolizavam a sensualidade, a mulher e o imaginário, ao mesmo tempo cores que se associavam a princípio e transformação. A mulher que começava a Nova Era e não deixava de lado sua feminilidade ao mesmo tempo em que demonstrava sabedoria, equilíbrio, independência e paixão.

2.4 ANJO, MULHER E PÁSSARO

A principal característica da personagem central, o que a torna única, é seu par de asas. Assim, recebeu nomenclaturas de anjo, Cupido e Vitória Alada. Da mesma forma que a protagonista, a escultura de Vitória Alada de Samotrácia teve sua

origem desconhecida, o tamanho também é outra característica que ambas dividem, Fevvers é duas vezes mais vasta que a vida e a estátua da Vitória Alada que também é de grande porte.

A presença do par de asas não foi escolhida aleatoriamente por Carter, a figura da mulher pássaro além de marcante nos traz alguns significados:

As asas são, antes de mais nada, símbolo do alçar vôo, isto é, do alívio de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja da alma ou do espírito -, de passagem do corpo sutil. [...]

As asas indicam ainda a faculdade cognitiva [...] A inteligência é o mais rápido dos pássaros. Aliás não é por outra razão que os anjos – quer se trate de realidades ou símbolos de estados espirituais – são alados.

Na tradição cristã, as asas significam o movimento aéreo, leve, e simbolizam o pneuma, o espírito. Na Bíblia são símbolos constantes da espiritualidade, ou da espiritualização, dos seres que as possuem, quer sejam representados por figuras humanas, que tenham forma animal. [...] Possuir asas, portanto, é abandonar o mundo terreno para ter acesso ao celeste. [...]

Portanto, as asas exprimirão geralmente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 90-91)

Alçar vôo é o primeiro significado que encontramos, o mais comum.

Fevvers representa assim a elevação da condição feminina. Ela se eleva na condição de mulher, por isso nenhum de seus opressores (Madame Schreck, Rosencreutz) obteve sucesso, pois ela já possuía asas, já era capaz de alçar vôo.

Durante a narrativa percebemos também que é uma mulher sábia, como seu próprio nome de batismo carrega o significado de sabedoria (Sofia). Fevvers enfrenta todas as dificuldades, passa por momentos que variam entre ser uma estrela de sucesso até prisioneira para um ritual, não perde sua compaixão mesmo quando consumida por ciúmes; em todos esses momentos notamos sua inteligência e capacidade de lidar com situações extremas. Dessa forma, as asas que são também símbolos de uma

espiritualização, que significam deixar o mundo terreno para chegar mais próximo ao celeste, nas situações apontadas notamos essa característica da personagem.

Ar é o elemento que mistura o terreno com o imaginário. É nesse limiar entre imaginário e terreno que nos remetemos aos anjos. Segundo Warner (2006), os anjos são corpos, mas não carne. São corpos dotados de leveza e luz com poderes divinos. Essa leveza é uma característica do espírito, o mundo e a carne não o detém. Entendemos então, que Fevvers, mesmo sendo uma mulher de grande porte físico, consegue ter esta leveza ao realizar seus vôos, parece flutuar em câmera lenta, pois a imagem que Carter procurou criar da protagonista é de um ser angelical. As asas de Fevvers podem então simbolizar a elevação de tudo que é pesado nesse mundo contra as mulheres, já que uma das funções da asa é tomar o que é pesado e elevar, tornar mais leve.

One of the most enduring and important embassies they perform involves mediating between this world and the other. Angels fly between worlds, able to inhabit the intermediate realm because they are themselves intermediaries, messengers from another realm, translating differences of earth and heaven, flesh and spirit. Just as spirit, however elusive a concept, belongs between soul and body, so angels move in the intermediate regions between enfleshment and immateriality symbolized by the upper air. (WARNER, 2006, p. 72)

No trecho acima, Warner (2006) afirma que anjos têm a função de mediar este mundo com o outro, são um elo de ligação entre os dois mundos. São considerados mensageiros, no entanto vivem entre o corpo e a alma. Uma das funções de Fevvers é anunciar um novo tempo para as mulheres, a chegada da Nova Era. Os nomes atribuídos a personagem contribuem para esta caracterização; como Vitória Alada, que nos remete a Vitória de Samotrácia, é um símbolo da mudança de sorte. Anjos são representados muitas vezes como pássaros (querubins, pombas), o que remete a terceira pessoa da trindade, nos levando novamente a pensar em anunciação. Sendo

assim, essas características apresentadas pela protagonista do romance nos levam a pensá-la como esse símbolo de anunciação de um novo tempo, tempo em que todas as mulheres teriam asas e poderiam alçar vôo, alcançar a liberdade.

Mesmo sendo duas vezes mais vasta que a vida, Fevvers possui uma leveza que impressiona multidões ao se apresentar como trapezista. A leveza, segundo Warner (2006, p.72), é o que distingue o elemento espiritual do carnal; os espíritos e almas são feitos de leveza. Assim, anjos traduzem a diferença entre céu e terra, são seres intermediários da carne e do espírito.

A leveza na qual se refere Warner (2006) também se refere, é a leveza de espírito que possui a personagem. As asas que a aproximam do celeste tornam-a leve e cheia de luz, por isso é capaz de encantar multidões. Essa leveza que encanta é também o elemento que aguça a vontade de seus opressores de possuí-la, como para Rosencreutz o sacrifício desse ser celestial lhe traria jovialidade.

Segundo Ellen Moers (1976, p.244-245), pássaros também simbolizam o amor, são redondos, macios e sensuais, porque eles palpitam e fazem movimentos graciosos. Dessa forma, Fevvers possui sua sensualidade ao realizar os movimentos no trapézio. Além disso, pássaros voam mesmo aprisionados em uma gaiola, o mesmo acontece com a protagonista. Ela sente-se um pássaro em uma gaiola dourada, no entanto continua a alçar vôo e buscar uma nova condição para as mulheres. O possuir asas, segundo Moers (1976, p. 250-251) é deixar de ser uma garota aprisionada para tornar-se uma mulher livre. Essa é a descrição que mais se enquadraria a personagem. Torna-se uma mulher que aprendeu a libertar-se de seus opressores, até mesmo quando encontra o amor só entrega-se quando Walser passa a ter também o sentimento de um homem diferente, pronto para a Nova Era, para acompanhar essa mulher alada.

Capítulo 3

O ESPETÁCULO NO ROMANCE

3.1 AS PERSONAGENS

Em *Noites no circo* (1984), a grande maioria das personagens criadas por Carter ultrapassam o limite da realidade. Elas colaboram para a criação do espetáculo circense da obra, mesmo aquelas que não fazem parte diretamente do picadeiro. Não representam o cotidiano, não encenam de forma a nos remeter a ações cotidianas dentro do romance. Segundo Antonio Candido, em sua obra *A personagem de ficção* (1968, p.55), o cotidiano quando se torna tema da ficção adquire outra relevância e remete-se a situações limite de tédio, angústia e náusea. Dessa forma, as personagens em um espetáculo como o circo não poderiam assemelhar-se ao que se vive cotidianamente.

Sendo assim, o leitor dessa obra carteriana vive em sua leitura outras possibilidades humanas. Ele é convidado a participar do espetáculo circense como um espectador que assiste aos diversos personagens representarem de forma lúdica um show constituído de situações inusitadas, que fogem do tédio.

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

[...] há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança. (CANDIDO , 1968, p. 55)

Dessa forma, a criação de personagens como os escolhidos por Carter, repletos de elementos que aumentam a diferença entre a ficção e a realidade, aumenta também a verossimilhança, aproxima o leitor ainda mais do romance. As diferenças colaboram para a verdade existencial.

Segundo Candido (1968, p.56), o conhecimento fragmentado que temos das personagens é o mesmo conhecimento que temos dos nossos semelhantes. Esta forma fragmentada de conhecer a personagem aproxima o leitor ainda mais do romance pois provoca a sensação de verossimilhança. Como sabemos, no romance, a personagem é criada e dirigida pelo escritor, que delimita as ações, e este é o conhecimento que temos do outro: cada um delimita o que se permite conhecer.

É dessa forma que Carter nos apresenta seus personagens. O leitor conhece-os de forma fragmentada, as histórias de cada um deles são narradas de modo a mostrar apenas uma pequena parte de sua trajetória. Muitas vezes, a autora utiliza ainda o lúdico, deixando o leitor sem realmente saber se o que foi contado é realmente parte da história de cada personagem ou é mais um jogo lúdico.

Segundo Candido (1968, p.62), existem dois modos de tratar as personagens: uma como seres íntegros e facilmente delimitáveis; outra como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, possuem o mistério em torno de si. A personagem principal de *Noites no circo* (1984) enquadra-se no segundo modo, pois Fevvers é um mistério até para si mesma. A origem da personagem é desconhecida, não tem laços maternos nem paternos. O que poderia restar de sua infância que era a casa de Mamã Nelson foi incendiado; sua história não possui elementos que possam ser comprovados pelo jornalista Jack Walser. Tudo em torno de Fevvers é um mistério. O mistério é construído de maneira fragmentada e mostra uma

verdade relativa na narrativa, ficcionalmente. Esta verossimilhança provocada pela fragmentação envolve o leitor.

