

CONFINAMENTO E VASTIDÃO

A REPRESENTAÇÃO FEMININA E A
SUBVERSÃO EM *THE MAGIC TOYSHOP*

TALITA ANNUNCIATO RODRIGUES

**CONFINAMENTO
E VASTIDÃO**

Conselho Editorial Acadêmico
Responsável pela publicação desta obra

Dr^a Cleide Antonia Rapucci
Dr. Álvaro Santos Simões Junior
Dr. Benedito Antunes

TALITA ANNUNCIATO
RODRIGUES

**CONFINAMENTO
E VASTIDÃO**
**A REPRESENTAÇÃO FEMININA
E A SUBVERSÃO EM
*THE MAGIC TOYSHOP***

**CULTURA
ACADÊMICA**

Editora

© 2012 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP– Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

R617c

Rodrigues, Talita Annunciato

Confinamento e vastidão: a representação feminina e a subversão em
The magic toyshop / Talita Annunciato Rodrigues. – São Paulo: Cultura
Acadêmica, 2012.

160 p.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-303-8

1. Carter, Angela, 1940-1992. The magic toyshop – Crítica e
interpretação. 2. Feminilidade na literatura. 3. Mulheres na literatura.
4. Literatura inglesa – História e crítica. I. Título.

12-7620

CDD: 823

CDU: 821.111-3

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de
Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*Dedico esta obra aos meus pais,
Ana Regina e José Roberto, ao meu pai de coração, Carlos,
ao meu companheiro Daniel e aos meus amigos,
que sempre me deram apoio.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que contribuíram para o desenvolvimento deste livro. Seja de forma direta ou indireta, a colaboração e o apoio dessas pessoas foram de extrema importância para a confecção do meu trabalho.

Primeiro, gostaria de agradecer a Cleide Antonia Rapucci, que, além de excelente orientadora, considero uma grande amiga. A convivência ao longo dos anos, desde a graduação até a pós-graduação, apenas fez crescer minha admiração por ela, tanto no âmbito profissional quanto pessoal. Obrigada pelo incentivo, pelo apoio e pela confiança em meu trabalho, sempre. Agradeço também por ter me apresentado nossa querida Angela Carter, autora à qual optei dedicar meus estudos no mestrado.

Às professoras Ana Maria Domingues e Ana Maria Carlos, pelos apontamentos fornecidos na banca do exame de qualificação, que foram de grande contribuição para a melhoria do texto e nortearam o foco do nosso estudo. Agradeço também ao professor Sérgio Zanotto, pelo constante apoio e interesse em meu trabalho, bem como pelos diversos títulos emprestados.

Aos professores das disciplinas que cursei na Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca Acácio José Santa Rosa,

por gentilmente contribuírem com esclarecimentos e agilidade em seus serviços.

À minha querida família, especialmente à minha mãe, Ana Regina, que sempre me deu forças, conforto nos momentos difíceis e lanches deliciosos que faziam as longas viagens a Assis mais suportáveis. Ao meu companheiro Daniel, por sempre me escutar e estar disposto a me ajudar, pelas inúmeras contribuições com edição e revisão de textos. Agradeço a confiança que você tem em mim, sua compreensão e, acima de tudo, seu amor.

Aos meus amigos, que sempre estiveram ao meu lado, presencialmente ou em pensamento. Vocês foram uma constante fonte de incentivo, sempre acreditando em minha capacidade. Agradeço, de forma especial, ao casal Camila e Wellington, que me abrigou em seu lar sempre que precisei.

E, por fim, meus agradecimentos à Fapesp, cujo apoio financeiro foi de extrema importância para o desenvolvimento da pesquisa, propiciando o auxílio nas despesas e permitindo minha dedicação em tempo integral aos estudos.

*All the world's a stage
And all the men and women merely players.*
Shakespeare

*Oh, hell. What I really like doing is writing fiction
and trying to work things out that way.*
Angela Carter

SUMÁRIO

Introdução 13

1. A escrita de Angela Carter 17

2. A representação feminina e o
confinamento na mágica loja de brinquedos 47

3. Do confinamento à vastidão:
rupturas, subversão e recriação 95

Considerações finais 143

Referências bibliográficas 147

Apêndice 155

INTRODUÇÃO

As obras da escritora inglesa Angela Carter sempre estiveram associadas ao gênero dos contos de fadas, desde seus primeiros romances até uma de suas últimas publicações, *The second virago book of fairy tale*, de 1992. A maior parte de seu trabalho como editora e tradutora também envolveu esse tipo de narrativa, e talvez essa relação seja essencial para a compreensão de sua escrita e seu posicionamento como escritora contemporânea.

Em 1979, Angela Carter lança a coletânea *The bloody chamber and other stories*, uma de suas obras mais polêmicas, na qual propõe recontar, ou melhor, adaptar os contos de fadas de Charles Perrault de acordo com sua própria perspectiva. Dois anos antes, ela enfrentou a difícil tarefa de traduzir alguns contos do autor francês, reunidos no título *The fairy tales of Charles Perrault* (1977). O interesse da autora por esse tipo de narrativa, entretanto, remonta a tempos atrás, ao início de sua carreira literária. Desde as primeiras obras de ficção, Carter recupera diversos motivos dos contos de fadas, trazendo para seus textos figuras como as da heroína e sua jornada árdua para escapar do cruel tirano, temas como violência e incesto, além da atmosfera fantástica, como é possível observar no segundo romance da autora, *The magic toyshop*, de 1967.

Embora a estrutura da obra tenha como base esse tipo de gênero, percebe-se que a construção das personagens, da ambientação e até mesmo da própria forma narrativa trabalhada em *The magic toyshop*, bem como a desconstrução de certos preceitos nela presentes, parece indicar uma postura crítica da autora com relação ao modelo de sociedade patriarcal. Ao aproximar sua obra dos contos de fadas, deliberadamente subvertendo certas convenções do gênero, Carter parece propor o questionamento de imagens e histórias presentes em nossa sociedade e que formam a base de nossa cultura. Verifica-se, dessa forma, que, apesar do caráter fantástico de sua obra, Angela Carter não dissociou sua escrita do tecido social, criando, assim, um estilo literário único.

Considerados esses aspectos, procuramos, por meio deste estudo, verificar de que modo a autora, ao apresentar um mundo permeado pelo gênero fantástico, permite o estabelecimento de uma relação entre o universo textual e o extratextual, com o qual dialoga.

Foi-nos de primordial importância, nesse sentido, a leitura da obra em seu idioma original, o inglês, tendo em vista que estudamos, assim, significações que fazem parte dos traços característicos da língua.

A leitura de obras relacionadas ao estilo literário de Angela Carter e entrevistas com a autora serviram-nos de alicerce para compreender melhor sua escrita, bem como sua biografia. Algumas obras teóricas e artigos foram de grande relevância para a execução do trabalho, auxiliando-nos tanto na compreensão da relação da autora com os conceitos de fantástico, realismo mágico e pós-modernismo – classificações às quais suas obras geralmente vêm atreladas –, quanto na análise do romance *The magic toyshop*.

Também estudamos a representação da mulher na literatura, ressaltando os aspectos culturais e as significações que contribuíram para formar sua caracterização nas obras literárias ao longo do tempo. Dessa maneira, foi-nos possível investigar como ocorre a construção das personagens, sobretudo das personagens femininas no romance, e observar como Angela Carter rompe com certos pre-

ceitos para tecer a sua crítica aos valores patriarcais, os quais muitas vezes impunham estereótipos e certos papéis sociais às mulheres.

Após o contato com as bases teóricas, procuramos obter elementos para o estudo que aqui segue. As informações colhidas tiveram o intuito de esclarecer certos aspectos, por exemplo, como o estilo da autora, frequentemente associado à literatura fantástica e ao pós-modernismo, dialoga com a ideologia presente na obra, a saber, a crítica ao modelo patriarcal de sociedade.

Com isso, temos a divisão deste livro em três capítulos. No primeiro, realizamos um levantamento de dados da vida e da obra de Angela Carter, a fim de compreender melhor o desenvolvimento de tal estilo ao longo de sua carreira literária e como este se relaciona com as perspectivas adotadas pela autora, bem como sua complexa relação com as classificações às quais frequentemente era vinculada. Almejamos, dessa forma, criar um liame entre nosso objeto de estudo e o contexto de criação, dado que, se o pensamento humano está diretamente relacionado ao espaço histórico-social, esse liame pode elucidar e suscitar inúmeras considerações.

No segundo capítulo, apresentamos, de início, uma investigação acerca da representação da mulher na literatura, ressaltando os aspectos culturais e históricos que contribuíram para formar sua caracterização nas obras literárias. Em seguida, analisamos brevemente a representação feminina nas obras de Angela Carter no geral e de forma mais aprofundada no romance *The magic toyshop*, observando os elementos selecionados para tal fim e seu papel na construção do ambiente, bem como na relação que ela estabelece com a postura crítica da autora, presente na obra.

No terceiro capítulo, realizamos um estudo sobre as possíveis intertextualidades presentes no romance, por meio do diálogo que estabelece tanto com alguns mitos, poemas, contos de fadas, quanto com o filme homônimo, produzido vinte anos após sua publicação. Pretendemos, nesse tópico, observar, tendo como base a perspectiva da autora, a narrativa imagética como um processo de recriação de sua própria obra, possibilitando a abertura da mesma a novos códigos.

Esperamos, com este livro, não apenas elucidar como Angela Carter trabalhou brilhantemente as técnicas narrativas em sua obra, mas apontar como, através delas, a autora buscou pensar a condição humana em um meio opressivo. Esperamos também contribuir com os estudos realizados acerca da vida e da obra de Angela Carter, que, embora tenham aumentado em número, ainda são poucos, dada sua importância para a literatura ocidental.

1

A ESCRITA DE ANGELA CARTER

A fada madrinha à margem

Apesar de sua morte prematura em 1992, aos 51 anos de idade, Angela Carter teve uma intensa produção literária, que conta ao todo com nove romances, quatro coletâneas de contos, bem como histórias infantis, peças para rádio, trabalhos com poesia, televisão, e mesmo obras de não ficção, como o polêmico ensaio *The sadeian woman: an exercise in Cultural History* (1979) e *Nothing sacred: selective writings*, de 1982, que reúne artigos publicados em jornais e revistas. Entre seus trabalhos, ela organizou um livro que reúne narrativas de autoras de diversos países e duas coleções de contos de fadas e contos populares. Pelo conjunto de sua obra, Angela Carter é considerada como uma das mais consagradas escritoras de autoria feminina e uma grande pensadora da condição da mulher de seu tempo.

Vários críticos apontam que a popularidade de Carter aumentou após a sua morte tanto no âmbito acadêmico, com o crescente número de propostas de estudos sobre as obras da autora, quanto entre os leitores em geral, transformando sua reputação em uma espécie de “lenda urbana acadêmica”, termo utilizado por Sarah Gamble na introdução de sua obra *Angela Carter: writing*

from the frontline (1997). Nessa obra, contudo, a estudiosa afirma que seria impreciso sugerir que Carter foi ignorada por críticos e estudiosos durante sua vida, uma vez que no início de sua carreira, na segunda metade dos anos 1960, ela recebeu dois grandes prêmios pelas suas primeiras obras.

O prêmio em dinheiro recebido pelo terceiro romance, *Several perceptions* (1968), possibilitou à autora uma viagem ao Japão, onde permaneceu por três anos, entre 1969 e 1972. O Oriente foi uma espécie de fuga para Carter, tanto no sentido literário quanto em sua vida pessoal. Em sua biografia, Lorna Sage (1994) aponta que esse foi o lugar onde ela se perdeu e se encontrou. A juventude traumática, com a anorexia na adolescência e a aparência peculiar, “de ossos grandes e largos e de espírito intransigente” (Sage, 1994, p.24, tradução nossa), contribuíram para que Angela Carter estivesse em disparidade com as expectativas do que deveria ser uma mulher segundo a cultura oriental, resultando em um sentimento de estrangeirismo, retratado em alguns contos da coleção *Fireworks*, de 1974.

Sage afirma que, durante sua estadia em Tóquio,

[...] seja o que for que estivesse procurando, ela descobriu a veracidade e a finalidade das aparências, imagens esvaziadas de seu fardo comum de identificação e culpa. Isto não era, em outras palavras, um orientalismo antiquado, mas um novo tipo que lhe negava o acesso a qualquer essência de alteridade. (Sage, 1994, p.26, tradução nossa)¹

Em meio ao divórcio com o primeiro marido, Paul Carter, e a uma cultura completamente diferente da qual fazia parte, a autora trabalhou brevemente durante esse período na rede de televisão

1. “[...] whatever she was looking for, she found out the truthfulness and finality of appearances, images emptied of their usual freight of recognition and guilt. This was not, in other words, old-fashioned orientalism, but new fangled sort that denied you access to any essence of otherness.”

NHK, escrevendo artigos para a revista inglesa *New Society*, e deu início a uma fase de transição em sua obra.

Para Gamble (1997), a distância geográfica da cena literária britânica foi agravada pela escolha de Carter dos modos de sua escrita nesse momento, que já indicavam seu lado polêmico:

Os romances escritos pela autora durante esse período, incluindo *The infernal desire machines of Doctor Hoffman* e *The passion of new Eve*, permanecem entre suas obras mais chocantes e experimentais. (Gamble, 1997, p.2, tradução nossa)²

Gamble (1997) aponta que foi apenas no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 que a reputação de Angela Carter se expandiu para além de um pequeno círculo de *cognoscenti*. A já citada coleção de contos *The bloody chamber and other stories* (1979), que trazia uma versão subversiva de alguns contos de fadas, ganhou ampla atenção, assim como o conto “Na companhia dos lobos”, transformado em filme pelo diretor Neil Jordan, em 1984. No mesmo ano, conforme afirma a estudiosa, houve muita controvérsia quando o penúltimo romance da autora, *Nights at the circus* (1984), não foi colocado na lista do Booker Prize, indicando o quanto ela tinha progredido desde os dias em que suas obras eram quase ignoradas por um público maior de leitores. Durante esse período, Carter alcançou reconhecimento internacional não só como escritora, mas também como professora de escrita criativa, recebendo convites de diversas universidades, como a Brown University, nos Estados Unidos, e a East Anglia University, no Reino Unido.

As obras da então chamada carinhosamente de “Fairy Godmother” por amigos e colegas de profissão sempre estiveram atreladas à literatura fantástica, vinculadas aos rótulos de realismo mágico, pós-modernismo e até mesmo ficção científica. No prólogo de sua bio-

2. “Her novels written over this period, including *The infernal desire machines of Doctor Hoffman* and *The passion of New Eve*, remain among her most shocking and experimental.”

grafia, Lorna Sage (1994) aponta como a própria descrição física da escritora assinala essa relação com o maravilhoso, associando-a à figura da fada madrinha. A visão da romancista canadense Margaret Atwood sobre Carter, como alguém de cabelos longos e prematuramente brancos, de complexa beleza, ar benigno, olhos pequenos e boca em formato de coração, completava essa imagem quase mítica. Segundo Atwood, “ela parecia estar sempre a ponto de conceder alguma coisa – algum talismã, algum símbolo mágico de que você precisaria para atravessar a floresta escura, alguma fórmula verbal útil para a abertura de portas encantadas” (Atwood apud Sage, 1994, p.1, tradução nossa). Para Sage (1994), não há como separar a imagem de Angela Carter de sua escrita, uma vez que esse papel desenvolvido pela autora foi uma de suas realizações mais impressionantes. Tal papel não se configurava como uma máscara, conforme ela afirma, sendo realizado no sentido de recusa a qualquer distinção entre a arte e a vida, de modo que Carter era tão inventiva na realidade quanto na criação de sua ficção.

A autora, todavia, não se reconhecia em tais classificações, chegando a alegar em entrevistas que suas obras, apesar da atmosfera fantástica que as circunda, são, afinal, sobre “O Mundo Real”:

[...] Por cerca de dez anos, entre meus 29 e 39 anos, eu pensava que a escrita, toda a ficção, na verdade, fosse sobre outras ficções. Que não havia outra saída, realmente, além desse solipsismo; que os livros eram sobre outros livros. [...]. Mas então eu comecei a me perguntar, se todos os livros são sobre outros livros, sobre o que são os outros livros? E em algum momento o estilo maneirista em que eu estava escrevendo [...] começou a parecer – você sabe – Qual é O Livro Primordial,³ então? E se é forçado a responder, depois de um tempo, é claro que O Livro Primordial é realmente

3. A expressão “Ur-book”, traduzida por nós como “O Livro Primordial”, é utilizada para se referir a uma obra original, da qual originaram-se muitas outras.

a Vida, ou O Mundo Real. (Goldsworthy, 1985, p.5, tradução nossa)⁴

A própria Carter afirma que, ao contrário do que parece, sua escrita não era dissociada da realidade social, como aponta Aidan Day (1998) em uma entrevista realizada em 1984, concedida à jornalista do *The Guardian*, Marry Harron: “Eu sou uma socialista, caramba! Como você espera que eu esteja interessada em fadas?” (Day, 1998, p.10-1, tradução nossa).

De acordo com Gamble (1997), Carter estava interagindo constantemente com o ambiente cultural do qual fazia parte e no qual escrevia, porém não fazia isso de forma a se integrar, bem como integrar sua escrita, nos moldes correntes. Partindo da concepção de Edward Said de que todo texto literário está de alguma forma fadado à sua ocasião, com as realidades empíricas das quais emergiu evidentes, ela afirma que a autora estava preocupada essencialmente em manter uma posição cética e interrogativa, colocando-se na periferia de atitudes e convenções da cultura dominante. Tal posição, que consistia na construção tanto de si própria como sujeito da escrita quanto daquilo que escrevia como “marginal”, foi crucial para a progressão de sua carreira. Conforme aponta Rapucci (1997, p.21), “Angela Carter não acreditava em rótulos e, sempre que sua prosa era vinculada ao realismo mágico, ela reagia dizendo acreditar que fosse muito mais realismo propriamente dito do que qualquer outra coisa”.

O termo “marginal” nesse contexto, segundo Gamble (1997), significa que Carter considerava-se como operando a partir das

4. “[...] For about ten years, between being twenty-nine and thirty-nine, I thought that writing, all fiction, really, was about other fiction. That there was no way out, really, of this solipsism; that books were about other books. [...]. But then I began to ask myself, if all books are about other books, what are the other books about? And at some point the kind of manierist way in which I was writing [...] began to seem – you know – What’s the Ur-book, then? And one is forced to answer, after a while, of course the Ur-book is really Life, or The Real World.”

margens das perspectivas consensuais de qualquer espécie; “especificamente, a concepção de história como a ‘grande’ narrativa ou narrativa ‘dominante’, os códigos sociais convencionais regulando a propriedade e o ‘lugar das mulheres’, e a categorização de qualquer produto cultural, especialmente a literatura, em formas ‘superiores’ ou ‘inferiores’” (Gamble, 1997, p.4, tradução nossa). Assim, para a estudiosa, o papel de Angela Carter era como o de uma “sabotadora cultural”, que usava sua escrita para questionar pressupostos já consolidados e padrões de pensamento habituais, realizando, dessa forma, um exercício de redefinição de consciência. “Suas obras de ficção agem como espelhos despedaçados através dos quais os leitores ainda podem se ver, porém fragmentados, refratados, múltiplos e surpreendentemente desfamiliarizados” (Gamble, 1997, p.4, tradução nossa).

Essa constante negação da ordem dominante a constituiria, portanto, como uma intelectual por definição, representada na figura do *outsider*, como aponta Edward Said, em *Representações do intelectual*:

O exílio é um modelo para o intelectual que se sente tentado, ou até aturdido ou esmagado, pelas recompensas da acomodação, da consonância, da adaptação. Mesmo não sendo um verdadeiro imigrante ou expatriado, ainda é possível pensar como tal, imaginar e investigar apesar das barreiras, e afastarmo-nos sempre das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde podemos ver as coisas que geralmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram além do convencional e do confortável. [...]. O intelectual *exílico* não responde à lógica do convencional, mas à audácia do atrevimento e à representação da mudança, do movimento que nunca para. (Said, 2000, p.62)

Linden Peach (1998), outro grande estudioso da autora, alega que sua carreira literária desafia qualquer síntese e seus romances negam, resistem e subvertem definições e estruturas de todos os tipos, sejam elas literárias, culturais, sociais, sexuais, religiosas ou

ontológicas. “Ela não escreve a partir de um ponto de vista particular e, ao longo de suas obras, pressupostos sócio-históricos e convenções que prescreveram e organizaram nosso modo de pensar são rompidos” (Peach, 1998, p.6, tradução nossa).

O caráter subversivo nas obras de Angela Carter também pode ser observado com relação à sua forma. Ao refletir sobre uma possível categorização do modo de escrita da autora, Gamble (1997) aponta certa dificuldade, pois “suas narrativas negociam e ajustam constantemente sua posição na margem de uma variedade de gêneros e formas literárias” (Gamble, 1997, p.5, tradução nossa).

Sobre essa discussão, Gamble (1997) cita o autor de *Post-war British fiction: realism and after*, Andrzej Gasiorek, para descrever a ficção de Angela Carter como oscilando entre fantasia e análise, alegoria e racionalismo. Segundo Gasiorek,

Seus textos são deliberadamente aporéticos, não apenas porque recusam formas decisivas de desfecho, mas também porque recusam optar finalmente por um desses dois discursos, reprimindo assim o outro. A forma de Carter não implica que o carnaval e a fantasia sejam suficientes, tampouco sugere que o racionalismo e a crítica devam ser evitados; pelo contrário, dela urge uma visão do romance como uma forma de composição na qual ambos os tipos de discurso suplementam um ao outro, permitindo ao escritor uma apreensão mais ampla da realidade. (Gasiorek apud Gamble, 1997, p.5, tradução nossa)⁵

Em meio a essa indistinção entre os jogos narrativos e o engajamento com a realidade presente nas obras da autora, Gamble

5. “Her texts are deliberately aporetic, not only because they refuse decisive forms of closure, but also because they refuse to opt finally for one of these two discourses, thereby repressing the other. Carter’s form neither implies that carnival and fantasy can suffice nor suggests that rationalism and critique be eschewed; rather, it urges a view of the novel as a composite form in which both kinds of discourse supplement one another, allowing the writer a fuller apprehension of reality.”

(1997) aponta que é útil a concepção trazida por Linda Hutcheon em sua obra *Poética do pós-modernismo* (1991) sobre a metaficção historiográfica, a qual é descrita como sempre assegurando que o mundo é resolutamente fictício e ainda inegavelmente histórico. Enquanto problematiza a natureza do real, Hutcheon afirma que a metaficção historiográfica não desconsidera a importância do processo histórico, fazendo que dois pontos de vista da história – o intertextual e o extratextual – coexistam e operem em tensão.

O próprio conteúdo de sua ficção, os temas trazidos por Carter nas entrelinhas de suas obras e a tensão nelas existente deixam entrever a relação com o contexto nas quais estavam inseridas, especialmente as primeiras obras. Vistas por estudiosos e pela crítica como narrativas realistas, tais romances eram considerados como produtos dos anos 1960 e da contracultura, formando o que Marc O'Day chama de *Trilogia de Bristol*⁶ (Sage, 1994, p.22), pois compartilham certas características, como o ambiente reconhecidamente contemporâneo, imagens de decadência, tédio e desilusão. Entretanto, Peach (1998) afirma que a natureza radical dessas obras estava enraizada não apenas nesse período, mas no contraste entre a abertura dos anos 1960 e o conservadorismo da década anterior.

Nascida em 7 de maio de 1940, em Eastbourne, Sussex, Angela Carter viveu a adolescência e início da vida adulta nos anos 1950. Como aponta Lorna Sage (1994), o estilo prevaemente na escrita e no cinema inglês dessa época era o neorrealismo, permeado por uma atmosfera geral de austeridade (Sage, 1994, p.2). As vozes de protesto dessa década eram predominantemente masculinas, e os homens tinham maior acesso às oportunidades educacionais e sociais, sendo mais beneficiados do que as mulheres, que eram encorajadas a voltar para a esfera doméstica com o término da Segunda Guerra Mundial.

6. A *Bristol Trilogy* é formada mais precisamente pelo primeiro, terceiro e quinto romances: *Shadow dance* (1966), *Several perceptions* (1968) e *Love* (publicado em 1971, porém, escrito em 1969), respectivamente.

A ausência da “mãe” nas obras de Angela Carter é notável. Segundo Samantha Cantrell (2004), esse aspecto refletiria uma reação da autora contra o essencialismo biológico, ou seja, o uso do corpo materno para celebrar a proximidade da mulher com a natureza e sua habilidade natural de cuidar de uma criança. No ensaio *The sardian woman* (1979), Carter deixa claro seu questionamento sobre as descrições femininas, incluindo imagens da maternidade: “Todas as versões míticas das mulheres, desde o mito da virgem redentora até aquela da mãe conciliadora, são bobagens consoladoras; e bobagem consoladora parece ser uma definição justa do mito de qualquer maneira” (Carter, 1979, p.5, tradução nossa).

Embora em grande parte da ficção carteriana não haja a presença da mãe biológica, a figura materna muitas vezes é representada por mães adotivas ou de criação. Para Sage (1994), é a avó, a “Grandma”, quem assumiu o peso simbólico tanto em suas narrativas quanto em sua própria vida. A avó, carinhosamente chamada de Granny, veio para o resgate dos netos no ano de nascimento de Carter, levando-os do sul de Londres para Wath-upon-Dearn, uma vila de mineração de carvão, durante o período da guerra.

Sage (1994) aponta que, ao pular uma geração, a escritora voltou aos tempos dos “Votos para as mulheres”, do radicalismo da classe trabalhadora, lavatórios públicos e tosses de pó de carvão, e talvez a avó tenha aparecido nos romances carterianos como o espírito do realismo social, envolta, porém, pelo fantástico. Isso seria reflexo da própria atmosfera da época, na qual, ao mesmo tempo em que existia rebelião, mobilização e liberdade, visto em grupos como os *beats* nos Estados Unidos, os existencialistas na França e os *angry young men* na Inglaterra, havia também um crescente sentimento de que o realismo e a autenticidade estavam ultrapassados, e o antirromance, o *nouveau roman*, os contos fantásticos e sátiras estavam ganhando terreno, embora não consistissem em nenhum movimento específico (Sage, 1994, p.2).

Ao considerar as origens da autora na dialética dessas duas décadas, Linden Peach (1998) faz referência ao ponto de vista de Margaret Atwood, que alegava que Angela Carter nasceu subversiva,

tendo vivenciado a crescente frustração com o conformismo neorrealista dos anos 1950, mas especialmente como mulher, pois experimentou a natureza limitada dos movimentos radicais. Para Peach (1998), pode-se dizer que a natureza subversiva dos romances de Carter teve origem na percepção da autora da Inglaterra no período pós-guerra, no qual ela cresceu: “Eu sou o puro produto [...] de um país avançado, industrializado e pós-imperialista em declínio” (Carter, 1997, p.40, tradução nossa).

A constante imagem da mulher em clausura, as músicas e a moda presentes nas primeiras obras da autora pareciam fazer referência aos movimentos que permeavam o período, juntamente com a noção do agir contra a cultura dominante, característica que permaneceu em suas obras ao longo das demais décadas.

Os anos 1970, época em que Angela Carter esteve no Oriente, foram um período que a própria autora afirmou ser paradoxalmente responsável tanto por estimular sua fascinação com o extremismo gráfico das formas pornográficas quanto por seu despertar pela consciência feminista. Lorna Sage (1994) afirma que, ao mesmo tempo que havia em Carter o sentimento de estrangeirismo nesse momento, havia também o ímpeto em criar uma base com materiais de sua própria cultura, algo que ela tinha desenvolvido em seus primeiros trabalhos, os quais possibilitaram sua viagem. Faziam parte dessa base obras como *Viagens de Gulliver*, de Swift, a poesia de William Blake, as obras de Lewis Carroll *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho*, romances medievais, simbolistas franceses e dadaístas, entre outros. Realizava também a leitura dos clássicos, porém com um olhar crítico, conforme aponta Sage: “Ela escolheu a dedo seus pais literários, e com isto ela pretendia provocar a principal corrente emergente da escrita europeia” (Sage, 1994, p.29, tradução nossa).

Para Sarah Gamble (1997), obras como *The infernal desire machines of Doctor Hoffman* (1972) e *The passion of new Eve* (1977) eram crescentemente experimentais e autorreflexivas, características presentes em romances considerados pós-modernos. Outra característica pós-moderna apontada por Lorna Sage (1994) a res-

peito das obras desse momento é a intertextualidade. Em *The infernal desire machines of Doctor Hoffman* (1972), a narrativa começa em uma cidade da América do Sul que está se dissolvendo, onde teve início um novo tipo de guerra civil entre o Princípio da Realidade e o Princípio do Prazer. A vida comum foi invadida por imagens anárquicas, fantasmas gozadores e subversivos que saem dos espelhos e dos sonhos das pessoas para usurpar a esfera do natural e do senso comum. Sage afirma que o próprio lugar em que se passa a narrativa, a América do Sul, é o ambiente ideal para o cruzamento de fronteiras literárias. Nesse caso, a intertextualidade ocorre com o escritor argentino Jorge Luis Borges, considerado um grande nome do então chamado realismo mágico.

Assumir ser feminista para Angela Carter não foi fácil, mesmo exercendo esse papel, de certo modo, todo o tempo, conforme aponta Sage (1994). Em *The passion of new Eve* (1977), ela retrata, assim como a narrativa do *Gênesis*, a mulher que nasce do corpo do homem. A “nova Eva”, *new Eve*, era antes um homem, Evelyn, um sádico viajante inglês, até ser sequestrado e cirurgicamente remodelado pela mãe do matriarcado. Para Sage, a obra é uma espécie de alegoria do processo doloroso no qual o movimento de mulheres dos anos 1970 tinha que esculpir sua própria identidade igualitária moldada na política radical da década anterior. Aqui, a natureza é reescrita por Carter, desvendando a história da evolução, que por muito tempo relacionava a ideia de mudança à ideia de progresso, determinismo biológico e sobrevivência do mais forte. “A versão tradicional dessa história dizia que a evolução procedeu da seleção e da diversificação, mas durante os anos 1970 essa visão estava sendo remapeada” (Sage, 1994, p.37, tradução nossa).