Ao falarmos das personagens em *Noites do circo* (1984), principalmente de Fevvers, nos remetemos às encenações, às representações destas dentro do romance. As personagens criam um verdadeiro circo dentro da narrativa. Segundo *Candido* (1968, p.84), ao falar do teatro, a personagem no teatro representa a totalidade, nada existe a não ser através dela. Dessa forma, nos remetemos a Fevvers. Os grandes acontecimentos da narrativa só existem através dela, desde a transformação do jornalista em palhaço até o acidente com o trem que viajava para Sibéria, que teve como fator para o acidente a presença da trapezista. Os personagens existem em oposição ou complementação a Fevvers, como Lizzie, sua ama, que se opõe fisicamente a Fevvers, mas é a parte racional da trapezista.

Segundo *Candido* (1968, p.85), as personagens são caracterizadas por suas ações. Desta forma, as representações de cada personagem nos revelam suas características; por isso, neste aspecto, *Noites no circo* (1968) assemelha-se a uma encenação, as ações de cada personagem dentro do romance são importantes para a construção de significados.

3.1.1 As personagens e sua relação com Fevvers

A primeira personagem que entra em contato com Fevvers é Lizzie. É ela que encontra a protagonista e a leva para casa de Mamãe Nelson, uma casa de mulheres. Lizzie assemelha-se à figura materna, é ela quem acolhe a personagem, dá conselhos, tenta de certa forma proteger e alertar a personagem. É a voz racional da personagem;

quando Fevvers age emocionalmente, Lizzie dá sua opinião contrária. Fisicamente a ama é o oposto de Fevvers.

Lizzie was tiny, wizened, gnome-like apparition who might have been any age between thirty and fifty; snapping, black eyes, sallow skin, an incipient moustache on the upper lip and a close-cropped frizzle of tri-colored hair – bright grey at the roots, stark grey in between, burnt with henna at the tips. The shoulders of her skimpy, decent, black dress were white with dandruff. She had a brisk air of bristle, like a terrier bitch. There was ex-whore written all over her. (CARTER, 1984, p. 10)

Lizzie era uma visão pequenina e mirrada, como um gnomo, que poderia ter qualquer idade entre trinta e cinquenta anos, com olhos pretos e dardejantes, pele amarelada, um incipiente bigode sobre o lábio superior e um cabelo cortado à escovinha, crespo e tricolor – cinzento-claro na raiz, completamente cinzento no meio e queimado com hena nas pontas. As costas de seu vestido preto, acanhado e descente, estavam brancos de caspa. Tinha um ar vivo de eriçamento, como uma cadela terrier. Em toda ela, estava escrita a ex-prostituta. (CARTER, 1991, p. 14)

Enquanto Lizzie é pequenina, Fevvers é *duas vezes maior que a vida*. A ama é recatada, vestido e cabelo de senhora, mas deixa transparecer que já foi prostituta, deixa transparecer também a falta de vaidade, oposto de Fevvers que tingia as penas, usa cílios postiços, espartilho. A aparência de senhora colabora para a composição de figura materna para a protagonista, pois é Lizzie que não abandona Fevvers em momento algum; mesmo após destruir a casa de Mamãe Nelson, a ama leva Fevvers para junto de sua família.

Durante a infância e puberdade, Fevvers conviveu com prostitutas na casa de Mamãe Nelson. Esta mulher que se assemelhava a um homem, gostava de vestir-se como almirante, sempre usando uma espada. Mamãe Nelson foi a responsável pela iniciação de Fevvers na vida do espetáculo, da encenação. Quando criança Fevvers encenava o Cupido nessa casa de mulheres e quando se tornou adolescente passou a representar a Vitória Alada. A encenação acompanhou Nelson até em sua morte, pois

morreu ao escorregar em uma casca de fruta ou excremento animal e uma carroça passar por cima, um fim tragicômico para essa personagem que se assemelhava a um ser andrógino. No entanto, foi a partir das representações de Fevvers na casa de Mamãe Nelson que a protagonista descobriu sua vocação para o showbizz.

Após o período de permanência na casa da família de Lizzie, Fevvers passa a fazer parte do teatro negro de Madame Schreck; passa a conviver e trabalhar com personagens que fazem encenações como ela, que utilizam suas peculiaridades para ganhar a vida. Na casa de Madame Schreck, as representações acontecem desde a proprietária; ela assemelha-se a uma marionete e sua voz soa como ventos de cemitério.

‘Now, Mr. Walser, do not think I am a faint-hearted woman but although I knew very well it was all so much show, the black carriage, the mute, the prison chill, all the same she had some quality of the uncanny about her, over and above the illusion, so you did think that under those lugubrious garments of hers you might find nothing but some kind of wicked puppet that pulled its own strings. (CARTER, 1984, p. 64-65)

- Agora senhor Walser, não pense que sou medrosa, mas apesar de saber muito bem que era tudo exibição, o coche preto, o mudo, a friagem de prisão, mesmo assim havia algo de misterioso nela, acima e além da ilusão, de modo que realmente se pensava que sob aquelas roupas lúgubres talvez não se encontrasse nada a não ser uma espécie de marionete que puxava os próprios cordões. (CARTER, p. 68, 1984)

A encenação de Madame Schreck é feita de forma a deixar claro que tudo na verdade era uma encenação; uma mulher que se fazia passar por marionete. Tudo naquela casa que possuía o *Teatro negro* era encenação. E foi neste local que Fevvers conheceu as demais personagens que cresceram como ela, representando.

Conheceu personagens como Fanny Quatro Olhos, Bela Adormecida, Maravilha de Wiltshire, Albert/Albertina e Teias de Aranha. Todas possuíam

peculiaridades que lhes permitiam encenar e ganhar assim o próprio sustento. Todos esses personagens ajudam a criar e complementam a história da personagem principal.

Fevvers consegue libertar-se de Madame Schreck. Isto acontece após uma negociação que envolvia Sr. Rosencreutz:

‘She goes and roots under her pillow and fetches the key. Very reluctant she is to do it. She scuffles over the floor in her black rags and veil with the sideways, scurrying motion and her head turns from side to side as if she were looking for a rathole to slip down but I’m the avenging angel now, and she can’t escape me. While her back is turned, I seize the opportunity to shed my blouse and shake out my plumage. She opens out the safe, stretches in her mittened hand, but just as her trembling fingers touch the gold, I catch hold of her shoulders again and – up we go! Up! Up! Up! Thank God for high ceilings! Up we go, until my head knocked against the plaster, and I hooked the old girl on the end of the curtain rail by her back collar and left her there, flapping and yapping and kicking her little arms and leg as in the air and nothing she could do about it. (CARTER, 1984, p. 82)

- Ela remexe debaixo do travesseiro e pega a chave. Faz isso com muita relutância. Vestida com os panos pretos e véu, arrasta os pés pelo chão, andando de forma oblíqua e precipitada, e a cabeça gira de um lado para o outro como se estivesse procurando um buraco de rato para se enfiar, mas agora sou o anjo vingador e ela não pode me escapar. Enquanto está de costas, aproveito a oportunidade para me desfazer da blusa e sacudir a minha plumagem. Ela abre o cofre, estica a mão de mitene, mas justamente quando seus dedos trêmulos tocam o outro, eu a agarro de novo pelos ombros e... vamos para o alto! Para o alto! Para o alto! Para o alto! Graças a Deus pelos tetos altos! Vamos para o alto, até minha cabeça bater no reboco, e enganchei a velhota na ponta do trilho da cortina, pela parte de trás da gola, e a deixei ali; balançando e ganindo e agitando os bracinhos e as perninhas no ar, sem poder fazer nada. (CARTER, 1991, p. 84-85)

Dessa forma, Fevvers escapa da sua opressora. Uma verdadeira encenação, a descrição da cena nos remete a uma representação teatral. O vôo da protagonista e a luta dela com sua opressora dão vivacidade à cena. A forma como Carter descreveu a cena, dando detalhes dos movimentos tanto da opressora quanto de Fevvers, dá ao leitor sensação de uma cena teatral.

No entanto, é depois de libertar-se da opressão de Madame Schreck que Fevvers depara-se com seu outro opressor: Sr. Rosencreutz. O intuito dele é sacrificar Fevvers para que pudesse rejuvenescer. No momento do sacrifício temos outra encenação com sua descrição detalhada:

“ Oh, my rejuvenatrix! the Fructifying disc is just now nudging his way up to the backside of yonder hillock! Lie down on the altar!” [...]

‘Capering back to me, he clears off the table on which my supper had been served with one swipe of his scrawny arm, knocking book and roses to the floor. Yet, for all the sacred terror of his blue features, I spied in them something else, something that troubled me dreadfully, for it was just that goddaughter Violetta when she’s just about to plunge her fingers into the forbidden glories of the chocolate ice. And then I think: this man is going to do me harm. [...]

‘Quick as a flash, out with my own! How I blessed my little gilded sword! He fell back, babbling, unfair, unfair... he’d not thought the angel would come armed [...] (CARTER, 1984, p. 94-95)

- “Oh, minha rejuvenescedora! Exatamente agora o disco frutífero está abrindo caminho para cima por trás da pequena colina lá longe! Deite-se no altar!” [...]

- Volta aos saltos para junto de mim e, com um golpe do braço descarnado, limpa a mesa onde o meu jantar fora servido, jogando ao chão o livro e as rosas. Mas, apesar do terror sagrado de sua fisionomia lívida, percebi nela alguma coisa mais, algo que me inquietou horripelantemente, pois era exatamente a expressão de travessura antecipada que surpreendia no rosto da minha afilhada Violetta quando ela está para mergulhar os dedos nas glórias proibidas do sorvete de chocolate. E então eu penso: esse homem vai me fazer mal. [...]

- Rápida como um raio, saca a minha! Como abençoei a minha espadinha dourada! Ele caiu para trás, balbuciando injusto, injusto... não tinha imaginado que o anjo viesse armado. (CARTER, p. 97-98, 1991)

Nessa encenação, Fevvers consegue novamente escapar de seu opressor. A representação da força da personagem é descrita com detalhes por Carter, mostrando toda força tanto física quanto emocional da personagem para escapar da morte e de ser aprisionada. Nesta primeira parte do romance, Madame Schreck e Sr. Rosencreutz são os dois personagens que representam a opressão.

Na segunda parte do romance, Fevvers passa a conviver com os artistas do circo do Coronel Kearney. Uma das personagens que mais se opõe a Fevvers no mundo circense é Mignon. A mulher do homem macaco vivia de torturas e abusos, fraca e oprimida, o oposto da protagonista.

She was still dressed as she had been that morning, in the thin, faded, cotton wrapper, no coat or shawl, so her bare arms were drappled mauve with cold. The little white rabbit-bones of her ankles stuck out above the torn, felt carpet slippers on her bare feet. Her limp, light hour dangled from her small head in draggled rat's tails. With his left hand, his good hand, he pulled her upright and she came easily, she was light as an empty basket. She leant against him whilst she finished off crying, knuckling her eyesockets like a child. The dark marks on her face could have been either tearstains or bruises. (CARTER, 1984, p. 146)

Ainda estava vestida como pela manhã, com o fino e desbotado roupão de algodão, sem casaco nem xale, de modo que os braços nus estavam manchados de malva com o frio. Os ossinhos brancos de coelho dos tornozelos se projetavam acima das pantufas de feltro rasgadas nos pés nus. O cabelo louro e flexível pendia da cabeça pequena num rabo de cavalo enxovalhado. Com a mão esquerda, a que não estava ferida, ele a puxou para cima e ela veio com facilidade, era leve como uma cesta vazia. Apoiou-se nele até parar de chorar, esfregando os olhos com os nós dos dedos como uma criança. As marcas escuras em seu rosto podiam ser tanto manchas de lágrimas quanto esquimoses. (CARTER, 1991, p. 146)

Na descrição acima, Mignon é o contrário de Fevvers. Enquanto ela apresenta marcas de agressão, fraqueza e é uma mulher frágil, leve, Fevvers é a mulher robusta, que não se deixa oprimir, não fraqueja diante dos seus opressores. E é a protagonista que salva Mignon, que dá à oprimida a chance de refazer sua história quando a apresenta para o espetáculo dos tigres junto com a princesa Abissínia. Essa relação de Mignon e Abissínia, uma relação de amor e encenação circense, salva Mignon de seus opressores.

Coronel Kearney, dono do circo, não representa claramente um opressor para Fevvers. No entanto, ele deseja mantê-la em seu circo para lucrar econômica e

pessoalmente e tenta seduzir Fevvers em um jantar, mas acaba não alcançando seus objetivos. Quando tenta seduzi-la é vencido por sua gula e acaba adormecendo após o jantar; economicamente perde seu circo no acidente com o trem. O acidente representa de certa forma também a libertação da personagem. Fevvers não correria mais o risco de ter que ceder aos caprichos do Coronel e não ficaria financeiramente aprisionada a ele.

O personagem que dá início ao relato de toda trajetória de Fevvers é o jornalista Jack Walser. Este personagem, que acredita somente em fatos comprovados decide participar das noites no circo acompanhando a trapezista que o intrigara. Walser é o oposto de Fevvers.

So Walser survived the plague in Setzuan, the assegai in Africa, a sharp dose of buggery in a bedouin tent beside the Damascus road and much more, yet none of this had altered to any great degree the invisible child inside the man, who indeed remained the same dauntless lad who used to haunt Fisherman's Wharf hungrily eyeing the tangled sails upon the water until at last he, too, went off with the tide towards an endless promise. Walser had not experienced his experience as experience; sandpaper his outsides as experience might, his inwardness had been left untouched. In all his young life, he had not felt so much as one single quiver of introspection. If he was afraid of nothing, it was not because he was brave; like the boy in the fairy story who does not know how to shiver, Walser did not know how to be afraid. So his habitual disengagement was involuntary; it was not the result of judgment, since judgment involves the positives and negatives of belief. (CARTER, 1984, p. 07)

Desse modo Walser sobreviveu à peste em Setzuan, às azagaias na África, a uma dose brutal de sodomia em uma tenda beduína perto da estrada de Damasco e a muito mais, porém nada disso havia alterado em alto grau a criança invisível existente dentro do homem, que na realidade permaneceu o mesmo garoto destemido que costumava rondar o Cais do pescador observando avidamente as velas emaranhadas sobre a água até que, por fim, também ele partiu com a corrente em direção a uma promessa infinita. Walser não experimentara a sua experiência como experiência. Por mais que a experiência pudesse ter lixado o seu exterior, seu íntimo fora deixado intocado. Em toda a sua jovem vida, não sentira sequer um único estremecimento de introspecção. Se não temia nada, não era porque fosse corajoso – como o menino do conto de fadas que não sabe tremer, Walser não sabia como ter medo. Assim, o seu costumeiro descompromisso era involuntário. Não era resultado de julgamento, uma vez que o julgamento envolve os lados positivos e negativos da opinião. (CARTER, 1991, p. 11)

Na descrição acima, notamos que Walser assemelha-se a Fevvers ao mesmo tempo em que é também o oposto. O jovem repórter, assim como a protagonista, passou por momentos difíceis, teve que superar e manter-se destemido. No entanto, não mudou seu interior, nunca soube nem ao mesmo como sentir medo. Sua profissão colaborou para que se tornasse incrédulo até mesmo ao que via com seus olhos; acreditava somente nos fatos verificáveis.

No entanto, ele liberta-se desse “eu” ao tornar-se palhaço no circo:

When Walser first put on his make-up, he looked in the mirror and did not recognize himself. As he contemplated the stranger peering interrogatively back at him out of the glass, he felt the beginnings of a vertiginous sense of freedom that, during all the time spent with the Colonel, never quite evaporated; until that last moment when they parted company and Walser's every self, as he had known it, departed from him, he experienced the freedom that lies behind the mask, within dissimulation, the freedom to juggle with being, and, indeed, with the language which is vital to our being, that lies at the heart of burlesque. (CARTER, 1984, p. 119)

Quando usou a maquiagem pela primeira vez, Walser olhou no espelho e não se reconheceu. Enquanto contemplava o estranho que no espelho, lhe devolvia o olhar atento e interrogativo, experimentou o início de uma vertiginosa sensação de liberdade que, durante todo o tempo que passou com o Coronel jamais evaporou completamente. Até aquele último instante em que se separaram e o próprio eu de Walser, tal como o conheceu, se afastou dele, sentiu a liberdade que se encontra atrás da máscara, dentro da dissimulação, a liberdade de fazer malabarismos com a existência e, mesmo, com a linguagem que é vital para a nossa existência que se encontra no âmago burlesco. (CARTER, 1991, p. 120)

Ao vestir-se de palhaço, ao entrar no mundo da encenação e deixar o mundo dos fatos, Walser sente-se livre. O repórter encontra-se livre para fazer malabarismos com sua própria existência, a oportunidade de representar tudo que não

pudera fazer até então. A mágica do espelho de mostrar o novo eu, revela para ele este jogo de dissimulação e representação.

Durante a narrativa, Walser é um dos personagens que mais sofre transformações. Deixa de ser repórter para se tornar palhaço de circo, abandona a crença dos fatos e passa a acreditar no amor que sente pela trapezista. O personagem passa de repórter para palhaço e chega a ser Xamã de uma tribo pagã. Fevvers é a personagem que permite a Walser experimentar essa transformação, pois ela é a mulher da Nova Era que precisa de um companheiro que também se encaixe nesse momento.

As transformações vividas pelo personagem Walser nos remetem a obra de Erving Goffman, *A representação do eu na vida cotidiana* (1985). Para Goffman (1985, p.59) o comportamento de cada indivíduo na sociedade é uma performance do sujeito, todos estão constantemente representando um papel e o sujeito não deixa de ser um produto da cena social. Dessa forma, o travestimento de Walser, as transformações por ele incorporadas acontecem quando este personagem precisa enquadrar-se em determinadas situações. Ao mesmo tempo, o travestimento ajuda o personagem a se descobrir, a identidade é alcançada quando ele sofre estas transformações, principalmente quando se depara com sua imagem travestida de palhaço, alcança a liberdade de ser o que realmente gostaria de ser.

Dessa forma, podemos notar que os personagens nesse romance carteriano passam por momentos importantes para a história da personagem principal, Fevvers. A representação e caracterização deles envolvem a trajetória da personagem. Assim, nos remetemos à afirmação de Candido (1968) de que os personagens são construídos de forma fragmentada. Precisamos ter uma ampla leitura de todos os demais personagens para conseguir compreender um pouco da história da personagem central.

Podemos também notar que as encenações, que contribuem para efeito teatral dentro do romance, também revelam características da personagem.

3.2 CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO

Em *Noites no circo* (1984), Carter utilizou duas relevantes técnicas para construção da narrativa: a carnavalização e o grotesco. Ambos os termos foram introduzidos por Mikail Bakhtin na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais* (2008). O carnaval a que se refere Bakhtin é o momento em que ocorre a inversão dos valores, é o mundo ao revés. O carnaval é lembrado pelo teórico como a festa dos loucos, dos burros; a celebração que no período referente à Idade Média e Renascimento era celebrada a paródia da liturgia. É no período do carnaval que ocorre a abolição da formalidade e da etiqueta. As imagens associadas ao carnaval nesse período eram os anões, gigantes e monstros. O personagem que mais se sobressaía era o palhaço, representante do espírito carnavalesco. A carnavalização é o movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao mundo oficial; o intuito é desconstruir a realidade, desestabilizar a verdade.