A figura do *dandy*, já presente nas obras da década anterior, aparece como um sujeito mais sombrio, mais enigmático, que ainda possui a compulsão pela exibição, porém combinada a um egocentrismo destruidor, que nega a possibilidade de qualquer outro modo de vivência. Segundo Gamble (1997), tal egocentrismo permitia a essa figura o potencial de sugar a própria realidade para sua órbita, tornando possível moldá-la de acordo com seu desejo. A

crítica afirma, contudo, que, apesar da extrema autorreflexão presente na ficção de Carter nesse período, o engajamento com o “mundo real” se dava de forma mais radical do que as obras da década anterior.

Ponderando os méritos da fantasia e da realidade, as figuras nessas ficções por fim optam, mesmo relutantemente, pela realidade, história e uma vida além do texto, ou passam para além do âmbito da imaginação do autor, para um futuro incapaz de ser representado dentro dos limites do discurso. (Gamble, 1997, p.9, tradução nossa)⁷

Lorna Sage (1994) afirma que, no referente ao estilo, as obras da fase intitulada “middle” na biografia da autora demonstram que Carter torna-se cada vez mais convencida de que a literatura tem seus usos – “que você pode usar imagens para tratar de ideias, e que a noção de que a arte está serenamente separada é uma obra de piedade sanitizada, designada a manter as criaturas da imaginação em suas gaiolas” (Sage, 1994, p.37, tradução nossa). Segundo as próprias palavras da escritora, a arte, quando considerada por si só, exprime um estado de impotência: “As belas artes, que existem por si próprias, sozinhas, são arte em um estado final de impotência” (Carter, 1979, p.13, tradução nossa).

Assim, as formas anteriores à “arte pela arte”, como os contos de fadas, as alegorias e os romances a interessavam cada vez mais, bem como outras formas de ficção fora do âmbito literário, como a pornografia. Em 1979, Angela Carter desenvolve um estudo crítico sobre os tipos de mulheres que aparecem nas obras de Sade, consideradas como “literatura pornográfica”. O ensaio *The sadeian wo-*

7. “Weighing up the relative merits of fantasy and reality, the figures within these fictions eventually either reluctantly opt for reality, history and a life beyond the text, or pass beyond the scope of the author’s imagination into a future incapable of being represented within the boundaries of discourse.”

man: an exercise in Cultural History apresenta a preocupação da autora com relação aos modos como os papéis atribuídos às mulheres na sociedade ocidental são restritivos, devido às circunstâncias sociais e culturais. Para Sage (1994), nessa fase, a autora está revisitando a si própria, pensando sobre seu repertório de imagens obsessivas, vendo-as, contudo, por meio de uma nova perspectiva, mais definidamente feminista.

No mesmo ano de publicação do romance *The passion of new Eve*, em 1977, é lançada a tradução dos contos de Charles Perrault, *The fairy tales of Charles Perrault*, e, dois anos mais tarde, em 1979, Angela Carter publica a polêmica coletânea de contos *The bloody chamber and other stories*, trazendo sua própria versão subversiva de alguns contos clássicos como “Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela Adormecida”, “O quarto do Barba Azul”, “A Bela e a Fera”, entre outros. No início da mesma década, a autora publicou dois livros infantis: *Miss Z*, *The dark young lady* e *The donkey prince*, ambos de 1970, enquanto *Comic & curious cats* fora lançado em 1979.

Já as obras dos anos 1980 e início dos anos 1990 eram consideradas mais acessíveis, de caráter brando, contendo um certo *humour*, conforme afirma Gamble (1997). Diferentes dos outros romances da autora, os dois últimos, *Nights at the circus* (1984) e *Wise children* (1991), traziam o narrador como um sujeito emblemático, sendo também enfaticamente feminino. Em tais textos, as heroínas, agora muito mais delineadas do que nas primeiras obras, escrevem suas próprias autobiografias, ou seja, escrevem a sua própria história, tendo total liberdade com relação à noção de realidade.

Fevvers, a protagonista de *Nights at the circus* (1984), pode ser considerada um símbolo da personagem que toma vida, criando significações por conta própria ao longo da obra. Como a hábil Xerazade, ela tem o poder da narrativa e conta sua história com a ajuda de Lizzie, uma espécie de avó e cúmplice da personagem, para o jornalista Walser, que a escuta desconfiado da veracidade dos fatos e da própria figura bizarra de Fevvers, uma trapezista gigante e alada que

faz *performances* em um circo. A desconfiança perdura até o momento em que Walser se apaixona por ela (ou por sua habilidade narrativa?) e se envolve na história. De ouvinte, ele passa a fazer parte da trama, no papel de um dos palhaços do circo. Para Lorna Sage (1994), enquanto a maior parte das grandes figuras femininas criadas por Carter não tinha um caráter próprio, Fevvers é caracterizada com mobilidade, particularidade, peso e humor, devolvendo-a a seu gênero. “Fevvers usa os signos, assim como é um deles” (Sage, 1994, p.48, tradução nossa).

A figura da avó também aparece em *Wise children* (1992). Apesar de ter uma morte súbita, ela deixa a casa em Brixton como legado para as netas adotivas e irmãs gêmeas, Nora e Dora, sendo esta a narradora da trama. Ao contrário da maioria dos romances de Carter, a casa aqui não é incendiada pelas personagens, e sim o abrigo que as acolhe quando se aposentam dos palcos. Ao traçar a história das personagens que vivem em plena esfera teatral do século XIX até a virada do século XX, com a introdução de outros meios de divulgação cultural, como o rádio e a televisão, Angela Carter não poderia deixar de jogar com o maior nome da dramaturgia inglesa, William Shakespeare. Para Sage (1994), o livro, como o título indica, é repleto de alusões que disseminam, espalham e reinventam o dramaturgo como uma figura comum, “ou talvez apenas o restaurou ao seu ser pré-canonizado” (Sage, 1994, p.56, tradução nossa), indicando outra característica encontrada nos romances chamados pós-modernos: o apagamento das fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massa.

Em 1985, a autora publica a coletânea de contos *Black Venus*, e escreve três peças para rádio, “The company of wolves” (1984), “Puss in boots” (1982) e “Come unto these yellow sands” (1985), que deu título à obra na qual se encontram reunidas. Em 1993, um ano após a sua morte, é publicado *American ghosts & Old World wonders*, formando, ao todo, quatro volumes. Os quatro volumes foram compilados sob o título de *Burning your boots: collected short stories* (1996), que reúne ainda alguns de seus primeiros contos

(entre 1962 e 1966) e contos que não tinham sido publicados (de 1970 a 1981).

Além do trabalho com ficção, Carter apresenta obras nas quais reúne artigos e publicações feitas em revistas e jornais, como *Nothing sacred: selected writings* (1982), *Expletives deleted: selected writings* (1992) e *Shaking a leg: collected journalism and writings*, também publicado postumamente, em 1997. Realizou a edição da coletânea *Wayward girl and wicked women* (1986) explicando, na introdução da obra, o motivo pelo qual reuniu narrativas escritas pela perspectiva feminina de diferentes culturas:

A maior parte das meninas e mulheres variavelmente caracterizadas que habitam estas histórias, entretanto, pareceriam muito, muito pior se os homens as tivessem inventado. Elas seriam predatórias, bêbadas, bruxas; enganadoras da confiança; crianças precoces monstruosas; mentirosas e traidoras; promíscuas ordinárias. Como está, elas são todas apresentadas como se fossem perfeitamente normais. No geral, mulheres escritoras são bondosas com as mulheres. (Carter, 1986, p.ix, tradução nossa)⁸

Em 1990, edita *The virago book of fairy tales*, coleção na qual vê “o conto de fadas e as histórias folclóricas como a mais vital conexão com o homem e a mulher comuns” (Rapucci, 1997, p.19).

Angela Carter casou-se pela segunda vez em 1983, com Mark Pearce, pai de seu único filho, Alexander, e morreu nove anos depois, no ano de 1992, em Londres, de câncer de pulmão.

Seu amigo e também escritor Salman Rushdie compôs para a autora uma elegia que, ao mesmo tempo que evidenciava a lacuna que

8. “Most of the variously characterized girls and women who inhabit these stories, however, would seem much, much worse if men had invented them. They would be predatory, drunken, hags; confidence tricksters; monstrously precocious children; liars and cheats; promiscuous heartbreakers. As it is, they are all presented as if they were perfectly normal. On the whole, women writers are kind to women.”

Angela Carter deixaria no mundo literário, contribuía para perpetuar uma das mais fascinantes realizações da autora, a construção de sua imagem diante do eterno paradoxo entre o real e a fantasia:

Com a morte de Angela Carter, a literatura inglesa perdeu sua mais nobre feiticeira, sua bruxa benevolente, uma artista burlesca do gênio e da graça excêntrica [...] Privados da Rainha das Fadas, nós não podemos descobrir a magia que nos curará. Nem desejamos ser curados, ainda. Nós nos sentamos, encarando o grande abismo que a sua morte deixou, e, enquanto olhamos para a cratera de nossa perda, nós lembramos. (Rushdie, 1992, p.5, tradução nossa)⁹

Entre a realidade e a fantasia

Enquanto os primeiros romances carterianos eram considerados narrativas realistas, as obras das décadas seguintes afastaram-se cada vez mais do realismo e ganharam um caráter fantástico, nas quais mundos apocalípticos e mulheres aladas faziam parte do enredo.

O aparente processo de “desligamento” da realidade observado ao longo de suas obras e toda a atmosfera fantástica que as permeia levam frequentemente à classificação de Angela Carter ora como uma escritora do realismo mágico, colocando-a ao lado de escritores como Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez e Alejo Carpentier, ora como uma escritora pós-moderna, sendo incluída na lista da qual faziam parte nomes como os de Robert Coover, J. G. Ballard e de seu amigo Salman Rushdie.

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

John Bayley (1992) considera que a relação entre as duas terminologias está no fato de que são muito abrangentes, nas quais se fundem “as convenções até então separadas da fantasia e do realismo, da sátira e do comentário social” (Bayley, 1992, p.9). Rapucci (1997) afirma que, para Bayley, esse é um processo bastante autoconsciente, em que o romancista sabe como está sendo atual e evita o rótulo de “experimental”, pois o rigor do formalismo é superado. O importante nesse processo é “o uso original e individual que se faz da fantasia, que é a base de todo o romance” (Rapucci, 1997, p.21).

Dessa forma, verificamos como necessário observar a complexa relação entre a fantasia e a realidade nas obras de Angela Carter, a fim de que possamos compreender melhor a sua escrita, bem como melhor situar sua obra no contexto da literatura contemporânea.

O fantástico e o realismo mágico

O termo “fantástico” geralmente é considerado um estilo de escrita “escapista”, que tem muito pouco a dizer sobre o mundo real. Entretanto, segundo Tzvetan Todorov (2004), um dos maiores críticos do gênero, o conceito de fantástico se define com relação aos conceitos de real e de imaginário.

Conforme afirma Todorov, a base da literatura fantástica é a ambiguidade, a incerteza, que a faz existir entre dois outros gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. Esses gêneros, embora vistos como muito próximos entre si, apresentam diferentes perspectivas: enquanto o primeiro é associado à visão de mundo racionalizada, em que as “leis do mundo continuam a ser o que são” (Todorov, 2004, p.31) e no qual eventos fora do comum não são explicados por referências fora da realidade humana, mas como um produto da imaginação e da ilusão dos sentidos, o segundo refere-se à visão de mundo na qual eventos estranhos são vistos como parte integrante da realidade e explicados por meio do sobrenatural, por forças mágicas ou leis desconhecidas. A explicação para esses eventos pode se dar, por-

tanto, de duas formas: por meio de causas do tipo natural e sobrenatural. Contudo, uma vez escolhida uma resposta para tal incerteza, deixa-se o fantástico para se entrar em um desses dois gêneros. Assim, para Todorov, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2004, p.31). A possibilidade de se hesitar entre o natural e o sobrenatural é o que vai criar o efeito do fantástico.

O fantástico, porém, não se constitui na obra apenas através da existência de um acontecimento estranho que provoca hesitação no leitor, segundo Todorov (2004). Necessita também do compartilhamento da hesitação por parte das personagens, tornando-se um dos temas da obra, bem como uma maneira específica de lê-la, exigindo uma certa atitude do leitor para com o texto, que não deve ser nem “poética” nem “alegórica”.

Aidan Day (1998), diante das considerações sobre o conceito de literatura fantástica, afirma que a obra de Angela Carter não satisfaz o critério formulado por Todorov para o fantástico. Para ele, parece não haver possibilidade de que o sobrenatural surja como uma explicação para qualquer coisa na escrita carteriana. Quando aparece em sua ficção, o crítico afirma, é sempre ridicularizado e rejeitado. O princípio da hesitação de acordo com os termos de Todorov também está ausente. “Se Carter não escreve literatura fantástica de forma grosseira, então também não habita em sua escrita o sentido de fantástico dado por Todorov” (Day, 1998, p.6, tradução nossa). A crítica Marina Warner alega que, “para uma fantasta, Carter mantinha seus pés no chão [...]. Pois sua fantasia sempre se voltava para a realidade, nunca perdendo de vista as condições materiais” (Warner apud Day, 1998, p.4). Considerados tais aspectos, as obras de Angela Carter estariam mais próximas do chamado “realismo mágico”.

Apesar de o conceito de realismo mágico ter como berço o continente europeu, sendo o alemão Franz Roh apontado como o primeiro estudioso a usar o termo em seu livro *Nach-Expressionisme, magischer Realismus: problem der neuesten europäischer Malerei* [Pós-

-expressionismo, realismo mágico: problemas relacionados com a pintura europeia mais recente], publicado em 1925, na cidade de Leipzig, é imprescindível considerá-lo no contexto latino-americano, onde ganhou força e se ampliou para outras esferas artísticas, como a literatura. A expressão, inicialmente aplicada às artes plásticas para descrever a obra de artistas alemães da nova objetividade (*neue Sachlichkeit*), que buscavam o retorno a um estilo mais realista depois do abstracionismo da arte expressionista, chegou à América por volta da década de 1940, juntamente com os conceitos das vanguardas.

Na Europa, surgem no início do século XX os chamados movimentos de vanguarda, a fim de superar os modelos do século anterior e que se seguem ao período de profunda crise econômica e social resultantes da Primeira Guerra Mundial. As ideias desses movimentos, porém, não se restringiram ao continente europeu, encontrando terreno fértil na América, transformando as bases da narrativa latino-americana da época, a qual era “baseada em um modelo exógeno, confundindo a realidade com a descrição do exotismo da paisagem local e das complexas relações sociais herdadas dos modelos coloniais instaurados” (Esteves & Figueiredo, 2005, p.393).

Assim, conforme afirmam Esteves & Figueiredo (2005), ainda no período de entreguerras surgem em vários pontos da América Latina escritores preocupados não apenas com essa ruptura dos moldes narrativos do século XIX, mas também com a superação do cânone europeu, em uma tentativa de focalizar a crise do homem americano por meio da narrativa, em uma sociedade complexa que, ao mesmo tempo que desejava ingressar na era industrial e tecnológica e sua atmosfera de urbanização e progresso, ainda vivia em um mundo agrário, permeado por relações econômicas e sociais medievais.