Carter utilizou esses elementos para construir seu romance. A segunda parte do romance é o momento em que nos deparamos de forma mais explícita com a carnavalização. Os personagens do circo do Coronel Kearney representam um constante carnaval:

The magic circle was now occupied by Lamarck's Educated Apes. A dozen chimpanzees, six of either sex, all in sailor suits, were seated in pairs at little wooden double desks, each with a slate and slate pencil clutched in their leathery hands. A chimp in a sober black suit with a watch-chain looped athwart his bosom, a

mortarboard at a rakish angle on his head, stood at the black board armed with a cue. The pupils were hushed and attentive, in marked contrast to a young woman in a grubby print wrapper who sat on the plush-topped barrier of the ring idly filing her nails with an emery board. (CARTER, 1984, p. 124)

O circuito mágico estava ocupado pelos Chimpanzés Amestrados de Lamarck. Uma dúzia deles, seis de cada sexo, todos com roupa de marinheiro, sentados aos pares em pequenas carteiras duplas de madeira, cada um com uma lousa e um lápis de ardósia agarrados nas mãos coriáceas. Um chimpanzé, num sóbrio terno preto com uma correntinha de relógio presa em arco de um lado ao outro do peito e uma borla colocada num ângulo elegante sobre a cabeça, estava de pé ao lado do quadro-negro, armado de um taco de bilhar. Os alunos estavam quietos e atentos, em acentuado contraste com a moça de roupão estampado sujo que se achava sentada na cercadura rematada de pelúcia do picadeiro, lixando negligentemente as unhas. (CARTER, 1991, p. 124-125)

No trecho acima nos deparamos com macacos amestrados que se comportam educadamente, mostram interesse pelo estudo. A imagem da moça perto dos macacos, aparentando não se preocupar com nada, reforça a idéia de inversão dos papéis. Os seres considerados irracionais assumem o papel de racionais, parecem preocupados com sua educação.

Outra característica do carnaval apontada por Bakhtin (2008) aparece nesse mesmo episódio. Walser não compreende uma palavra escrita no quadro negro pelo professor dos chimpanzés e lhe é colocado um chapéu de burro:

Faced with this insurrection in the classroom, the Professor happily discovered a cache of dunces' caps stacked behind the blackboard. He bounced round the ring, disposing a cap on each capering head; then, on impulse, leapt lightly across the barrier and Walser got a dunce's cap, too. The Professor's face, grinning like a Cheshire cat, was not six inches from Walser's own as he popped it on. Their eyes met. (CARTER, 1984, p. 125)

Confrontado com essa insurreição na sala de aula, o Professor por sorte descobriu uma provisão de chapéus de burro amontoados atrás do quadro-negro. Saiu aos pulos por todo o picadeiro, colocando o chapéu em cada cabeça travessa. Depois, num impulso, transpôs agilmente a cercadura e também Walser recebeu um

chapéu de burro. A cara do Professor, sorrindo sem parar e sem motivo, não estava a mais de quinze centímetros da de Walser quando lhe surgiu subitamente à frente. Os seus olhos se encontraram. (CARTER, p. 126, 1991)

Walser é colocado no mesmo patamar que os macacos que se atreviam a fazer travessuras, os alunos mal comportados. O ex-jornalista passa a representar um ser irracional. Ainda nesse episódio envolvendo os chimpanzés, encontramos outro elemento característico da carnavalização, a prática sexual de forma banalizada e explícita.

Clearly the Apes had suffered a surfeit of practical biology demonstrations, for they had no eyes for their keeper, stretched out as she was full-length on a red plush banquette while the twin moons of the bum of the Strong Man rose and fell above her, although outside her field of vision. (CARTER, 1984, p. 127)

Seguramente os macacos tinham sido submetidos a um excesso de demonstrações práticas de biologia, pois não lançavam um olhar sequer à tratadora, estendida de corpo inteiro sobre uma banqueta de pelúcia vermelha enquanto as luas gêmeas do traseiro do Homem Musculoso subiam e desciam sobre ela, ainda que fora do seu campo de visão. (CARTER, 1991, p. 127-128)

Nesse momento, o Homem Musculoso mantém relação sexual com a mulher do Homem Macaco. Essa prática acontece na frente de todos do picadeiro, a atividade sexual acontece de forma explícita e banalizada, ninguém parece se importar ao ver tal cena. Homem Musculoso é o humano com características animais, é o ser que grunhe e urra. Ao se deparar com o perigo quando os tigres escapam de suas jaulas ele tem sua reação de medo colocada ao mesmo patamar da porca do Coronel Kearney: “O Homem Musculoso urrava, Sybil guinchava [...]” (CARTER, 1991, p. 129). Essa inversão de características reforça a idéia do mundo ao revés.

As pancadas e outras formas de abuso físico são também apontadas como características do comportamento carnavalesco. A personagem que mais sofre com abusos e pancadas é Mignon. Ela é a personagem fraca, oprimida que sofria abusos do

Homem Macaco. Deparamo-nos aqui com uma paródia da Mignon criada pelo poeta Goethe. A personagem do poeta, no entanto, parece insatisfeita e necessita de descanso da alma, enquanto a Mignon carteriana é a mulher oprimida que não tem voz, não consegue manifestar suas angústias. Ambas sofrem de alguma dor; no entanto, a de Goethe parece insatisfeita emocionalmente e a de Carter parece muito mais frágil e abalada fisicamente; as mágoas envelheciam a Mignon de Goethe e as pancadas envelheciam a Mignon carteriana.

O carnaval, segundo Bakhtin (2008, p.65), é a festa dos loucos. Um momento característico dessa festa dos loucos acontece quando Walser é encontrado pelo Xamã, após o acidente com o trem que levava o circo. O rufar de tambores e o estado de êxtase transcendental caracterizam este carnaval de loucos. Deparamo-nos também com o momento em que os palhaços encontram-se em sua morada, o beco dos palhaços, e notamos outra verdadeira representação desta festa de loucos. Os palhaços por si mesmos já representam o carnaval, pois usam suas caras pintadas, uma espécie de máscara. A máscara representa a confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais; por isso ao entrarem nesse mundo de máscaras e fantasias os palhaços sentem-se livres e libertos de seu antigo eu; podem criar personagens e transformarem-se segundo seus desejos.

What beastly, obscene violence they mimed! A joey thrust the vodka bottle up the arsehole of an august; the august, in response, promptly dropped his tramp's trousers to reveal a virile member of priapic size, bright purple in colour and spotted with yellow stars, dangling two cerise balloons from the fly. At that, a second august, with an evil leer, took a great pair of shears out of his back pocket and sliced the horrid thing off but as soon as he was brandishing it in triumph above his head another lurid phallus appeared in the place of the first, this one bright blue with scarlet polkadots and cerise testicles, and so on, until the clown with the shears was juggling with a dozen of the things. (CARTER, 1984, p. 144)

Que violência bestial e obscena eles arremedavam! Um principiante enfiou a garrafa de vodca no cu de um agosto. Em resposta, o agosto arriou as calças de vagabundo e expôs um membro viril de tamanho priápico, de cor roxa-viva e salpicando de estrelas amarelas, com dois balões de cor cereja pendentes da braguilha. Nisso, um segundo agosto, com um maligno olhar de esguela, tirou do bolso traseiro um tesourão e cortou fora a coisa horrenda, mas mal a estava brandindo em triunfo acima da cabeça, outro falo medonho apareceu no lugar do primeiro, este azul-vivo com bolinhas escarlates e testículos de cor cereja, e assim por diante, até o palhaço com tesourão fazer malabarismos com uma dúzia de coisas. (CARTER, 1991, p. 143-144)

No trecho acima, temos a descrição do fim de um jantar no beco dos palhaços. Uma simples refeição para esses homens representantes da festa carnavalesca transforma-se em uma festa de loucos. A descrição é repleta de palavras consideradas obscenas e de linguajar coloquial, com termos como “vagabundo, traseiro e cu”, outra característica da carnavalização. A utilização de elementos ligados ao corpo, mais especificamente as partes baixas e aos orifícios, nos remete a um dos aspectos que compõe a carnavalização: o grotesco.

O grotesco caracteriza-se pela utilização dos elementos em excesso e deformação. Muitas vezes, as imagens estão relacionadas ao baixo corporal: boca, barriga e órgãos genitais. Privilegia, muitas vezes, atos que ligam o corpo com o exterior tais como: comer, defecar, copular, urinar e dar à luz. Em *Noites no circo* (1984) vários elementos e personagens são caracterizados em excesso, a começar pela protagonista Fevvers.

[...] The artist had chosen to depict her ascent from behind – bums aloft, you might say; up she goes, in a steatopygous perspective, shaking out about her those tremendous red and purple pinions, pinions large enough, powerful enough to bear up such a big girl as she. And she was a big girl.