Nessa nova gama de escritores, encontram-se nomes por toda a América Latina, tais como Jorge Luis Borges, na Argentina; Miguel Angel Astúrias, na Guatemala; Arturo Uslar Pietri, na Venezuela; Alejo Carpentier, em Cuba; José Maria Arguedas, no Peru; Juan Carlos Onetti, no Uruguai; Jossé Revueltas, no México, entre

outros. Segundo Esteves & Figueiredo (2005), todos estrearam na primeira metade do século e cada um, partindo de sua experiência local e do desejo de superar os modelos realistas da Europa, embora utilizando os ensinamentos da vanguarda daquele continente, produziu um tipo particular de narrativa. Nas duas décadas seguintes, agregar-se-iam a essa lista Gabriel García Márquez, na Colômbia; Julio Cortázar, na Argentina; Carlos Fuentes, no México; Mario Vargas Llosa, no Peru, e até mesmo João Guimarães Rosa, no Brasil, que, juntamente com os primeiros dessa lista, seriam imortalizados em seus respectivos países, conseguindo ocupar um importante espaço na cena cultural internacional.

Com o surgimento desse novo modo de escrita e o já tradicional descompasso da crítica com a produção artística latino-americana, viu-se a necessidade de tentar explicar tal fenômeno e, com isso, a criação de alguns “rótulos” que suprissem a falta de uma reflexão mais profunda sobre a questão. Esteves & Figueiredo (2005) apontam que foi nesse contexto que se popularizaram, sobretudo nos meios acadêmicos, as expressões “realismo mágico” e “realismo maravilhoso”, que, mais que conceitos, seriam classificações usadas de forma indiscriminada durante as décadas seguintes, ora alternando-se, ora opondo-se, e até complementando-se. Para Jameson (1995), os problemas conceituais surgem com maior clareza quando a noção de “realismo mágico” é juxtaposta a expressões concorrentes ou que se lhe sobrepõem, não se distinguindo de categorias mais abrangentes, como a própria literatura fantástica: “aqui, o que está presumivelmente em questão é um certo tipo de narrativa ou representação que deve ser distinguido do ‘realismo’” (Jameson, 1995, p.145). Entretanto, distinguir-se-ia da mesma forma do próprio fantástico.

Segundo Esteves & Figueiredo, o problema ontológico da expressão, explorado por seu emprego latino-americano, aplicado mais tarde à literatura, já estava presente no uso que dele fazia Roh com relação à pintura: “representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (Esteves & Figueiredo, 2005, p.396).

Os autores afirmam que, no contexto hispano-americano, costuma-se apontar o escritor e crítico venezuelano Arturo Uslar Pietri como o primeiro a ter utilizado a expressão “realismo mágico” aplicado à literatura. Ao analisar a produção de contos de seu país nos anos 1930 e 1940, em *Letras y hombres de Venezuela*, de 1948, o realismo mágico é considerado por ele como tendência predominante no âmbito literário. Os autores indicam outra estudiosa do assunto, Irlemar Chiampi e sua obra *O realismo maravilhoso*, de 1980, para destacar dois aspectos relevantes que já aparecem no texto de Pietri: por um lado, a realidade é considerada misteriosa, ou mágica, e ao narrador cabe adivinhá-la. Ou, então, a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe negá-la. Desse modo, como apontam Esteves & Figueiredo (2005), a introdução da expressão na crítica hispano-americana envolve, já de saída, dois problemas: o da ontologia da realidade e o da fenomenologia da percepção. Eles afirmam que, diante de tal questão, ambos os problemas são evitados por Ángel Flores, que, em 1954, pôs definitivamente a expressão em circulação.

Segundo os autores, Flores prefere apresentar as raízes históricas da nova corrente ficcional, para depois defini-la do ponto de vista narrativo. Para ele, o nascimento do realismo mágico ocorre com a publicação de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges, em 1935. Alguns anos mais tarde, Luis Leal reformula os conceitos de Flores, trazendo um caráter mais social para a expressão e incluindo Alejo Carpentier na lista de escritores. Esteves & Figueiredo (2005) apontam que se Flores, por um lado, definia o realismo mágico segundo o modelo do fantástico kafkiano, ou seja, como uma espécie de “naturalização do irreal”, Leal realizou o oposto, utilizando a fórmula da “sobrenaturalização do real”, apoiando-se tanto no antiexpressionismo de Roh quanto na proposta surrealista da ontologia da realidade. Ao contrário do primeiro, que incluía no realismo mágico a literatura fantástica produzida na América, o segundo aproxima do conceito o real, insistindo que “a nova tendência não cria mundos imaginários, já que a magia está na própria vida, nas coisas e no modo de ser dos homens” (Esteves & Figueiredo, 2005, p.397).

Tendo como base esses textos, aparentemente contraditórios, porém complementares, Esteves & Figueiredo (2005) afirmam que a utilização da expressão tem sido profusa nas últimas décadas, aprofundando a ambiguidade existente desde o seu surgimento. Eles apontam que alguns escritores aproveitaram-se da situação e aplicaram o rótulo a sua obra, tornando a situação ainda mais confusa, como é o caso do próprio Pietri, que voltaria a usar a expressão em várias ocasiões. Segundo os autores, Pietri marca a diferença entre essa nova forma de fazer literatura, que chama de realismo mágico, e a literatura fantástica europeia, que se enlaça com os contos fantásticos orientais. “Trata-se de um realismo peculiar no qual o elemento novo não é a imaginação, mas a forma de representar a realidade, em que está o elemento fantástico” (Esteves & Figueiredo, 2005, p.398).

Apesar da disparidade entre o contexto europeu e o cenário latino-americano no qual se cunhou a expressão, críticos como Helen Carr sugerem que os romances de Angela Carter tornaram-se muito mais aceitos na Inglaterra após a descoberta do realismo mágico sul-americano, pois os leitores passaram a reconhecer nele um gênero que poderia nomear tais obras. Entretanto, conforme aponta Peach (1998), associar a escrita carteriana à expressão “realismo mágico” pode criar muito mais problemas do que resolvê-los.

Segundo o estudioso, a própria Angela Carter explicou que o tipo de força social produzida por García Márquez era muito diferente daquela que ela produzia. Em uma entrevista à jornalista Kerry Goldsworthy, em 1985, a autora comenta sua impressão sobre a obra *Cem anos de solidão*, de 1967, apontando que a narrativa chegou a exauri-la na medida em que ela não conseguia visualizar um modo de escrever sobre seu país (Inglaterra), o que algumas vezes ela via como algo imperativo a se fazer, nos termos folclóricos encontrados no romance do escritor colombiano. Entretanto, o escritor sul-americano que talvez mais tenha dialogado com Angela Carter foi Jorge Luis Borges, conforme afirma a escritora na entrevista concedida para a revista *Quimera*, em 1991. Para

Carter, Borges gosta de jogar com as ideias, característica que também está presente em seus romances.

Mesmo ao refletir sobre a expressão “realismo mágico” de uma forma não problemática, Peach (1998) chama a atenção para o fato de que seria um erro aplicar o mesmo rótulo para todas as obras de Carter, sendo este mais apropriado na descrição das narrativas escritas a partir da década de 1970. Tal classificação, contudo, sempre implicará uma certa dificuldade para qualificar os romances cartesianos. Partindo da definição de Isabel Allende,¹⁰ o crítico aponta que, embora seja possível estabelecer um diálogo entre o “realismo mágico” e algumas características encontradas nas obras de Angela Carter, a expressão, aplicada desde 1940 para os escritores latino-americanos e, mais recentemente, para os autores caribenhos, nigerianos e indianos, expressa, acima de tudo, a diferença cultural entre tais países e os da Europa.

De acordo com a perspectiva de Carpentier, dentro do contexto pós-colonial de países da América do Sul e Caribe, o “realismo mágico” reflete a possibilidade de mudança e transformação do mundo nativo. O caráter tropical da terra se torna um símbolo do poder do colonizado e oprimido para agir como uma força revolucionária e de resistência, a fim de dismantelar a força estática e conservadora da estética europeia e de sua força política.

Assim, Anne Hegerfeldt (2002) afirma que o realismo mágico foi tratado por um longo tempo como um fenômeno latino-americano, engendrado diretamente pela natureza maravilhosa do continente, sua cultura e história,¹¹ ampliando-se, mais tarde, para uma interpretação pós-colonialista, conforme o modo caracterís-

10. “Magic realism really means allowing a place in literature to the invisible forces that have such powerful place in life [...] dreams, myth, legend, passion, obsession, superstition, religion, the overwhelming power of nature and the supernatural.” (Allende apud Peach, 1998, p.8)

11. A autora afirma que essa interpretação “americanizada” do gênero foi amplamente criticada, vista como uma “territorialização do imaginário” ou “falácia geográfica” (Hegerfeldt, 2002, p.63).

tico da fusão de elementos realistas e fantásticos, originados na realidade material não apenas da América Latina, mas da situação pós-colonialista *per se*, marcada pela coexistência de opostos irreconciliáveis, como o raciocínio científico ocidental e uma perspectiva nativa mítica marginalizada. Para a crítica, a ficção do realismo mágico se compromete indiscutivelmente a compensar a hierarquia cultural imposta pelo colonizador revalorizando os sistemas de pensamento alternativos, não ocidentais, apresentando-os como um suplemento de correção para a perspectiva dominante.

Entretanto, ao mesmo tempo, e talvez sob a crescente tendência dos textos pós-coloniais em “escrever de volta para o centro”, segundo as palavras de Salman Rushdie, autores europeus e americanos começaram a explorar modos nos quais a realidade poderia ser considerada enquanto comentário sobre as forças complexas das chamadas sociedades “racionais” do período pós-iluminista. Gêneros como o gótico e a ficção científica já eram considerados críticas à racionalidade pós-iluminista, porém, o conceito de “realismo mágico” passou a garantir que a interação entre a realidade e o suprarracional fosse o modo que melhor permitia explorar as complexidades e contradições das sociedades do século XX. Desse modo, conforme aponta Hegerfeldt (2002), ao contrário do realismo mágico encontrado nos textos de literaturas pós-coloniais, esses textos, mais especificamente os da ficção inglesa, buscam salientar que modos de pensamento alternativos e marginalizados não são restritos às culturas pós-coloniais, mas existem também nas ex-metrópoles.

David Punter, outro crítico apontado por Peach (1998) no tocante à questão, sugere que, se Angela Carter é associada ao “realismo mágico”, então deve reconhecer-se que tal expressão é frequentemente relacionada com o elemento mágico, ou com eventos que rompem as fronteiras da realidade cotidiana, o que, de fato, está presente nos romances carterianos. Para ele, o realismo mágico tem relação com o “ver o mundo reconhecível por meio dos olhos transformados”, ou seja, a representação da realidade por meio de uma forma fantástica. Embora a afirmação de Punter seja relevante,

o que está no centro da ideia de “realismo mágico” e naquilo que pode ser observado nas obras de Carter, conforme aponta Peach, é a contínua dialética entre fantasia e realidade.

O caráter fantástico nas obras de Angela Carter, entretanto, não fez a autora deixar de assumir uma posição cética e interrogativa sobre as convenções da cultura dominante. Talvez, nesse sentido, a escrita carteriana se aproxime da classificação “realismo mágico”. Não se pode deixar de considerar, contudo, as diferenças culturais entre o contexto europeu e o cenário latino-americano, conforme já apontado aqui. A própria Angela Carter reconheceu, ao ser questionada sobre sua afirmação de que partilhava muita coisa em comum com escritores do Terceiro Mundo, que a realidade vivida por eles era muito diferente: “De certa forma, talvez seja uma coisa arrogante para uma mulher branca, de classe média, de um país desenvolvido, dizer. Porque eu não posso me dissociar da história de meu país” (Goldsworthy, 1985, p.10, tradução nossa). No entanto, parece ser inegável que, assim como muitos escritores do então chamado “realismo mágico”, Angela Carter buscou, por meio do equilíbrio entre o real e o fantástico, refletir sobre e questionar as formas ficcionais da cultura dominante, porém o fez de acordo com sua própria perspectiva.

Angela Carter e os contos de fadas

Publicada em 1967, *The magic toyshop*, obra que valeu a Angela Carter o Prêmio Llewellyn Rhys dois anos após sua publicação, é considerada, juntamente com *Heroes and villains* (1969), uma narrativa de transição entre a trilogia marcada pelo realismo e os romances das décadas seguintes, permeados por elementos fantásticos. Nela, a escritora explora o espaço da loja de brinquedos como um ambiente sombrio e hostil, no qual prevalecem as leis da personagem “Uncle Philip”, figura representante do patriarcado.

Melanie, personagem principal do romance, uma garota de 15 anos que vive confortavelmente na casa dos pais, se vê obrigada a

confrontar o medo e o desconforto quando os pais morrem em um acidente e ela e os irmãos passam a morar com o irmão de sua mãe, o tio Philip, na casa dele. Nessa casa, na simbólica “loja de brinquedos”, Melanie descobre que o tio manipula seus fantoches (manipulando também as pessoas em sua volta) e decide lutar para sair do confinamento, em busca do seu próprio espaço.

A estrutura básica da trama pode ser considerada como a de um conto de fadas: Melanie, a heroína, precisa passar por uma série de experiências até seu resgate final. Nesse rito de passagem, percebe-se que tanto sua personagem como a do tio Philip têm origem no romance gótico, conforme aponta a descrição de Olga Kenyon: “No romance gótico, um homem tirano, carismático e/ou demoníaco, avulta-se ameaçadoramente sobre a figura central, uma jovem, que se configura tanto como uma vítima perseguida quanto como uma heroína corajosa” (Kenyon, 1991, p.19, tradução nossa). A própria autora afirma a relação da obra com o conto de fadas, definindo-a em uma entrevista concedida a J. Haffenden (1985) como “um tipo de conto de fadas”, fornecendo-lhe diretrizes sobre o tipo de romance que escreveria daí por diante.

Esse tipo de narrativa, para Angela Carter, entretanto, estava longe de constituir apenas histórias fantasiosas e sobrenaturais que envolviam a figura imaginativa das fadas, como era definida a expressão francesa *conte de fées* no século XVII.

Ao contrário da tradição francesa, a atitude de Carter com relação à definição dos contos de fadas se ligaria àquela trazida pelos irmãos Grimm, de significado mais amplo e relacionada às narrativas populares, como apontam Danielle Roemer & Cristina Bacchilega na introdução de sua obra *Angela Carter and the fairy tale* (2001):

Em contraste com a tradição francesa, a atitude de Carter diante da definição dos contos de fadas é inclusiva, recordando a prática dos irmãos Grimm. Sua posição fica explícita na introdução do primeiro volume de contos que editou, *The old wives' fairy tale book*.

Lá, ela neutraliza a terminologia rotulando “contos de fadas” como uma “figura de linguagem”, aliás, usada livremente para “descrever o grande conjunto de infinitas e variadas formas narrativas que eram, uma vez e ainda são, algumas vezes, passadas de geração para geração... boca a boca”. (Roemer; Bacchilega, 2001, p.9, tradução nossa)¹²

Segundo Roemer & Bacchilega, de 1812 a 1857, Jacob e Wilhelm Grimm reuniram, reescreveram, editaram e publicaram sete grandes e dez pequenas edições de contos sob o título de *Kinder und Hausmärchen*, que em inglês foi traduzido como “Children’s and household tales”. Segundo as autoras, de acordo com o dicionário alemão *Deutsches Wörterbuch*, a definição do termo *Märchen* era apenas “conto ficcional” e, sob esse rótulo, os Grimm incluíram uma variedade de tipos narrativos, tais como os contos mágicos ou maravilhosos, histórias humorísticas, fábulas, lendas de santos, entre outros. Todos esses tipos narrativos foram considerados como *Märchen* e, como o próprio título indicava, eram destinados à família. Assim, os responsáveis pela compilação dessas obras no século seguinte seguiram a classificação dos Grimm, colocando na larga categoria de *Märchen* os diversos subgrupos de contos populares presentes na época, o que resultou em problemas de definição, sobretudo quando essas coleções foram traduzidas para a língua inglesa. Consequentemente, *Märchen* era tipicamente traduzido como “histórias populares”, “contos maravilhosos” e “contos de fadas”, numa ampla acepção.