Evidently this Helen took after her putative father , the swan, around the shoulder parts. (CARTER, 1984, p. 04)

[...] O artista escolhera retratar a sua ascensão de baixo para cima – o traseiro para o alto, se poderia dizer. Ela vai para cima, em uma perspectiva estratopígica, sacudindo em torno de si aquelas espantosas penas vermelhas e roxas, penas suficientemente amplas,

suficientemente poderosas para sustentar uma garota grande como ela. E ela era uma garota grande. Evidentemente, na parte dos ombros, essa Helena saiu ao pai putativo, o cisne. (CARTER, 1991, p. 07-08)

No trecho acima notamos pela descrição do cartaz que anuncia o espetáculo da trapezista que ela é uma mulher em excesso. Seu corpo e suas asas são grandes, asas amplas para poder sustentar seu grande corpo. Além disso, o artista que retratara Fevvers para composição de seu cartaz escolhera um ângulo tipicamente grotesco, de baixo para cima, focando as nádegas da trapezista. Nesse mesmo trecho, Carter faz menção ao mito de Leda e o Cisne. A autora parodia o mito associando Fevvers ao pai cisne. Nesse mito, Leda apaixonou-se pelo cisne e concebe dois ovos, dos quais nascem Helena e Castor de um dos ovos e Pólux e Clitemnestra do outro. Sendo assim, Fevvers também é chamada de Helena, no entanto é chamada de Helena do Arame Alto, uma forma de parodiar o mito introduzindo o elemento circense, o trapézio.

[...] Como seu nome artístico indica (e todos seus nomes são artísticos), Fevvers oscila entre a cultura superior e a inferior. Uma mulher alada, ela não é um anjo comum – se isso existe – mas um exemplo estimulante da ambivalente, esquisita e às vezes dolorosamente conflitante configuração do grotesco feminino. Tudo nesta criatura é sublime excesso: o seu tamanho, é claro, e essas asas que esticam e se avolumam sob seu “penhoar azul bebê”; os cílios de quinze centímetros que ela destaca satisfeita de um olho de cada vez, sugerindo não apenas a sua artificialidade intencional, mas também o grotesco protético (uma questão de mútuas concessões); o seu gosto por imensas quantidades de champagne com torta de enguia e um pouquinho de purê de batatas; e o seu irresistível cheiro de ranço. (RUSSO, 2000, p. 180-181)

No trecho acima, Russo (2000) destaca as características mais marcantes de Fevvers em sua representação grotesca. A montagem que utiliza para transformar na trapezista, a artificialidade em excesso que a compõe em contraste com elementos, muitas vezes, de leveza e delicadeza. Notamos ainda que Russo destaca outro elemento ligado ao grotesco, o ato de comer. Ao se alimentar, Fevvers o faz em excesso; nas

palavras de Carter, ela proporciona um *espetáculo de glotonaria* (p.25), ela empanturra-se, farta-se e empazina-se com os alimentos. Tudo na trapezista é caracterizado em excesso, seja em seus atos ou em suas características físicas.

As personagens que acompanham Fevvers também são caracterizadas de forma grotesca. Quando criança fora criada na casa de mulheres, onde a proprietária assemelha-se a um ser andrógino, é mulher no entanto parece um homem, gosta de utilizar vestimentas de almirante. Após o período da infância, Fevvers habita a casa de Madame Schreck, passa a conviver com mulheres que possuem peculiaridades em seus corpos. Estas peculiaridades são características do grotesco, pois este está ligado ao excesso e deformação do físico. Assim, Fevvers passa a conviver com um mordomo que não possuía boca; uma Bela Adormecida de aparência cada dia mais cadavérica; uma mulher que no lugar de mamilos possuía olhos, Fanny Quatro Olhos; uma mulher chamada de Maravilha, que se assemelha a uma pequenina fada.

Quando passa a fazer parte do mundo circense, Fevvers continua cercada por personagens representantes do mundo grotesco. Os dois exemplos mais evidentes são as caracterizações de Buffo e Mignon:

Buffo the Great, the terrible Buffo, hilarious, appalling, devastating Buffo with his round, white face and the inch-wide rings of rouge round his eyes, and his four-cornered mouth, like a bow tie, and, mockery of mockeries, under his roguishly cocked, white, conical cap, he wears a wig that does not simulate hair. It is, in fact, a bladder. Think of that. He wears insides on his outside, and a portion of his most obscene and intimate insides, at that; so that you might think he is bald, he stores his brains in the organ which, conventionally, stores piss.

He is a big man, seven feet high and broad to suit, so that he makes you laugh when he trips over little things. His size is half the fun of it, that he should be so very, very big and yet incapable of coping with the simplest techniques of motion. This giant is the victim of material objects. Things are against him. They wage war on him. When he tries to open a door, the knob comes off in his hand. (CARTER, 1984, p. 134-135)

Buffo o Grande, o terrível Buffo, o hilariante, aterrador, devastador Buffo, com o rosto redondo e branco e círculos de dois centímetros e meio de ruge em volta dos olhos, e a boca de quatro cantos, como uma gravata borboleta, e escárnio dos escárnios, sob o gorro cômico branco, marotamente empinado, usa sempre uma peruca que não imita cabelo. Na realidade, é uma bexiga. Imagine. Usa as entranhas por fora e, ainda por cima, um pedaço das suas mais obscenas e íntimas entranhas, de modo que se poderia pensar que é careca, que armazena os miolos no órgão que, convencionalmente armazena mijo.

É um homem grande, com mais de dois metros, e largo para combinar, de modo que faz rir quando se atrapalha com coisas pequenas. Metade da graça está no seu tamanho, que ele seja tão, mas tão grande e no entanto incapaz de lidar com as técnicas mais simples do movimento. Esse gigante é vítima dos objetos materiais. As coisas estão contra ele. Declaram guerra a ele. Quando tenta abrir uma porta, a maçaneta de desprende na sua mão. (CARTER, 1991, p. 134-135)

Na descrição acima, deparamo-nos com um personagem que tem todas as possíveis caracterizações grotescas. Buffo é um palhaço, o que já o colocaria nos elementos carnavalescos; no entanto, ainda possui características que o ligam ao ser grotesco. A deformação dos corpos (gigantes, anões, monstros) são elementos do grotesco, e Buffo assemelha-se a gigantes, é extremamente grande e bruto, com sua força não lhe é possível abrir uma maçaneta sem quebrá-la. A ligação da parte baixa do corpo com a parte superior também é forte traço do elemento grotesco. O cérebro ligado ao órgão que armazena urina. O homem forte, grande que possui no lugar de cérebro as entranhas inferiores do corpo humano. Buffo no lugar de deixar a cabeça a mostra prefere usar uma bexiga, um pedaço das entranhas inferiores cobrindo sua cabeça. Ocorre a inversão das funções dos órgãos do ser humano, a subversão. O local que deveria armazenar o cérebro, a parte racional, armazenando os excrementos corporais.

Em outro momento da narrativa, ao descrever a prisão de mulheres na Sibéria, Carter faz uso novamente de elementos grotescos relacionados as partes baixas do corpo.

[...] There was not a pencil nor pen in the cell, of course, but, as it happened, her courses were upon her and – ingenious stratagem only woman could execute – she dipped her finger in the flow, wrote a brief answer on the back of the note she had received and delivered it up to those brown eyes that now she could have identified amongst a thousand, thousand pair of brown eyes, in the immutable privacy of her toilet pail.

In her womb's blood, on the secret place inside her cell, she drew a heart. [...]

Contact was effected, first, by illicit touch and glance, and then by illicit notes, or, if, either guard or inmate turned out to illiterate, by drawings made in and on all manner of substance, on rags of clothing if paper was not available, in blood, both menstrual and venous, even in excrement, for none of the juices of the bodies that had been so long denied were alien to them, in their extremity – drawings, as it turned out, crude as graffiti, yet with the effect of clarion calls. (CARTER, 1984, p. 254-255)

[...] Não havia lápis nem caneta na cela, evidentemente, mas acontecia de estar menstruada e – engenhoso estratagema que só uma mulher podia executar – mergulhou o dedo no fluxo, escreveu uma curta resposta atrás do bilhete que recebera e o entregou, na imutável privacidade do balde de despejos, àqueles olhos castanhos que agora conseguiria identificar dentre mil, mil pares de olhos castanhos.

Com sangue das suas entranhas, no lugar secreto dentro da cela, ela desenhou um coração. [...]

A princípio, o contato foi efetuado por meio de toque e olhar ilícitos, em seguida por bilhetes ilícitos, ou, se a guarda ou a interna fosse analfabeta, por desenhos feitos com e em toda espécie de substâncias, em trapos de roupa se não havia papel disponível, com sangue, tanto menstrual quanto venoso, até com excrementos, pois nenhum dos humores dos corpos que por tanto tempo haviam sido interditos lhes era estranho, na sua situação extrema – desenhos, como se verificou, toscos como grafitos, e no entanto com o efeito de toques de clarim. (CARTER, 1991, p. 247-248)

No trecho acima, deparamo-nos com a descrição de uma forma de comunicação entre detentas e guardas em uma prisão feminina. Era uma ambiente repleto de mulheres que cometeram crimes considerados graves, como homicídios. Estas mulheres eram trancafiadas sem contato algum umas com as outras ou mesmo com as guardas. No entanto, após um simples toque, uma detenta e uma guarda apaixonam-se e a única maneira de continuar alimentando essa paixão é por ilícitos bilhetes. A forma de escrever esses bilhetes teve que ser improvisada; para isso a

detenta passou a utilizar excremento de seu corpo. Inicialmente, faz uso de seu sangue menstrual e com o término desse período passa então a utilizar outros excrementos. A utilização desses elementos caracteriza mais uma vez a opção da autora pela utilização de elementos grotescos na obra. O uso das partes baixas do corpo, ou de elementos pertencentes a estas partes, é retomado na narrativa, deste vez para consolidar um caso amoroso.