12. “In contrast to the French tradition, Carter’s attitude toward defining the fairy tale is inclusive, recalling the Grimms’ practice. Her position is stated explicitly in the introduction to her first edited volume of tales, *The old wives’ fairy tale book*. There she defuses terminology by labeling ‘fairy tale’ as a ‘figure of speech’, moreover one used loosely to ‘describe the great mass of infinitely various narrative that was, once upon a time and still is, sometimes, passed on... by word of mouth’.”

Enquanto, para Carter, a concepção de “conto de fadas” se aproximava de certa forma daquela proposta pelos irmãos Grimm, os contos de fadas realizados pela autora (em sua forma e fim) se afastavam da perspectiva romântica alemã. Roemer & Bacchilega afirmam que, ao contrário do atual estereótipo popular dos Grimm, suas obras tinham como fonte, bem como público, a classe burguesa e até mesmo a aristocrática. Acreditando que os contos ilustravam a essência ou alma (*Volkgeist*) do povo alemão, os Grimm agiam de acordo com as perspectivas românticas de sua época, focando apenas o material, a obra em si, em vez de aprofundar as condições socioeconômicas existentes no substrato dos contos. Essa perspectiva romântica também os levaria a refazer o material trabalhado, a fim de moldá-los nos valores familiares e educacionais de sua audiência burguesa.

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

Para Roemer & Bacchilega,

os *contes de fées*, como os contos orais contados em salões no século XVII, tinham funções sociopolíticas específicas. Tais contos, trazidos pela perspectiva feminina, bem como constituídos de personagens do mesmo sexo, ofereciam às suas criadoras, um grupo predominantemente formado por mulheres educadas e pertencentes à aristocracia, a oportunidade de criticar as condições diárias em que viviam, particularmente a instituição social do casamento forçado e o mundo controlado pelos homens. Assim, não era por acaso que, nesses contos, o poder supremo estava nas mãos da personagem feminina conhecida como a fada madrinha, que era descrita como tendo controle não apenas de sua própria vida,

mas da vida dos outros também. (Roemer & Bacchilega, 2001, p.11, tradução nossa)¹³

Então, segundo Roemer & Bacchilega, dentro de um sistema marcadamente patriarcal, as autoras dos *contes* teciam seu comentário crítico através do “véu” da fantasia. Através do mesmo caminho perspicaz, contudo com suas próprias intensificações e modificações, o conto de fadas surgiu para Angela Carter como um veículo de comentário sociopolítico, representando em muitas de suas obras um mundo onde as protagonistas enfrentam condições de clausura.

É sob a luz desse diálogo entre o real e o fantástico que se propõe neste trabalho analisar o segundo romance de Angela Carter, *The magic toyshop*. Publicada às vésperas do movimento das mulheres no final dos anos 1960 e início da década de 1970, a obra se encontra em um momento crucial de questionamentos com relação à importância da mulher na sociedade e na cultura. Apesar do visível diálogo da obra com os contos de fadas, a construção das personagens, bem como do ambiente, e a desconstrução de certos preceitos nela presente, parece indicar uma crítica ao patriarcado, cujos valores ainda eram vigentes na Inglaterra do século XX. Assim, ao narrar a história da menina Melanie e sua fuga do confinamento representado pela loja de brinquedos e de seu misógino tio, a autora parece expor não apenas suas técnicas narrativas, mas também seu questionamento aos preceitos consolidados na cultura dominante, conforme veremos nos capítulos seguintes.

13. “In addition, the contes de fées, like oral tales still being told at salons, had specific sociopolitical functions. Informed by female perspectives and featuring female characters, the contes offered their creators opportunities to critique conditions of the day, particularly the social institution of forced marriage and the general lot of women in a predominantly male-controlled world. Thus it was no accident that in the tales ultimate power was held by the female stock character known as the fairy godmother, who was described as having control not only of her own life, but of others’ as well.”

2

A REPRESENTAÇÃO FEMININA E O CONFINAMENTO NA MÁGICA LOJA DE BRINQUEDOS

A representação feminina e os aspectos culturais na caracterização da mulher nos textos literários

Apesar do crescente número de estudos a respeito das personagens femininas nas obras ficcionais ao longo dos anos, pode-se considerar que grande parte das análises sobre a representação da mulher ainda parece recair em e até mesmo reforçar certos estereótipos sobre a imagem do feminino, o que vem sendo combatido pela crítica feminista e os estudos de gênero. Consequência lógica da sociedade patriarcal, as representações culturais que formam tais estereótipos podem ser vistas nas mais diversas manifestações artísticas e, de forma especial, na literatura.

Segundo Joanna Russ (1972), o grande motivo pelo qual existem tão poucas histórias nas quais a mulher figura como protagonista, ou, se figura, muitas vezes é reduzida a estereótipos ou certos papéis sociais, é porque o material oferecido para o autor ou autora para sua narrativa vem de uma sociedade na qual se partilha apenas a perspectiva masculina. A cultura feminina existe, porém é subjugada, considerada como “uma cultura menor, não oficial e de resistência, que ocupa uma pequena parcela daquilo que pensamos ser

oficialmente a experiência humana possível” (Russ, 1972, p.4, tradução nossa).¹

Dessa forma, ao analisar as possíveis ações praticadas pelo protagonista (ou protagonistas) em um romance, Russ (1972) aponta que o que se revela é que, entre todas as ações plausíveis na ficção, muito poucas são realizadas por mulheres. Parece inegável, entretanto, a presença constante da mulher na literatura, ou mesmo no cinema, como as personagens marcantes de Julieta, ou daquelas interpretadas por Greta Garbo. Para Russ (1972), porém, até mesmo grandes personagens femininas podem ser consideradas como descrições dos papéis sociais que as mulheres supostamente têm que cumprir e geralmente cumprem: “[...] elas são papéis públicos e não mulheres privadas” (Russ, 1972, p.5, tradução nossa). Reduzidos praticamente a caricaturas, tais papéis frequentemente são limitados ou à imagem da donzela e vítima (*maiden/victims*) ou a devoradoras e vadias (*devourer/bitches*) e aquela que busca quebrar as regras sociais acaba recebendo sua lição: a transgressão leva ao ostracismo, à pobreza ou à morte, como ocorre na maioria dos romances do século XIX. “Reverter os papéis sexuais na ficção pode gerar uma boa comédia burlesca ou uma boa fábula, mas é ridículo em termos de literatura séria. A cultura é masculina. Nossos mitos literários são de heróis, não de heroínas” (Russ, 1972, p.7, tradução nossa).² Seja na literatura ou até mesmo na mídia, nos dias de hoje, a mulher, quando não ausente, é geralmente associada ao ideal mítico da feminilidade.³ Mary Ellman (1968), ao estudar os mais variados estereótipos da imagem feminina, enumera onze “tipos”

-
1. “an underground, unofficial, minor culture, occupying a small corner of what we think of officially as possible human experience.”
 2. “Reversing sexual roles in fiction may make good burlesque or good fantasy, but it is ludicrous in terms of serious literature. Culture is male. Our literary myths are for heroes, not heroines.”
 3. Segundo Bonnici (2007), a feminilidade é um suposto e idêntico modo de ser, pensar e viver próprio da mulher. “A feminilidade é um construto cultural, ou seja, padrões de sexualidade e comportamentos impostos por regras sociais e culturais” (Bonnici, 2007, p.85), assim como a masculinidade.

relacionados a esse ideal: informidade (no sentido da “não forma”, contraste entre a fluidez do corpo feminino com a solidez masculina), passividade, instabilidade (ligada à histeria, associada ao corpo e à psique feminina), confinamento, piedade, materialidade,⁴ espiritualidade, irracionalidade, aceitação (que se subdivide nas imagens da estudante, da prostituta, da serva e da mãe) e as figuras incorrigíveis (representadas pela megera e a bruxa).

Seria esse fato o reflexo da exclusão da mulher e de sua voz na história e, conseqüentemente, na literatura? Para Michelle Perrot (1992), essa exclusão não é senão a tradução de outra exclusão: a das mulheres em relação à vida e ao espaço público. Assim, caberia aos homens o lugar na esfera pública, local em que se concentra o mundo político, o império, o trabalho, enfim, o poder, enquanto a mulher seria incumbida da esfera privada, ou seja, a vida do mundo doméstico, em que lhe é reservado seu papel de mãe, esposa ou filha.

Oliveira (1999) afirma que o universo cultural e social humano se organiza em torno do eixo da dicotomia sexual, associado cada polo a um campo de atributos e qualidades em que se exprimem diferença e complementaridade. Desse pensamento resultam as formas binárias, tais como: quente/frio, duro/mole, dia/noite, Sol/Lua, potência/fertilidade, guerra/fecundidade, ordem/desordem, ativo/passivo, superior/inferior, entre outras. A autora afirma que, para o homem, a mulher é, antes de mais nada, o Outro, estranheza que se exprime nos sistemas simbólicos e de representação, reforçando a fronteira intransponível que separa fazeres e saberes de homens e mulheres e reafirmando a coexistência de dois universos, construídos separadamente e sustentados por práticas estrangeiras uma à outra.

Virginia Woolf, considerada uma das precursoras da crítica feminista, reflete sobre essa dicotomia em seu ensaio intitulado *A room of one's own*, datado de 1929 e traduzido no Brasil como *Um*

4. Ellman (1968) relaciona a materialidade a uma espécie de aliança feminina às coisas concretas. A partir dessa visão, a autora estabelece uma relação entre a mulher e as impressões sensoriais, bem como à falta de personalidade.

teto todo seu (1985), observando a relação da mulher e seu papel na literatura em um sistema marcadamente patriarcal. Em sua pesquisa pela universidade de Oxbridge,⁵ a autora concluiu que, enquanto a presença feminina se mostrava significativa em obras de ficção, mais especificamente em textos escritos por homens, o número de escritoras era escasso nas prateleiras da biblioteca. Ao questionar a condição em que viviam as mulheres para que resultasse esse fato, ela enfatiza:

De fato, se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poder-se-ia imaginá-la como uma pessoa de maior importância: muito versátil; heroica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior para alguns. Mas isso é a ficção. Na realidade, como assinala o professor Trevelijan, ela era trancafiada, surrada e atirada pelo quarto. (Woolf, 1985, p.57)

Dessa forma, Woolf apontava que a única maneira possível para a autonomia feminina era ter um espaço próprio, um espaço só seu, em que a mulher poderia ter a liberdade para se expressar e viver de acordo com seus desejos, trabalhar em sua realização profissional sem ter que atender a necessidades que não as suas. A inserção das mulheres na escrita, universo que até então era essencialmente masculino, possibilitou a ruptura dessa barreira cultural das separações de mundos incomunicáveis, e a mulher fez ouvir sua voz, antes silenciada. O movimento das mulheres, caracterizado pelo pensamento feminista, possibilitou que a literatura produzida pelo grupo dominado, pertencente ao confinamento da esfera privada, ganhasse espaço fora desse universo e entrasse onde antes não lhe era permitido.

5. De forma irônica, Virginia Woolf faz referência às duas maiores instituições inglesas de ensino, Oxford e Cambridge, formadas pela presença maciçamente masculina.

À medida que a visão feminista tornou-se cada vez mais presente, passaram-se a analisar os papéis e as representações da mulher de forma crítica, buscando quebrar paradigmas existentes na literatura, que tinha como base os valores do modelo de sociedade patriarcal. Com isso, houve o surgimento de uma crítica dirigida à tradição literária feminina, permitindo o resgate de obras que eram excluídas do cânone e novas possibilidades de interpretação da produção literária. A obra considerada como marco inicial nesse processo de ruptura e questionamento dos paradigmas até então presentes na prática acadêmica foi *Sexual politics*, da americana Kate Millet, publicada em 1970.

O abalo da hierarquia

Mesmo que o feminismo tenha ganhado maior significação por volta do final da década de 1960 e início da década de 1970, movimentos esparsos contra a hierarquia sexual remontam a tempos anteriores. Uma das primeiras conquistas das mulheres no espaço público, o acesso ao mundo do trabalho assalariado durante o período da Revolução Industrial, não foi o primeiro passo para a independência. Pelo contrário, conforme afirma Oliveira (1999), enquanto o momento determinava a necessidade de mão de obra para suprir as carências na produção, a miséria as empurrou para as fábricas, onde se viram obrigadas a desempenhar os trabalhos mais penosos e mais mal remunerados:

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

A superexploração da mão de obra feminina, entretanto, acarreta a crescente participação das mulheres nas lutas para a melhoria

das condições de trabalho; surgem nesse momento, sob a influência dos ideais libertários da Revolução Francesa, obras como *Déclaration des droits de la femme et la citoyenne* [Declaração dos direitos da mulher e da cidadã], da ativista da Revolução de 1789 Marie Olympe Gouges, apresentada à Assembleia Nacional em 1791, e *A vindication of the rights of woman* [As reivindicações dos direitos da mulher], da inglesa Mary Wollstonecraft, de 1792, que, ao defender a igualdade social entre os sexos, denuncia os danos sofridos pelas mulheres, resultados da dependência forçada do homem e da exclusão da esfera pública, afirmando que a única saída para a submissão e a opressão era por meio da educação, caminho que lhes permitiria uma posição social, política e econômica mais digna.

Apesar dos primeiros movimentos, Zolin (2005) afirma que apenas por volta da segunda metade do século XIX é que o feminismo organizado entrou no cenário da política pública nos Estados Unidos e na Inglaterra. Na Inglaterra, paralelamente ao reinado dos ideais da era vitoriana (1832-1901), marcado por diversos tipos de discriminação, justificados com o argumento de base biológica da suposta inferioridade intelectual das mulheres (cujo cérebro seria menor, pesando 2 libras e 11 onças enquanto o masculino, 3 libras e meia),⁶ havia a luta pelo direito ao voto, pela igualdade legislativa e pela reforma das leis do divórcio que, inicia-

6. Segundo a autora, o resultado disso é que a mulher que tentasse usar seu intelecto, em vez de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa. Zolin aponta que esses argumentos eram apregoados pela própria rainha Vitória em suas cartas e por suas súditas em guias vitorianos como *The female instructor* [A professora], de autor anônimo, e *The women of England* [As mulheres da Inglaterra], de Sarah Stickney Ellis, publicado em 1839. Segundo a autora, o primeiro relembra insistentemente à esposa sua condição de dependente e submissa, recomendando-lhe o uso constante da aliança de casamento, de modo que, quando se sentisse “perturbada”, ela pudesse colocar os olhos sobre ela e lembrar-se de quem a dera para si. O segundo reitera que a condição de submissão da mulher deve ser tomada como sendo de vontade divina (Zolin, 2005, p.184).

da em 1840, resultou em grandes conquistas para as mulheres no século XX. A autora aponta que, a partir do ano de 1850, começaram a ser encaminhadas às autoridades petições advogando o *status* legal da mulher, como o direito ao voto, obtido em 1918. Demandas solicitando permissão para as mulheres casadas gerir seus bens, as quais culminaram na votação da Lei de Propriedade da Mulher Casada e campanhas contra a Lei das Doenças Contagiosas, que exigia exames médicos de mulheres suspeitas de serem prostitutas, além de obras feministas que deram continuidade ao primeiro argumento pelos direitos da mulher são apontados como os primeiros passos do movimento. Já nos Estados Unidos, a causa feminista se aliava ao abolicionismo e à representação feminina no Congresso americano, por inferência dos princípios da Declaração da Independência. Segundo Bonnici (2007), a participação da mulher na ocidentalização da fronteira, na urbanização e na industrialização do país na virada do século XX, bem como sua contribuição na Primeira Guerra Mundial e nos anos seguintes, fizeram com que ela adquirisse uma rápida, embora relativa, igualdade semelhante àquela fruída pelo homem (Bonnici, 2007, p.220-1).

Como consequência dessa primeira onda do feminismo, Zolin (2005) considera que muitas mulheres tornaram-se escritoras, profissão que se configurava como eminentemente masculina, mesmo que para isso utilizassem pseudônimos, a fim de escapar das possíveis retaliações. Citam-se como exemplos Mary Ann Evans, mais conhecida como George Eliot, Amandine Aurore Lucile Dupin, sob o nome de George Sand, entre outras. Para Oliveira (1999), o século XIX deixou uma herança literária um tanto quanto estranha: na ausência de precursoras, as escritoras só poderiam adotar um estilo que se aproximasse do que era feito na literatura até então, isto é, a literatura dos homens. Assim, ao mesmo tempo que a literatura escrita por mulheres se aproximava da literatura masculina, eram atravessadas por uma espécie de amargor caracteristicamente feminino, “marca inconfundível das autoras divididas, tentando escrever como homens sem deixar o lugar da mulher que se sente

excluída” (Oliveira, 1999, p.118). Daí a constante imagem das personagens femininas enclausuradas, presentes nos romances da época.

Nas primeiras décadas do século XX, o movimento sufragista, formado por mulheres de todas as classes e condições sociais que exigiam o voto feminino, avançou mais um passo em direção à conquista do lugar social das mulheres, adquirindo, de forma progressiva e não pacífica, o direito exigido. Mesmo que tal conquista formal pouco tenha mudado o lugar social subalterno da mulher em um primeiro momento, conforme aponta Oliveira (1999), já se tornava inevitável a necessidade de mudanças na sociedade, sobretudo com relação à ideologia patriarcal.

Enquanto as palavras de Woolf abriram caminhos no início do século, as de Simone de Beauvoir, em sua obra *O segundo sexo*, de 1949, exerceram uma grande influência nos estudos sobre a condição feminina nas décadas seguintes. Diante da emergência da busca da igualdade entre os sexos, a autora problematiza a relação de opressão entre o homem e a mulher, na qual o primeiro se configura como o Ser, enquanto a segunda como o Outro, contra quem os sujeitos masculinos se afirmam. Beauvoir defende a ideia de que não há uma essência feminina, que se ligaria a um caráter biológico, reforçando sua marginalização, e sugere que a construção da identidade da mulher é realizada socialmente. Assim, partindo do pressuposto de que o sujeito humano deve ser livre, a autora questiona as razões que levam a mulher a se submeter à opressão, cabendo a ela inverter os papéis. “Ao recusar os desmandos que lhes são impostos pelo homem, ela se torna o sujeito e o opressor torna-se a ‘coisa’” (Zolin, 2005, p.188). O casamento e os filhos, papéis que tradicionalmente lhes são atribuídos, devem ser evitados e, em vez da família, a mulher deve assumir seu lugar no mundo em meio aos homens, sobretudo pelos estudos e por uma profissão.

A obra de Beauvoir forneceu uma importante base para as reflexões feministas que ressurgiram a partir da década de 1960; entretanto, como aponta Oliveira (1999), o abalo dos fundamentos da

opressão feminina é dado, de fato, com a entrada maciça das mulheres no espaço público e com o fim do controle da sexualidade feminina pelos homens com a comercialização da pílula anticoncepcional, permitindo a conciliação da vida privada com o trabalho, o que só aconteceria com o advento das sociedades industriais avançadas.

Para Oliveira (1999), as bases industriais da sociedade incitaram as mulheres a sair de casa, a deslocar seu desejo de realização para outros planos, para além da esfera doméstica, e a contestar sua segregação no espaço da família. Dessa forma, no decorrer dos anos 1960, as mulheres passaram a investir no espaço público e sua irrupção no cenário político, social e cultural se inscreve no quadro de uma verdadeira crise da civilização que, no final da década, abala os princípios e valores que garantiam a ordem social e o consenso ideológico no Ocidente. Essa nova posição desencadeia questionamentos quanto às raízes das desigualdades e o impulso igualitário fomenta mudanças. Conforme afirma a autora, “o que é problematizado em profundidade, no próprio seio da sociedade ocidental, é o modelo, até então implícito e incontestado, da superioridade branca, ocidental, adulta e viril” (Oliveira, 1999, p.46). Desse modo, segundo ela, a entrada maciça de mulheres instruídas no mercado de trabalho e a desvalorização da vida no lar contribuíram fortemente para apagar a fronteira entre o privado e o público, entre o feminino e o masculino, quebrando a antiga identidade feminina, centrada na ideia da mulher que se realiza nos fazeres e saberes da casa. “Na verdade, é o paradigma da hierarquia que é atacado pelo questionamento de um de seus alicerces mais antigos e mais sólidos: a dominação das mulheres pelos homens” (Oliveira, 1999, p.46).

A mulher e Angela Carter: as heroínas carterianas

O movimento das mulheres nos mostrou que, desde a inserção feminina na esfera pública na segunda metade do século XX, o

mundo privado, em que lhes eram reservados os papéis de filha, mãe ou esposa, tornou-se insuficiente, uma vez que limitava sua liberdade de tomar decisões, bem como seu direito de se expressar. Mesmo que a conquista desse espaço, que antes lhes era negado, tenha resultado em uma experiência ambígua, pois não provocou mudanças sociais significativas com relação aos papéis feminino e masculino em um primeiro momento, pode-se dizer que, em consequência desse posicionamento, as mulheres reafirmaram a importância de sua voz, e foram consideradas sujeitos dotados de uma identidade própria.

Ao observar a representação das personagens femininas na ficção de Angela Carter, Rapucci (1997) verifica que o lugar das mulheres carterianas não é no confinamento do mundo doméstico expressado em muitas de suas obras, que na maior parte das vezes se mostra como claustrofóbico, mas na amplidão dos espaços externos, onde tentam encontrar a liberdade. Assim, essas heroínas parecem configurar uma espécie de alegoria da própria escritura feminina, uma vez que partem em busca de espaços próprios, no qual podem se tornar agentes e escapar ao papel de vítima (Rapucci, 1997).

Em *The magic toyshop*, esse movimento é observado nas personagens de Melanie, a protagonista do romance, e Margaret, esposa de Philip, com quem a personagem principal vai morar após a morte dos pais. A casa, ou a loja de brinquedos, parece constituir um ambiente de confinamento, o qual as personagens, em especial as personagens femininas, se veem obrigadas a deixar para conseguir sua autonomia.

Passemos, então, à análise das personagens femininas em *The magic toyshop*.

Espelho, espelho meu: a busca de Melanie

No início da obra, Melanie vive com os pais e os irmãos, Jonathon e Victoria, em uma confortável casa no campo. No verão de

seus 15 anos, a protagonista está em busca de sua identidade. Na privacidade do quarto, ela se olha nua em frente ao espelho, maravilhada consigo mesma pela revelação e descoberta do próprio corpo:

No verão de seus 15 anos, Melanie descobriu que era feita de carne e sangue. Ó, minha América, minha terra recém-descoberta. Ela embarcou em uma viagem extasiante, explorando o todo de si própria, escalando suas próprias cordilheiras, penetrando na úmida riqueza de seus vales secretos, um Cortez fisiológico, um Gama ou Mungo Park.⁷ Durante horas ela se encarou, nua, no espelho de seu guarda-roupa; ela percorria com o dedo a elegante estrutura das costelas, onde o coração se debatia embaixo da pele como um pássaro sob uma coberta, e ela desenhava ao longo da longa linha que ia do tórax até o umbigo (que era uma caverna ou gruta misteriosa), e esfregava as palmas das mãos contra suas omoplatas. E então ela se contorcia, abraçando-se, rindo, às vezes dando piruetas de tanta animação com a doce surpresa de si mesma, agora que ela não era mais uma garotinha. (Carter, 1981, p.1, tradução nossa)⁸

-
7. Referências aos nomes de grandes conquistadores: Hernán Cortés, explorador da coroa espanhola, responsável pela conquista do México, Vasco da Gama, navegador português que se destacou pelas longas viagens à Índia, e Mungo Park, explorador escocês conhecido pelas expedições ao rio Níger.
 8. “The summer she was fifteen, Melanie discovered she was made of flesh and blood. O, my America, my new found land. She embarked on a tranced voyage, exploring the whole of herself, clambering her own mountain ranges, penetrating the moist richness of her secret valleys, a physiological Cortez, da Gama or Mungo Park. For hours she stared at herself, naked, in the mirror of her wardrobe; she would follow with her finger the elegant structure of her rib-cage, where the heart fluttered under the flesh like a bird under a blanket, and she would draw down the long line from breast-bone to navel (which was a mysterious cavern or grotto), and she would rasp her palms against her bud-wing shoulderblades. And then she would writhe about, clasping herself, laughing, sometimes doing catwheels and handstands out of sheer exhilaration at the supple surprise of herself now she was no longer a little girl.”

A descrição da personagem, bem como a alusão ao verso do poeta metafísico John Donne (1896) na narrativa – “Ó, minha América, minha terra recém-descoberta” –, no qual o Eu lírico compara sua musa ao continente recém-descoberto e inexplorado, indicam que Melanie está em pleno processo de autodescoberta.

Objeto de ordem simbólica, o espelho, para Baudrillard (1997), reflete não somente os traços do indivíduo, mas acompanha o desenvolvimento histórico da consciência individual, conduzindo, portanto, a sanção de toda uma ordem social. Ao ver o reflexo no espelho, a personagem reconhece seu corpo, que não é mais de uma garotinha, mas de uma mulher. O próximo passo para a entrada na vida adulta, da qual ela acreditava agora fazer parte, era o casamento e o sexo. Assim, Melanie, enrolada na cortina do quarto, imagina-se em um vestido de noiva, pronta para a lua de mel com o “noivo fantasma”, e projeta os valores presentes na sociedade patriarcal da qual faz parte.

Paiva (1990) afirma que a biologia desempenha um papel importante na identidade do gênero: trata-se da condição prévia e da condição para o viés da anatomia que permite o assinalamento do sexo, o reconhecimento do outro e a constituição de uma imagem do corpo que reforça essa convicção. Contudo, a autora ressalta que esse aspecto é submerso por fatores ambientais. “A convicção de ser homem ou mulher corresponde ao sexo assinado mesmo quando ele não concorda com o sexo biológico” (Paiva, 1990, p.33). Dessa forma, a diferenciação sexual cultural carrega uma responsabilidade na estruturação da identidade sexual semelhante à da natureza, mas seu impacto, para a identidade, é maior. A partir dessa perspectiva, o corpo, segundo Nicholson (2000), pode ser visto como uma espécie de “porta-casacos” da identidade, no qual homens e mulheres se distinguem não apenas por suas características físicas, mas também de acordo com valores culturais, elementos de grande influência na formação da personalidade e do comportamento.

À medida que a personagem observa sua imagem como mulher, ela também projeta as expectativas sociais de comportamento

marcadas pelo gênero, conforme aponta Susan Cornillon (1972). Segundo a autora, em geral, as mulheres em nossa cultura experienciam a si próprias e suas vidas por meio de valores e definições centradamente masculinas e em resposta a eles. Condiionadas desde a mais tenra infância a pensar sobre si de um modo marcado por fortes expectativas sociais, reforço e exigências do comportamento definidos pelo tipo de genitais que apresentam, as mulheres passam a internalizar esse comportamento de tal forma que não se reconhecem fora desses padrões. A imagem construída inicialmente por Angela Carter da heroína aproxima-se daquilo que a crítica afirma ser o mais próximo do amor-próprio presente nas personagens femininas que acaba, entretanto, por reforçar tais expectativas:

Mas o mais próximo que as nossas heroínas chegam do amor-próprio é um modesto passar de mãos sobre seus seios que estão florescendo, ou ao longo do corpo recém-curvilíneo em frente ao espelho que lhe diz que, finalmente, os homens a acharão desejável. A apreciação de seu ser físico é apenas a antecipação do potencial da estima masculina. (Cornillon, 1972, p.128, tradução nossa)⁹

Diante de sua imagem, Melanie brinca, fantasiando ser a musa de pintores famosos. Sua visão de si mesma é mediada pela busca da aprovação do olhar masculino:

Pré-rafaelita, ela penteou seus cabelos longos e negros, da raiz até as pontas e olhou-se com admiração enquanto segurava um lírio do jardim debaixo do queixo, os joelhos pressionados juntos.

9. “But the closest our young heroines ever gets to self-love is a modest running of her hands over her budding breasts or down the sides of her newly curving body in front of a mirror that tells her that, finally, men will find her desirable. Her appreciation of her physical being is only her anticipation of his potential appreciation.”

Como nos quadros de Toulouse-Lautrec, ela jogou seus cabelos vulgarmente sobre o rosto e sentou-se em uma cadeira com as pernas afastadas e uma tigela de água e uma toalha em seus pés. [...]. Ela era muito magra para um Ticiano ou um Renoir, mas forjou uma Vênus de Cranach¹⁰ pálida e presunçosa com um pedaço de cortina rasgada em volta de sua cabeça e o colar de pérolas cultivadas que lhe deram quando foi crismada no pescoço. (Carter, 1981, p.1-2, tradução nossa)¹¹

O quarto de Melanie, retrato de seu mundo particular, também dialoga com a concepção do feminino que informa o imaginário social. Comparando a descrição do quarto da personagem com a análise realizada por Funck (2004) sobre a decoração de quartos para crianças e adolescentes, é possível conceber a imagem de um espaço tipicamente “de menina”:

E tudo isso aconteceu atrás das portas fechadas do inocente quarto em tom pastel, com o Urso Edward (de estômago inchado escondido pelo pijama listrado) olhando-a fixamente do travesseiro e Lorna Doone¹² jogada na poeira embaixo da cama. Isto foi o que

-
10. A Vênus de Cranach refere-se a um quadro de Lucas Cranach, o Velho (1472-1553), de uma jovem coberta por um véu transparente, e que inaugurou uma série de pinturas que representam o nu feminino, tema pelo qual o pintor alemão ficou conhecido.
 11. “Pré-Raphaelite, she combed out her long, black hair to stream straight down from a centre parting and thoughtfully regarded herself as she held a tiger-lilly from the garden under her chin, her knees pressed close together. A la Toulouse-Lautrec, she dragged her hair sluttishly across her face and sat down in a chair with her legs apart and a bowl of water and a towel at her feet. [...] She was too thin for a Titian or a Renoir but she contrived a pale, smug Cranach Venus with a bit of net curtain wound round her head and the necklace of cultured pearls they gave her when she was confirmed at her throat.”
 12. Romance escrito por Richard Doddridge Blackmore em 1869, no qual narra a história do amor proibido entre a protagonista, Lorna Doone, e um membro do clã rival, John Ridd, que a ajuda a realizar a fuga do sítio de sua família. Tendo como base referências históricas, a obra está repleta de valores tradicionais vitorianos.