Foi possível notar que as representações no romance *Noites no circo* utiliza técnicas carnavalescas e elementos do grotesco em vários momentos no decorrer da narrativa. A escolha desses elementos permitiu à autora construir uma narrativa que fosse um verdadeiro espetáculo, contribuindo para que o mundo do circo ganhasse ainda mais formas.

3.3 O HIPER-REAL

Jean Baudrillard é o teórico que ficou conhecido como “teórico do regime do simulacro”, isto graças a sua obra *Simulacro e simulação* (1991), na qual os signos são o foco de estudo. Segundo Baudrillard (1991, p.08) os signos na pós-modernidade são vazios, pois não é preciso um contato verificável com o mundo que estes representam, a sociedade encontra-se no regime da simulação, simplesmente a imagem pela imagem. Essa simulação tenta ser mais real do que a própria realidade, recebendo assim o nome de hiper-realidade.

A hiper-realidade traz o colapso de todos os antagonismos reais de dicotomias de valor. O intuito é transformar toda informação em incrível, fantástica,

sensacional; as mensagens são criadas visando a espetacularização da vida, a simulação do real e a sedução do sujeito.

A função do hiper-real é tornar tudo incrível, fantástico e sensacional. As formas, cores e tamanhos são exagerados e envolventes. Em *Noites no circo* (1984), Angela Carter utilizou brilhantemente a hiper-realidade, a começar pelo elemento que dá título ao romance: o circo. A descrição da estrutura do circo é feita com exagero e mistura de elementos que propõem a hiper-realidade.

Além das cores, a luxuosa decoração de mármore e pelúcia mistura-se com descrições de mau cheiro vindo de detritos. A elegância mistura-se com o baixo, o mau cheiro presente num ambiente decorado para pessoas da alta sociedade, como o Czar:

[...] The circus itself, constructed to house permanent displays of the triumphs of man's will over gravity and over rationality, was a tall hexagon of red brick with a pompous flight of steps up to an entrance flanked on either side by ten-foot stone caryatids, splashed with pigeon droppings, in the shoe of caparisoned elephants, squatting on their hind legs and holding their fronts in the air. [...]

Once paying customer successfully negotiated the ticket window, one left one's furs in a cloakroom that, during performance, became a treasury of skins of sable, fox and precious little rats, as though there one left behind the skin of one's own beastliness so as not to embarrass the beasts with it. Thus disencumbered, one entered an ample foyer with a mirrored champagne bar and climbed another, this time a marble and interior, staircase, to reach the arena.

Along the ringbank were red plush boxes trimmed with gilding, the plusher signed with the Imperial Eagle, in gold. Above the performers' entrance hung a gilded platform for the band. All was elegant, even sumptuous, finished with a heavy, rather queasy luxury that always seemed to have grime under its fingernails, the luxury peculiar to the country. But the aroma of horse dung and lion piss permeated every inch of the building's fabric [...] (CARTER, 1984 p. 121)

[...] O próprio Circo, construído para alojar exposições permanentes dos triunfos da vontade do homem sobre a gravidade e sobre a racionalidade, era um alto hexágono de tijolo vermelho com um pomposo lance de escadas que levava a uma entrada flanqueada de ambos os lados por cariátides de pedra de três metros, salpicadas de excrementos de pombo, no formato de elefantes ajazados, agachados sobre patas traseiras e mantendo as patas dianteiras no ar. [...]

Depois que o pagante transpunha com êxito a bilheteria, deixava o casaco de peles em um vestiário que, durante a representação, se transformava em um tesouro de peles zibelina, raposa e pequenos roedores preciosos, como se ali abandonasse a pele da sua própria bestialidade para não embarçar as bestas com elas. Assim, desimpedindo, entrava em um amplo salão com um bar de champanha espelhado e subia outra escada, dessa vez de mármore e interior para chegar à arena.

Ao longo da orla do picadeiro havia camarotes de pelúcia vermelha enfeitados com douradura, o mais luxuoso assinalado com a Águia Imperial, em ouro. Acima da entrada dos artistas ficava suspensa uma plataforma dourada para a orquestra. Tudo era elegante, até mesmo suntuoso, com acabamento de um luxo pesado, mais precisamente nauseante, que parecia sempre ter sujeira incrustada sob as unhas, o luxo peculiar ao país. Mas o aroma de esterco de cavalo e mijo de leão permeava cada centímetro da estrutura da construção [...] (CARTER, 1991, p. 122)

No trecho acima podemos notar que Carter utilizou dois elementos para sua descrição: a ironia e o simulacro. A autora, ao misturar elementos luxuosos com os de degradação, cria um clima irônico na narrativa. A representação, o simulacro da descrição, é feita de forma irônica. Os pagantes do espetáculo ao adentrar no circo, deixavam seus casacos de pele, despiam sua bestialidade. Um local que era ao mesmo tempo elegante e sujo com aroma de esterco de cavalo. A mistura destes elementos criou um simulacro, uma representação, de forma irônica.

Outro ambiente descrito por Carter, que também caracteriza a hiper-realidade, é a casa de Madame Schreck; uma casa de freak show, um ambiente gótico repleto de humanos que transcendem a realidade. É um local assim como o circo, que nos remete ao exemplo dado por Baudrillard (1991) sobre a Disneylândia. Para ele Disneylândia é onde encontramos todos os tipos de simulacros confundidos.

[...] a Disneylândia existe para esconder que é o país real, toda a América real que é a Disneylândia (de certo modo como as prisões existem para esconder que é todo social, na sua omnipresença banal que é carceral). A Disneylândia é colocada a fim de fazer crer

que o resto é real, quando toda Los Angeles e a América que a rodeia já não são reais, mas do domínio do hiper-real e da simulação. Já não se trata de uma representação falsa da realidade (a ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real e portanto de salvaguardar o princípio de realidade. (BAUDRILLARD, 1991 , p.21)

Sendo assim, nos é possível analisar que Carter utilizou de dois elementos, casa de Madame Schreck e o circo, para construir o mesmo jogo lúdico de real e hiper-real que constrói a Disneylândia. Estes dois elementos são colocados no romance a fim de fazer parecer com que o restante fosse real. A descrição abaixo realizada por Carter nos mostra como é constituída a casa de Madame Schreck, a adjetivação escolhida cria todo o clima que envolve e deixa claro o ambiente além de qualquer realidade com o qual o leitor irá se deparar, a sensação de hiper-realidade provocada pela descrição:

‘ It was a gloomy pile in Kensington, in a square with a melancholy garden in the middle full of worn Grass and leafless trees. The façade of her house was blackened by the London soot as if the very stucco were in mourning. A louring portico over the front door, sir, and all the inner shutters tightly barred. And the door knocker most ominously bandaged up in crepe. (CARTER, 1984, p. 63)

- Era um prédio escuro em Kensington, numa praça com um jardim melancólico no centro, cheio de grama rala e árvores sem folhas. A fachada da casa estava escurecida pela fuligem londrina como se o próprio estuque estivesse de luto. Um pórtico soturno sobre a porta da frente, meu senhor, e todos os postigos internos hermeticamente gradeados. E a aldrava envolta o mais sinistramente possível em crepe. (CARTER, 1991, p. 67)

A proprietária, Madame Schereck, é vista pela protagonista, Fevvers, como uma marionete, como um ser que ultrapassa qualquer realidade, um verdadeiro fake:

‘Now , Mr. Walser, do not think I am a faint-hearted woman but although I knew very well it was all so much show, the black carriage, the mute, the prison chill, all the same she had some quality of the uncanny about her, over and above the illusion, so you did think that under those lugubrious garments of hers you might find nothing but some kind of wicked puppets that pulled its own strings. (CARTER, 1984, p. 64-65)

“ – Agora, Sr. Walser, não pense que sou uma medrosa, mas apesar de saber muito bem que era tudo exibição, o coche preto, o mundo, a friagem de prisão, mesmo assim havia algo misterioso nela, acima e além da ilusão, de modo que realmente se pensava que sob aquelas roupas lúgubres talvez não se encontrasse nada a não ser uma espécie de marionete que puxava os próprios cordões.” (CARTER, 1991, p. 68)

Fevvers afirma saber que tudo naquele local era encenação, que a caracterização de Madame Schreck era proposital. No entanto, essa caracterização reforça a idéia de hiper-realidade, uma personagem que parece ser uma marionete, todo o clima de mistério e horror do local favorecem a criação desse mundo hiper-real. No entanto, a encenação é que realmente provoca no leitor a sensação de hiper-realidade. A representação iniciava-se já na porta da casa (o coche preto, a sensação de estar em uma prisão). Ao deparar-se com Madame Schreck, a encenação alcança seu ápice. Sua aparência criava um ambiente lúgubre, suas roupas criavam ilusão. Era uma mulher que parecia uma marionete, um verdadeiro simulacro. Não era possível distinguir em Madame Schreck e sua casa o que era verdadeiro ou falso, o que fazia dela um simulacro. Para completar o quadro de personagens desse cenário, nesse momento são apresentadas ao leitor as outras mulheres, componentes desse show de simulacros (Fanny Quatro Olhos, Bela Adormecida, Albert / Albertina, Maravilha de Wiltshire e Teia de Aranha), que se expunham para visitação. Nesse momento do romance, deparamo-nos com a descrição de um ato que se assemelhava ao de necrofilia; clientes pagavam para dormir com a Bela Adormecida, e esta parecia um cadáver:

[...] If you wished to lie down beside the living corpse and hold in your trembling arms the entire mystery of consciousness, that is and is not the same time, why, that was available, cash down. (CARTER, 1984, p. 79)

[...] Se alguém quisesse se deitar ao lado do cadáver vivo e segurar nos braços trêmulos o mistério da consciência, que ao mesmo tempo é e não é, bem, isso era viável, pagamento à vista [...] (CARTER, 1991 p. 82)

A Bela Adormecida de Carter nos remete a Bela Adormecida do museu de cera de Madame Tausaud. Marina Warner (2006, p.23) afirma que as estátuas de cera simulam a vida, são uma metáfora da vida. A Bela Adormecida portanto, seria uma ilusão da vida. Ela parece suspensa por toda eternidade, encontra-se no limiar entre a vida e a morte. Para os visitantes do museu de cera ela é um veículo para a fantasia dos visitantes, o mesmo acontece com a Bela Adormecida de Carter, ela desperta em seus visitantes a fantasia. Ela é o simulacro da vida.

A construção destes elementos acontece para opor-se ao que rotulamos como real; assim, todo exagero utilizado serve para ultrapassar a realidade e confirmar a utilização de elementos hiper-reais. No entanto, segundo Baudrillard (1991, p.09), poderíamos pensar que estes elementos já não são uma representação da realidade, mas que todo o resto que rotulamos como reais e normais também já não são a realidade.

A personagem mais caracterizada ao mundo hiper-real é Fevvers:

In her pink fleshings, her breastbone stuck out like the prow of a ship; Iron Maiden cantilevered her bosom whilst paring down her waist to almost nothing, so she looked as if she might snap in two at any careless movement. The leotard was adorned with a spangle of sequins on her crotch and nipples, nothing else. Her hair was hidden away under the dyed plumes that added a good eighteen inches to her already immense height. On her back she bore an airy burden of furred plumage as gaudy as that of a Brazilian cockatoo. On her red mouth there was an artificial smile.

Look at me! With a grand, proud, ironic grace, she exhibited herself before the eyes of the audience as if she were a marvelous present too good to be played with. Look, not touch.

She was twice as large as life and as succinctly finite as any object that is intended to be seen, not handled. Look! Hands off!

LOOK AT ME!

She rose up on tiptoe and slowly twirled round, giving the spectators a comprehensive view of her back: seeing is believing. Then she spread out her superb, heavy arms in a backwards gesture of benediction and, as she did so, her wings spread, too, a polychromatic unfolding fully six feet on the same diet that makes flamingoes pink. (CARTER, 1984, p. 12-13)

‘My feathers, sir! I dye them! Don’t think I bore such gaudy colours from puberty! I commenced to dye my feathers at the start of my public career on the trapeze, in order to simulate more perfectly the tropic bird. In my white girlhood and earliest years, I kept my natural colour. Which is a kind of blonde, only a little darker than the hair on my head, more the colour of that on my private ahem parts. (CARTER, 1984, p. 24-25)

Na malha cor-de-rosa, o seu esterno de projetava como a proa de um navio. A Donzela de Ferro projetava o peito ao mesmo tempo em que comprimia a cintura até quase nada, e assim parecia que, a qualquer movimento descuidado poderia quebrar-se ao meio, A malha era enfeitada com lantejoulas na forquilha e sobre os mamilos, nada mais. O cabelo estava oculto sob as plumas tingidas que acrescentavam bem quase meio metro à sua já imensa altura. Nas costas, carregava um fardo leve de plumagem dobrada tão vistosa quanto a da cacatua brasileira. Na boca vermelha havia um sorriso artificial.

Olhem para mim! Com uma graça imponente, orgulhosa e irônica, ela se exibia aos olhos do público como se fosse um presente maravilhoso, bom demais para se brincar com ele. Olhem, não toquem.

Ela era duas vezes mais vasta do que a vida e tão sucintamente finita como qualquer objeto que é para ser visto, não manuseado. Olhem! Não toquem!

OLHEM PARA MIM!

Ela se ergueu na ponta dos pés e lentamente rodopiou, dando aos espectadores uma ampla vista de suas costas: ver é crer. Em seguida, abriu os soberbos e pesados braços em um gesto de bênção para trás e, enquanto fazia isso, também as asas de abriram, uma expansão policromática de mais de um metro e oitenta centímetros de ponta a ponta, envergadura de uma águia, um condor, um albatroz excessivamente alimentado como a mesma dieta que torna os flamingos cor-de-rosa. (CARTER, 1991 p. 16-17)

– As minha penas, meu senhor! Eu as tinjo! Não pense que tenho essas cores espalhafatosas desde a puberdade! Comecei a tingir as penas no início da minha carreira pública no trapézio, para simular mais perfeitamente a ave tropical. Na minha meninice inocente e nos primeiros anos, eu conservava a cor natural. Que é uma

espécie de louro, só um pouco mais escuro que o cabelo da minha cabeça, mais da cor do das minhas partes... hum... “íntimas.” (CARTER, 1991 p. 28-29)

Carter traz ao leitor uma personagem construída aos moldes da hiper-realidade. Ela é uma mulher “duas vezes mais vasta que a vida”, no entanto é capaz de movimentos graciosos realizados por bailarinas, como ficar na ponta dos pés. Modifica também a cor natural de suas asas, é uma personagem com o desejo de simular uma ave tropical. Não poderíamos nesse caso então classificar Fevvers como uma personagem dissimulada, pois segundo Baudrillard (1991, p.09-10), dissimular é fingir não ter o que se tem.

Simular, segundo o teórico (1991, p.09-10), é fingir ter o que não se tem. Seria pertinente dizer então que Fevvers trata-se de uma simuladora a começar pelo tingimento de suas asas; ela finge possuir cores que na verdade não possui. Mas a outra grande pergunta do romance, que também nos induz a pensar em simulação: Fevvers é um fato ou uma ficção? Ela tem ou não asas?

A personagem possui características de uma ave (como por exemplo a ausência de umbigo). Podemos então deduzir que essa heroína possui realmente o par de asas, pois ela é perfeitamente capaz de simular a existência destas. Segundo Baudrillard (1991, p.10), se um simulador é perfeitamente capaz de imitar ou fingir ter algo é porque o é, ou possui.

A descrição de elementos da personagem com exagero, a começar pela vestimenta, reforça a idéia de hiper-realidade. Todos os elementos que contribuem para que o real torne-se mais intenso, bonito, atraente, vivo e vibrante interessam ao pós-modernismo. Esse exagero transforma a realidade em hiper-realidade. Assim, o pós-modernismo apóia-se no simulacro. Dessa forma, as mensagens são criadas visando a

espetacularização da vida, a simulação do real e à sedução do sujeito. Tudo torna-se incrível, fantástico, sensacional.

Segundo Jair Ferreira dos Santos (1986, p.48-49), o real é duro, intratável; o simulacro é dócil e maleável o suficiente para permitir a criação de uma hiper-realidade. O simulacro faz o real parecer mais real. Assim, Carter construiu Fevvers com características que ultrapassassem qualquer realidade. A mulher alada que foi “chocada”, desconhecia quem a havia concebido, tornando assim seu próprio nascimento uma hiper-realidade, uma quebra de vínculo maternal e paternal. Uma criança que aos 7 anos encenava Cupido em uma casa de mulheres e aos 14 descobriu-se dona de enormes asas. Uma mulher pássaro que ultrapassa qualquer característica que se enquadre na realidade.

Se uma das marcas da hiper-realidade é visar à espetacularização da vida, a simulação do real e sedução do sujeito, Carter não poderia ter escolhido melhor ambiente para inserir sua personagem: O CIRCO. Neste cenário, Fevvers, além de seu par de asas, é montada com exagero. Tudo em seu figurino apresenta exagero de cores e tamanhos. Suas penas são vermelhas e roxas, querendo dessa forma simular uma ave tropical, da mesma forma que o batom vermelho também revelava um sorriso artificial. Em seu traje usava também Donzela de Ferro, que aumentava o busto ao mesmo tempo em que comprimia sua cintura. Sua malha enfeitada com lantejoulas e se não bastasse a vestimenta era uma mulher duas vezes mais vasta que a vida, dona de proporções corporais avantajadas. Dessa forma, a representação é algo que acompanha a protagonista durante o romance, pois mesmo seu sorriso era artificial, denotava encenação.

Essa mulher, duas vezes mais vasta que a vida, é capaz de movimentos graciosos contradizendo seu tamanho e sua característica física. Além disso, Fevvers

não deveria possuir braços, já que possuía asas, e essa é uma das dúvidas que aumenta a suspeita do jovem jornalista Jack Walser:

Now, wings without arms is one impossible thing; but wings with arms is the impossible made doubly unlikely – the impossible squared. Yes sir! (CARTER, 1984, p. 13)

Ora, asas sem braços é uma coisa impossível. Mas asas com braços é o impossível tornado duplamente inverossímil – o impossível elevado ao quadrado. Sim Senhor! (CARTER 1991, p. 17)

Segundo Walser isso seria duplamente inverossímil. O que intriga o jovem jornalista é desvendar se o par de asas de Fevvers é verdadeiro ou falso, pois sua profissão trabalha com fatos. Após estar perplexo por Fevvers ter um par de asas e mesmo assim limitar-se a movimentos que qualquer trapezista faria ele se pergunta:

For, in order to earn a living, might not a genuine bird-woman – in the implausible event that such a thing existed – have to pretend she was an artificial one? (CARTER, 1984, p. 16)

Pois, a fim de ganhar a vida, uma genuína mulher-pássaro – na implausível eventualidade de que tal coisa existisse – não poderia ter de fingir que era artificial? (CARTER 1991, p. 19)

Dessa forma, uma mulher pássaro obrigada a simular ser uma farsa. O simulacro acompanha a protagonista. Se é realmente uma mulher alada é obrigada a fingir não ser para ganhar seu próprio sustento. No entanto, se é uma farsa consegue fazer com que os espectadores acreditem e para colaborar com a sedução utiliza-se de técnicas da hiper-realidade (exagero de cores, maquiagem, vestimenta e seu próprio tamanho). Em tempos de hiper-realidade, um milagre tem que se passar por simulacro, é obrigada a fingir ser uma representação. O que podemos notar é que uma das intenções de Carter pode ter sido construir um simulacro como Fevvers para representar a

dificuldade das mulheres diante da sociedade. Ela é obrigada a encenar constantemente, sendo ou não uma mulher alada, é necessário se passar por uma para manter-se em um melhor patamar na sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do estudo apresentado,concluímos que Carter construiu o romance *Noites no circo* (1984) com características que aparecem ligadas às suas obras. As teorias utilizadas para a análise foram de extrema importância para conclusão deste estudo, pois foi através delas que pudemos comprovar que elementos como realismo mágico, pós-modernismo e simbologia constroem este romance carteriano.