Melanie fez no verão de seus 15 anos, além de ajudar a lavar a louça e cuidar da irmãzinha, para ver se ela não se matava ao brincar no jardim. (Carter, 1981, p.2, tradução nossa)¹³

De acordo com a sugestão retirada da revista *Casa Cláudia*, de 1996, sobre a decoração de um cômodo que representasse uma “atmosfera feminina”, Funck (2004) afirma que tons suaves, babados, tecidos florais e bichinhos de pelúcia fazem parte desse ambiente, trazendo um “angelical convite à contemplação e à passividade” (Funck, 2004, p.159). Em contraste, o quarto do menino apresenta paredes brancas, móveis retilíneos, persianas pretas, modelos de carros, motos e aviões, bandeiras de vários países e um baú com equipamento de *video game*. Para Funck (2004), os objetos que fazem referência ao universo masculino são “réplicas de construções culturais e apontam para movimento e distância” (Funck, 2004, p.159).

Novamente, as imagens reforçam um ideal sobre as concepções de feminino/masculino construídas de acordo com os processos ideológicos subjacentes às práticas sociais: enquanto à mulher cabe a passividade, ao homem, cabe a ação. As tarefas atribuídas à personagem no mesmo parágrafo – “ajudar a lavar a louça” e “cuidar da irmãzinha” – também contribuem para tal associação. As ações reservadas às mulheres são restritas ao ambiente doméstico, como lavar roupa e cuidar do bebê.

Com medo de não corresponder às expectativas sociais, Melanie se aterroriza com o pudim de pão da senhora Rundle, a governanta da casa e babá da protagonista e de seus irmãos: “ela tinha receio de que, se comesse muito o pudim, ela engordaria e ninguém

13. “All this went on behind a locked door in her pastel, innocent bedroom, with Edward Bear (swollen stomach concealing striped pijamas) beadily regarding her from the pillow and Lorna Doone splayed out face down in the dust under the bed. This is what Melanie did the summer she was fifteen, besides helping with the washing-up and watching her little sister to see she did not kill herself at play in the garden.”

a amaria, e ela morreria virgem” (Carter, 1981, p.3, tradução nossa).

A senhora Rundle era o oposto de Melanie. Caracterizada como velha, feia, com verrugas cabeludas e imensa dentadura, tinha como companhia um gato, que ficava em seu pé enquanto ela tricotava. A babá nunca se casou, mas adotou para si o título de senhora, como presente de aniversário: “Ela pensava que ‘senhora’ dava a uma mulher um toque de dignidade pessoal enquanto envelhecia. Além do mais, ela sempre quis se casar” (Carter, 1981, p.3, tradução nossa).

Percebe-se, então, que, mesmo quando não cumpridas, as expectativas sociais estão atreladas às personagens femininas na obra como parte do imaginário da mulher na sociedade patriarcal.

Essa questão parece ser explorada pela autora em toda a narrativa. As próprias roupas adquirem o peso social e cultural, agindo como uma espécie de “máscara”, como é possível observar no primeiro grande acontecimento do romance, o episódio do “vestido de noiva da mãe”, no primeiro capítulo da obra.

Em uma noite de verão, Melanie não conseguia dormir. Os pais estavam fora, em uma viagem aos Estados Unidos, e ela andava pela casa, rumo ao quarto do casal. Ao observar uma foto deles no cômodo, a personagem não conseguia imaginá-los tendo relação sexual, pois, para Melanie, os pais pareciam ter nascido vestidos: “suas roupas pareciam fazer parte de seus corpos, como cabelos ou unhas” (Carter, 1981, p.10, tradução nossa).

Na foto de casamento, o vestido da mãe chama a atenção, descrito como uma explosão pirotécnica de cetim e rendas, destinado a um banquete medieval. A própria autora ressalta a importância da peça no romance: “o vestido de casamento é tão carregado de símbolos: torna-se uma imagem particularmente forte” (Moi, 1984, tradução nossa). Examinando o vestido com mais atenção, a personagem questiona seu significado – “parecia estranho se vestir dessa forma no intuito de perder a virgindade” (Carter, 1981, p.13, tradução nossa) –, mas o vestido era de um branco simbólico e vir-

tuoso, e Melanie imaginava se o usaria na noite de seu casamento. Ao retirar o vestido da caixa, ela fica aprisionada no véu, como se estivesse em uma rede. De acordo com Rapucci (1997), o vestido é a armadilha que a enlaça na tradição patriarcal e usá-lo representaria a continuidade da tradição, que Melanie foi acostumada a seguir e para a qual está se preparando. Porém, o vestido era pesado, frio e grande demais para ela. A tradição patriarcal seria rompida.

Embora o reflexo no espelho a tenha desapontado, a personagem via a beleza diante de sua imagem. Ela era uma noiva. Noiva de quem?, o narrador indaga. Noiva de si mesma: “Mas ela era, hoje, autossuficiente em sua própria glória e não precisava de um noivo” (Carter, 1981, p.16, tradução nossa). Melanie, então, decide sair sozinha para o jardim no meio da noite e ali percebe um mundo que até então lhe era desconhecido: “O mundo, que era apenas esse jardim, estava vazio como o céu, infinito como a eternidade” (Carter, 1981, p.17, tradução nossa).

Entretanto, assim como o vestido, o novo mundo era grande demais para ela, tornando-se ameaçador, “ela era muito nova para isso” (Carter, 1981, p.18), e a personagem busca novamente o conforto da casa dos pais. Quando percebeu que estava trancada para fora, Melanie, beirando o desespero, viu como única solução escalar a macieira, que dava acesso ao seu quarto. Conforme subia na árvore, o vestido que antes era parte da fantasia, torna-se um fardo: “e lá estava o vestido para se arrastar atrás dela, como um fardo cristão” (Carter, 1981, p.22, tradução nossa).

Na manhã seguinte, Melanie percebe a dimensão do estrago. O vestido rasgado e manchado de sangue pelos pés feridos traz à personagem o sentimento de culpa. A morte dos pais, anunciada no mesmo dia, é associada à transgressão da filha: “É minha culpa [...]. É minha culpa porque eu usei o vestido. Se eu não tivesse estragado o vestido dela, tudo estaria bem” (Carter, 1981, p.24, tradução nossa).

Melanie, agora órfã como a maioria das heroínas dos contos de fadas, passa a morar com os irmãos na casa do tio, local onde

perde as referências sobre família, casamento e até sobre sua própria imagem, uma vez que no confinamento da mágica loja de brinquedos não há espelhos. A ausência de espelhos, objeto que, como já apontado, cumpre um papel importante no processo de auto-compreensão da personagem, parece contribuir para a libertação da imagem do feminino imposta pelo patriarcado, conforme sugere Anja Müller: “a ausência de espelhos na casa de Philip sugere que ela não pode depender mais das velhas formulações sobre sua identidade” (Müller apud Cantrell, 2004, p.270, tradução nossa).

Do silêncio ao fogo: a subversão de Margaret

Na casa de Philip, Melanie conhece Margaret, sua tia. Ela mora na casa de Philip com seus irmãos, Francie e Finn. No dia de seu casamento, a personagem perde a voz, passando a se comunicar com a família apenas por meio da escrita, utilizando pedaços de giz em uma lousa, transformando-se em mais um dos bonecos do marido. A objetificação de Margaret também é simbolizada em seu presente de casamento, um colar de prata que restringia seus movimentos, uma espécie de coleira, que ela teria que usar aos domingos:

O colar era uma coleira de prata fosca, duas peças de prata articuladas, entalhadas com pedras de selenito que se encaixavam em volta do pescoço esguio e subiam quase até o queixo, fazendo com que ela quase não pudesse mover a cabeça. Era pesado, desfigurante e precioso [...]. (Carter, 1981, p.112-3, tradução nossa)¹⁴

A dependência econômica e emocional dos familiares para com Philip acaba por gerar um laço afetivo entre eles, especialmente en-

14. “The necklace was a collar of dull silver, two hinged silver pieces knobbed with moonstones which snapped into place around her lean neck and rose up almost to her chin so that she could hardly move her head. It was heavy, crippling and precious [...]”

tre as personagens femininas: “Um olhar antigo, feminino, passou entre elas; eram mulheres pobres e dependentes, planetas ao redor do homem sol” (Carter, 1981, p.140, tradução nossa). A presença de Melanie na casa agrada Margaret, pois, ao mesmo tempo que ela ajudava a tia nas tarefas domésticas, a sobrinha, como mulher, compreendia a situação na qual vivia: “Eu não sei como lidava com as coisas antes de você chegar. É adorável ter outra mulher na casa” (Carter, 1981, p.123, tradução nossa).

A imagem da esposa submissa, contudo, é quebrada com a descoberta do grande segredo de Margaret. A relação incestuosa sugerida no abraço entre Margaret e seu irmão Francie torna-se o maior símbolo da ruptura com os valores do modelo de sociedade patriarcal. “Era um abraço de amantes, aniquilando o mundo, como se estivesse acontecendo à meia-noite no topo de uma colina, com um vento dilacerante batendo os galhos acima deles” (Carter, 1981, p.193-4, tradução nossa).

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

Com base na discussão de Lévi-Strauss (1976), Gayle Rubin (1975) observa que a essência do sistema de parentesco consiste exatamente nessa troca de mulheres entre homens, mencionada por Oliveira (1999). Considerada um objeto ou um presente, a mulher afirma ou cria um vínculo social entre os parceiros de uma troca, resultando em um comércio social. O casamento é visto como a mais fundamental troca de presentes, na qual as mulheres são os bens mais preciosos dentre eles. O tabu do incesto é, portanto, considerado um mecanismo para assegurar que as trocas se realizem entre famílias e grupos, impondo a exogamia e a aliança sobre os eventos biológicos do sexo e da procriação. Desse modo, o incesto divide a escolha sexual em categorias de parceiros sexuais permitidos e proibidos. Através da proibição de uniões dentro de um grupo, ele obriga à troca marital entre grupos, formando-se, então, uma estrutura de parentesco. O sistema de parentesco discutido por Lévi-Strauss é, dessa forma, uma imposição de fins sociais sobre uma parte do mundo natural, tratando-se, conforme afirma Rubin (1975), de uma “produção”, moldada por um propósito definido. Tal sistema possui suas próprias relações de produção, distribuição e troca, as quais incluem certas formas de “propriedade” sobre as pessoas. “A troca de mulheres é uma percepção profunda de um sistema no qual as mulheres não têm direitos plenos sobre si próprias” (Rubin, 1975, p.10).¹⁵

A união dos Jowle, descritos como um “círculo encantado” (Carter, 1981, p.123, tradução nossa), é reforçada pelo incesto entre Margaret e Francie, e pode ser vista, portanto, como forma de resistência ao sistema patriarcal. A estrutura de parentesco é quebrada, uma vez que, mesmo casada com Philip, Margaret se isola do mundo com seus irmãos, criando um laço entre eles contra a tirania do marido. Ao romper com essas leis, Margaret rejeita as bases patriarcais e rompe com a dominação de Philip sobre sua família, não se sujeitando à objetificação imposta pelo marido ao

15. Tradução: ONG SOS Corpo – Recife.

longo da narrativa. O vestido novo e o colar de pérolas que ela recebe de Melanie na manhã de Natal também parecem propor à personagem uma possibilidade de troca, a chance de escapar ao traçado patriarcal, conforme ressalta Rapucci (1997). “As pérolas bonitas, muito mais adequadas para a pele macia da tia do que a prataria atormentadora” (Carter, 1981, p.158, tradução nossa).

Como o incesto, a própria recusa à fala por parte de Margaret pode ser vista como uma rejeição deliberada ao marido abusivo. Em toda linguagem, o gênero, enquanto categoria gramatical, representa a separação de dois mundos distintos: o masculino, tomado como norma, e o feminino, como desviante. A separação entre essas duas esferas opostas, contudo, não é restrita ao âmbito linguístico, vista também na atribuição das funções sociais baseadas nesse aspecto. Conforme aponta Paiva (1990), “a dicotomização (padrão feminino e padrão masculino) é uma das possibilidades mais comuns da organização social” (Paiva, 1990, p.34). Dessa maneira, o sistema simbólico e o aparato conceitual da linguagem evidenciam uma sociedade sexualmente hierarquizada, cuja forma de expressão não reflete as experiências das mulheres. Ao se recusar a falar, Margaret, em um ato simbólico, resiste à ordem social na qual as mulheres são subjugadas. Desse modo, a mudez da personagem não é submissa, mas subversiva. Diante de tais aspectos, Fraile aponta que os sentimentos e as atitudes de Margaret com relação à vida “nunca poderiam ser expressos pelos mesmos meios [linguagem] que servem ao tio Philip” (Fraile, 1996, p.248, tradução nossa).

A opção de Margaret pelo silêncio, por outro lado, poderia levar ao seu apagamento da história. Ao discutir sobre o sujeito subalterno, Spivak (2010) considera que, na medida em que sua voz não pode ser ouvida, ele não é visto como uma consciência representativa. Para ela, a mulher se encontra em uma posição ainda mais problemática devido às questões sobre o gênero. A autora afirma que, entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, “não em um

vazio imaculado, mas em um violento arremesso” (Spivak, 2010, p.119). Conforme afirma Foucault,

Tal seria a característica da repressão, aquilo que a distingue de proibições mantidas pela simples lei penal: a repressão funciona bem como uma sentença que desaparece, mas também como uma determinação ao silêncio, uma afirmação de inexistência; e, conseqüentemente, declara que de tudo isso não há nada a ser dito, visto ou conhecido. (Foucault, 1980, p.4)

Entretanto, mesmo se recusando a falar, Margaret estabelece comunicação com a família através da lousa e do giz, apropriando-se desses meios para registrar o que pensa e o que sente. Ela vê na escrita, universo essencialmente masculino, uma forma de se autorrepresentar e de se inscrever na história, mesmo que esta se caracterize como um “discurso de duas vozes” (Showalter, 1994, p.50). Como uma metáfora para a própria escrita das mulheres, essa apropriação por parte da personagem também revela uma estratégia de resistência à sociedade patriarcal.

Margaret e seus irmãos são caracterizados como “the red people”. Eles são irlandeses e gostam muito de música. Quando Philip não está em casa, os Jowle dançam ao som do violino tocado por Francie. Margaret, porém, é descrita como “mais vermelha/ruiva que os irmãos”: “Ela era uma mulher ruiva, mais ruiva ainda que Finn e Francie. Suas sobranceiras eram vermelhas como se fossem marcadas densamente acima dos olhos com tinta vermelha, mas seu rosto não tinha cor, nenhum sangue aparecia nas bochechas ou nos finos lábios” (Carter, 1981, p.40, tradução nossa). O vermelho/ruivo então se torna um símbolo ambíguo em sua caracterização. Ao mesmo tempo que remete à nacionalidade da personagem, pode, da mesma forma, explorar o imaginário coletivo da mulher fogo, apontado por Perrot (1992).