No primeiro capítulo, foi possível constatar que o realismo mágico é uma das técnicas utilizadas pela autora, antes atribuído somente a obras de países pós-coloniais. Um dos elementos característicos do realismo mágico é a utilização dos marginalizados, não como elemento extratextual mas como uma técnica da narrativa, a voz dos ex-cêntricos é levada em consideração e esta é uma das técnicas pela qual Carter opta em sua obra.

Ainda neste primeiro capítulo nos foi possível confirmar que a autora utiliza elementos do pós-modernismo para a construção de sua obra. Elementos como pastiche, paródia, fragmentarismo textual, humor e exaltação do prazer reforçam o pós-modernismo no romance. O feminismo também é uma característica clara na narrativa. A protagonista, Fevvers, de certa maneira opõe-se a Walser, o jovem jornalista que por ela se apaixona. No entanto, o amor é concretizado quando Walser torna-se o novo homem. Um dos elementos que reforça a característica feminista na obra é a voz predominantemente feminina.

O estudo realizado no segundo capítulo constatou que Carter em seu romance escolhe elementos que se interligam e que possuem significados que vão além de uma leitura superficial. Os símbolos se interligam dentro da narrativa. Os elementos como por exemplo, espelho e relógio se complementam para caracterizar a temporalidade e busca da identidade das personagens. Já as cores e nomes atribuídos à protagonista são escolhidos de modo a afirmar sua origem desconhecida ou misteriosa

(como Helena e Vênus), ou quando Fevvers recebe nomes que estão ligadas a sua característica física, o par de asas. Nomes e cores têm em comum em vários momentos a ligação com a sexualidade, uma das marcas da protagonista que sempre teve o elemento sexual presente em sua vida, a começar na infância quando morou em uma casa de prostitutas.

O número e data escolhido por Carter também não foram feitos de forma aleatória. A autora escolheu um número para permear a obra que tem forte ligação com início e fim. Da mesma forma, os locais que a protagonista habitou também levam a estas interpretações. Notamos que a partir do momento que a vida da protagonista toma rumos diferentes suas habitações mudam e traduzem momentos de felicidade ou angústia. A casa de Mamãe Nelson foi o lugar acolhedor, de descoberta, já a cabana foi o local de incertezas mas também de início. Foi possível nesta parte da análise constatar que Carter não escolheu aleatoriamente os símbolos para este romance. Os símbolos se complementam e ajudam o leitor a entender a complexidade da personagem central. Entender o milagre que é esta mulher alada não seria possível com simples descrições, é preciso estar atento aos elementos que complementam a narrativa e ajudam na construção da personagem.

No terceiro capítulo foi possível entendermos um pouco das representações que Carter construiu em seu romance. Para construção destas representações ela utilizou seus personagens e características como o hiper-real, o grotesco e o carnavalesco. Todos os elementos cercam a personagem central, Fevvers. As representações encontradas assemelham o romance a uma encenação, um espetáculo. Notamos que os personagens existem em relação à personagem central, seja para complementá-la como Lizzie, ou para opor-se a ela, como Mignon. As representações utilizam elementos carnavalescos e grotescos, assim como características do hiper-real.

De modo geral, foi possível concluir que Carter construiu *Noites no circo* (1984), utilizando vários fenômenos literários. A autora misturou elementos como realismo mágico e o hiper-real, que podem ser considerados incompatíveis, para desvendar o mundo em que vive esta mulher alada. Carter criou um circo de elementos que ao invés de se anularem, se complementam. A escolha de diferentes elementos para análise neste estudo mostrou que a autora utilizou várias técnicas para construir um romance que se assemelhasse, também no conteúdo, a um circo. O uso excessivo de técnicas colaboram para a construção da complexa personagem que é Fevvers e para a sensação do leitor de ler um romance com forma de espetáculo circense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

AZEVEDO, Sebastião Laércio. *Dicionário de nomes de pessoas*. Editora: Civilização Brasileira, Ano: 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Coleção Tópicos.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

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

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva.

CARTER, Angela. *Nights at the circus*. Great Britain: Vintage, 2004.

CARTER, Angela. *Noites no circo*. Tradução de Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

CHATUVERDI, B. K.; MATHUR, Suresh Narain. *Deuses e deusas hindus*. São Paulo: Editora Madras, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 15 ed. Tradução de Vera da Costa e Silva (et al.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CLARK, Robert. "Angela's Carter desire machine". In: *Women's study*, 14.2, p. 147-161, 1987.

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

CUNNINGHAM, Valentine. "High-Wire Fantasy". In: *Observer*. 30 Sept 1984, p. 20.

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

FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FOLHA DE SÃO PAULO, *Caderno Letras*. 21 de setembro de 1991, p.6.2.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

GAMBLE, Sarah. *Angela Carter: writing from the front line*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.

GOETHE, W. von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 491

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GRIMAL, Claude. "A self indulgent novel". In: *Quinzane Littéraire*. 16 Sept 1988, p. 14-15.

GUEDES, Peônia V. “Elementos parodísticos, grotescos e carnavalescos em “Nights at the circus”, de Angela Carter”. In: *Literatura e identidades*. Org. José Luis Jobim. Rio de Janeiro: J.J.J.S. Fonseca, 1999. (UERJ)

HEGERFELDT, Anne. *Contentious contributions: Magic realism goes British*. Disponível em: <http://www.janushead.org/5-2/hegerfeldt.pdf> . Acesso em: 20 jan. 2010.

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

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70. 1985.

JACOBI, Jolande. *Complexo arquétipo símbolo na psicologia de C. G. Jung*. São Paulo: Cultrix.

JAMESON, Frederic. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. In: *Novos estudos*. CEBRAP, 1985.

JOHNSON, Heather. “Metafiction, magic realism and myth”. In: *Angela Carter’s nights at the circus*. New York: Routledge, 2007. p. 69-81.

KOTHE, Flávio. "Paródia & Cia". In: *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, jul-set. 1981. Ensaio.

MARQUES, Juliana Bastos. “O conceito de temporalidade e sua aplicação na historiografia antiga”. *Rev. hist.*, São Paulo, n. 158, 2008 . Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092008000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 Abr 2010.

MOERS, Ellen. *Literary women: The great writers*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1976.

MORICONI, Ítalo. *A provocação pós-moderna: razão histórica e política da teoria hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1994.

MORRIS, Tom; RICE, Emma. *Nights at the circus*. London: Oberon Books, 2006.

NYE, Robert. “Daring young woman”. In: *The Guardian*. 27 Sep. 1984, p. 12.

OXFORD guide to British and American culture. Oxford, New York: Oxford University Press, 1999.

PALMER, Paulina. “From coded mannequin to bird woman: Angela Carter’s magic flight”. In: *Women reading women’s writing*. New York: St Martin’s Press, 1987.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

PUGLIESE, Marcio. *Mitologia greco-romana: Arquetipos dos deuses e heróis*. São Paulo: Editora Madras, 2003.

RAPUCCI, Cleide A. *Exposta ao vento e ao sol: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter*. Tese (Doutorado em Letras) – UNESP/SP – Assis. 1997.

RAPUCCI, Cleide A. . Resenha da obra *Noites no Circo*, de Angela Carter. Trad. Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.. Alfa (ILCSE/UNESP), São Paulo, v. 36, p. 239-245, 1992

ROEMER, Danielle M.; BACCHILEGA, Cristina (org.). *Angela Carter and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. “Singular e anônimo”. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno?* São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SARGE, Lorna (org.). *Flesh and the mirror: essays on the art of Angela Carter*. London: Virago, 1994.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- STODDART, Helen. *Angela Carter's nights at the circus*. New York: Routledge, 2007.
- TIBURI, Márcia. “Fada subversiva”. In: *Revista Veja*. Edição 2031 – ano 40 – nº 42 p. 146, out. 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e Interpretação*. São Paulo: Edições 70
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução de Enid Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- TURNER, Rory. “Subjects and symbols: Transformations of identity in Nights at the circus”. In: *Folklore Forum* p. 39-60.
- WARNER, Marina. *Phantasmagoria*. New York: Oxford University Press, 2006.
- XAVIER, Elódia. “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória”. In: *Mulheres e Literatura*, v3, 1999.
- ZOLIN, Lucia O. “Literatura de autoria feminina”. In: *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, Eduem, 2009. p. 327-336.

ANEXOS

Imagens da encenação de *Nights at the circus* adaptado para o teatro. Disponível em: <http://www.kneehigh.co.uk/shows/nights-at-the-circus/> Acesso em: 12 jan. 2008.