Segundo a autora, encontrada em muitos romances de folhetim, a heroína ruiva, “cujo calor do sangue ilumina pele e cabelos, e

através da qual chega a desgraça, é a encarnação popular da mulher ígnea que deixa apenas cinzas e fumaça” (Perrot, 1992, p.188). Margaret, juntamente com seus irmãos, parece ser, portanto, ícone do grande incêndio que ocorre no final da narrativa: após a descoberta da traição da mulher, Philip não tem mais base para sustentar seu domínio e, assim como a loja de brinquedos, ele é consumido pelas chamas, virando cinzas. A personagem recupera sua voz, e pede que Melanie e Finn fujam da casa. Ela e Francie ficarão lá para resolver o assunto pendente com Philip.

Ambas as personagens representam, no início do romance, imagens comuns do feminino: a primeira é uma típica adolescente, preocupada com sua imagem e com casamento, enquanto a segunda se concretiza na imagem da esposa submissa. Associadas a elas estão temas comuns na representação da mulher, tais como a passividade e a objetificação, indicados por Mary Ellman (1968). Contudo, conforme o desenrolar da narrativa, parece haver uma desconstrução desses estereótipos, uma vez que Angela Carter os explora com o intuito de tecer sua crítica aos valores patriarcais, nos quais são construídos. Com isso, a autora reitera a rejeição do essencialismo como uma estratégia feminista viável.

A própria forma narrativa escolhida pela autora em sua obra parece contribuir com essa perspectiva. Apesar de não ser formalmente um conto de fadas, *The magic toyshop* recupera vários elementos do gênero. Ao considerar sua forma simbólica¹⁶ com relação à esfera cultural, Ellen Cronan Rose (1983) afirma que, nesse tipo de narrativa, é possível observar o paradigma da diferenciação sexual. Nos contos de fadas, meninos são espertos, engenhosos e corajosos. Eles saem de casa para lutar com gigantes, vencer batalhas e encontrar fortunas. Já as meninas ficam em casa, fazem tarefas domésticas, são pacientes, sofredoras e abnegadas. Se chegarem a sair do ambiente do lar, se

16. A forma simbólica presente nos contos de fadas é considerada de extrema importância por Bruno Bettelheim (1988), pois descreve, desse modo, o processo do desenvolvimento humano.

perdem nas florestas, e são resgatadas por gentis lenhadores, fadas boazinhas ou príncipes encantados. E o final já nos é conhecido: “eles se casam e vivem felizes para sempre” (Rose, 1983, p.210).

Assim como na maior parte dos gêneros literários, os contos de fadas são descritos pela crítica como textos essencialmente masculinos, nos quais as mulheres aparecem apenas enquanto papéis definidos por homens. Contudo, como aponta Rose (1983), escritoras contemporâneas têm se voltado para os contos de fadas tradicionais a fim de revisá-los, até mesmo reinventá-los, a favor das mulheres, como parece ser o caso de Angela Carter, assunto que voltará a ser discutido mais adiante.

O caráter oral da narrativa parece sugerir a aproximação do estilo da escrita com o gênero, bem como contribuir para expressar a crítica presente na obra. Estudiosas como Lúcia Castello Branco (1989) buscam a definição de uma “escrita da mulher”, na qual a linguagem feminina não se codifica nos moldes tradicionais. Baseada na psicanálise, a autora identifica essa linguagem como um universo pré-discursivo e, por isso, muito mais ligado à oralidade (e, assim, mais próxima ao corpo) do que ao registro simbólico da palavra, que é impregnado por valores masculinos. Por configurar-se na modalidade oral, característica que, segundo Castello Branco, funda-se numa prática secular, “onde a mulher, sobretudo a avó, com suas histórias e cantigas de ninar, ocupam papel determinante” (Castello Branco & Brandão, 1989, p.113), o texto feminino possui ritmo e tempo peculiar, que o afastaria radicalmente da narrativa tradicional, promovendo a ruptura com o sistema de significação presente no discurso patriarcal.

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

écriture féminine, defendida em sua maior parte pela teoria feminista francesa.

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

É o que parece defender a escritora e crítica Hélène Cixous, em seu polêmico ensaio “Rire de la méduse” [O riso da medusa]:

Inscreva-se. Seu corpo deve ser ouvido. Apenas dessa maneira brotarão os imersos recursos de seu inconsciente. [A escritora livre dirá:] Eu me transbordo; meus desejos inventaram novos desejos e meu corpo conheceu canções jamais ouvidas. Senti-me constantemente tão plena de torrentes luminosas que poderia estourar – estourar em formas muito mais bonitas do que as que são molduradas e vendidas a preços altíssimos. [...] Falarei sobre a escrita da mulher: o que tal escrita fará. A mulher deve escrever a si mesma: ela deve escrever sobre as mulheres e convidar as mulheres para escreverem. Elas foram afugentadas da escrita tão violentamente quanto foram afugentadas de seu corpo. [...] A mulher deve se colocar no texto – assim como no mundo e na história – através de seu movimento. [...] Sua libido é cósmica, assim como seu inconsciente abrange o mundo inteiro. Sua escrita deve pros-

seguir para sempre, sem ser cerceada e sem discernir qualquer limitação. Ela dá asas a outra linguagem – a linguagem de mil línguas que não conhece nem limites nem morte. (Cixous, 1981, p.263-4)¹⁷

Para Cixous (1981), apenas por meio da inscrição do corpo na prática da escrita (corpo este livre das amarras das estruturas falocêntricas, livre para escutar seus próprios impulsos, desejos e natureza) é que a mulher adquire total liberdade de expressão, mediante um sistema baseado na hierarquia sexual. Cabe à mulher escutar a voz que emana de seu próprio corpo, inscrevê-la em seu texto e, ao materializá-la, dar voz à sua própria linguagem.

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

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

17. Tradução de Thomas Bonnici.

Desse modo, as diversas formas associadas a um “estilo feminino”, tais como a repetição de artifícios estilísticos, certos modelos de imagem e sintaxe, são consideradas, muitas vezes, como próprias à escrita feminina. De fato, muitas escritoras parecem jogar com a linguagem em suas obras, e isso também se aplica a Angela Carter. Em *The magic toyshop*, a autora explora a oralidade por meio da figura do narrador, que é um contador de histórias, papel geralmente atribuído ao feminino. Ao narrar passagens do romance, a voz do narrador faz-se ouvida por meio do jogo sonoro com as palavras. Aliterações e trocadilhos estão presentes em toda a narrativa.

No trecho transcrito a seguir, Jonathon, irmão da protagonista Melanie, fica extremamente decepcionado com o vigário por não tocar sua música favorita na missa dominical. A personagem, então, volta seus pensamentos para os barcos em miniatura que constrói e para o mar, local de refúgio do mundo ao seu redor: “Então Jonathon subiu a bordo do veleiro *Cutty Sark* ou H. M. S. *Bounty*¹⁸ e foi embora com uma brisa fresca soprando as velas, e as conduziu ao longo do mar azul, azul, curando sua mágoa. O vigário o tinha traído” (Carter, 1981, p.8, tradução nossa). A aliteração observada por meio da repetição da consoante *s* nas palavras *swelling*, *sails*, *steered*, *across* e *sea* parece remeter ao som do mar, e o próprio campo semântico dos vocábulos indica a ideia da fuga da personagem para tal lugar, imagem constante em sua imaginação.

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

18. Nomes de embarcações importantes na história da Inglaterra. *Cutty Sark* era um importante símbolo comercial inglês usado para o transporte de chá no século XIX, enquanto H. M. S. *Bounty* era uma embarcação que ficou conhecida pela rebelião dos tripulantes, comandada por Fletcher Christian, contra seu comandante, ocorrida em 1789.

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

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

O jogo com a linguagem realizado por Angela Carter em sua obra, em conjunto com outros elementos por ela trabalhados, parece implicar muito mais uma escolha consciente, no intuito de construir uma narrativa que esteja de acordo com sua perspectiva, e não apenas a impressão do gênero feminino na escrita. Tomando como base os pressupostos de Barthes, de que é necessário saber utilizar ludicamente o código para burlar os sistemas fechados que restringem a atividade humana a comportamentos autômatos e estereotipados, bem como driblar o poder que se encontra em todo discurso que se coloca a serviço da classe dominante (Barthes, s. d.), pode-se considerar que, por meio do resgate do caráter oral, do jogo com a linguagem e de características e da própria estrutura presentes nos contos de fadas, que, segundo Márcia Lieberman, contribuem para a “aculturação das mulheres a seus papéis sociais tradicionais” (Lieberman apud Zipes, 1986, p.185, tradução nossa),¹⁹ a autora

19. “to acculturate women to tradicional social roles.”

tece sua crítica aos valores presentes na sociedade patriarcal em *The magic toyshop*.

O lócus ameaçador: a casa como elemento de clausura

Em *The magic toyshop*, é exatamente esse mundo repressivo representado pela loja de brinquedos o local no qual as personagens, sobretudo as personagens femininas, terão de enfrentar as condições de clausura, invocando aquilo que Aidan Day chama de “claustrofobia”, imagem recorrente nos três primeiros romances da escritora:

Os três primeiros romances de Carter²⁰ mostram como ela estabelece, de forma embrionária, muitos temas e orientações que foram recorrentes ao longo de sua carreira como escritora. Acima de tudo, os romances mostram a preocupação da autora com o efeito destrutivo da cultura patriarcal tanto nas mulheres quanto nos homens. Os romances invocam – cada um de modo distinto – claustrofobia. (Day, 1998, p.14, tradução nossa)²¹

Como o próprio Day já aponta, a construção do ambiente, permeada por símbolos e recursos imagéticos, contribui para expressar a crítica sugerida na obra em suas entrelinhas, como buscar-se-á mostrar a seguir.

Bachelard, em *A poética do espaço* (2008), afirma que, para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é evidentemente um lugar privilegiado, na condição, contudo,

20. Em seu comentário, Aidan Day se refere aos romances *Shadow dance*, *The magic toyshop* e *Several perceptions*.

21. “Carter’s first three novels show her establishing, in embryonic form, many of the themes and orientations that were to recur throughout her writing career. Above all, the novels display her early preoccupation with the destructive effect of patriarchal culture on both women and men. The novels invoke – each in its own distinct way – claustrophobia.”

de tomar-se a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. Para ele, “a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens” (Bachelard, 2008, p.23), constituindo-se na imagem do universo: “é um verdadeiro cosmos” (Bachelard, 2008, p.24). É indiscutível que, no romance, a casa se torna elemento essencial para a construção do ambiente e o desenvolvimento da história na obra.

No início da narrativa, Melanie morava no conforto da casa dos pais. Era uma casa de campo espaçosa, feita de tijolos vermelhos e vários quartos. Ela tinha um pônei e uma macieira ao lado da janela do quarto. A cama, que era uma espécie de divã com a cabeceira de acolchoado branco, era forrada com um colchão de boa qualidade, na qual a personagem dormia sob lençóis listrados. “Cheirava a lustramóveis de lavanda e dinheiro” (Carter, 1981, p.7, tradução nossa). Mesmo que a protagonista não reconhecesse o cheiro de dinheiro que permeava o ar da casa, ela sabia que tinha o privilégio de ter uma escova de cabelos prateada e seu próprio rádio transístor.

Localizada em um subúrbio ao sul de Londres, a casa de Philip, lugar onde Melanie passa a morar com os irmãos após a morte dos pais, era uma sobreloja. Abaixo da casa, estava a loja de brinquedos, que provia o sustento da família. Em contraste com a casa dos pais, a casa do tio parecia ser um mundo completamente diferente daquele ao qual estava acostumada. O choque entre esses dois mundos distintos acontece quando, na manhã seguinte de sua chegada, Melanie precisa usar o banheiro: sem água quente, sabonete (havia apenas um sabão comum, usado na limpeza geral da casa, cheio de marcas de dedos sujos) e folhas de jornal no lugar de papel higiênico. A nova realidade se torna uma grande decepção para a personagem. “Agora, entretanto, ela tinha percebido que muitas coisas para as quais ela não dava importância em sua vida, coisas simples, aconchegantes, singelas, eram, na verdade, grandes luxos” (Carter, 1981, p.57, tradução nossa). Com a mudança, Melanie perde o conforto da classe média.

Essa transição é marcada pela mudança significativa das estações do ano na narrativa: o verão na casa dos pais logo se trans-

forma em um outubro fresco (*crisp*) e nebuloso (*misty*), uma espécie de presságio para a nova fase na vida de Melanie. A primeira impressão da loja de brinquedos descrita no início do segundo capítulo parece trazer a ideia de um ambiente opressivo, o qual ao longo da trama confirma-se como tal:

Entre as vitrines da joalheria falida e da mercearia, que mostrava uma vidraça repleta de sucrilhos da cor do sol, estava uma caverna escura de uma loja, tão pouco iluminada que não podia ser notada à primeira vista, como se curvasse sua cabeça embaixo da sobreloja acima. Na caverna, podiam ser vistos vagamente os contornos de um cavalo de balanço e o vermelho mais nítido de suas narinas vistosas, e bonecos de articulação rígida, vestidos em cores ricas e sombrias, pendurados em suas cordas; mas a combinação do polimento marrom do cavalo e dos tons ameixa e roxo dos bonecos traziam tanta escuridão que mal se podia enxergar. (Carter, 1981, p.57, tradução nossa)²²

A descrição da loja de brinquedos como uma caverna escura, onde mal se podia ver seu interior, juntamente com as cores escuras (marrom, roxo) dos objetos que nela se encontram (as bonecas), deixam entrever um meio sombrio, sufocante, antecipando o conflito observado na obra. Na casa do tio, Melanie se sentia enganada, pois lhe fora dito que ela e os irmãos viveriam em uma cidade boa, mas, na verdade, encontrava-se em uma vila cinzenta, isolada de tudo: “O isolamento da família Flower no topo da colina do subúrbio ao sul de Londres era completo” (Carter, 1981, p.88, tra-

22. “Between a failed, boarded-up jeweller’s and a grocer’s displaying a windowful of sunshine cornflakes was a dark cavern of a shop, so dimly lit one did not at first notice it as it bowed its head under the tenement above. In the cave could be seen the vague outlines of a rocking horse and the sharper scarlet of its flaring nostrils, and stiff-limbed puppets, dressed in rich, sombre colours, dangling from their strings; but the brown varnish of the horse and the plums and purples of the puppets made such a murk together that very little could be seen.”

dução nossa), o que fazia a personagem indagar: “Afim de contas, nós podemos não estar em Londres [...] nós podemos estar em qualquer lugar” (Carter, 1981, p.88, tradução nossa). A caracterização do ambiente também recorda o conto “Barba Azul”, texto a que Carter faz referência direta no romance.²³

Após apresentar a loja para Melanie, Finn, o irmão mais novo de Margaret, a leva para o porão da casa para conhecer o teatro de bonecos do tio, onde ele realiza suas *performances*. Ninguém sabe do teatro, exceto a família. Era seu *hobby*. Ao observar a verticalidade da casa, elemento que a diferencia de outras imagens, Bachelard (2008) aponta que, em oposição à clareza do sótão, cuja inclinação transmite ao homem a sensação de proteção da chuva e do sol, o porão é o espaço da obscuridade, ligado ao inconsciente e à irracionalidade. No sótão, afirma o estudioso, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite, enquanto, no porão, há somente trevas. Era ali, no “Flower’s Puppet Microcosm” (Carter, 1981, p.126), ou seja, no microcosmo criado por Philip Flower, que a personagem teria que se tornar uma das bonecas de seu tio e se sujeitar às suas duras leis para sobreviver. No ambiente grotesco cercado de marionetes inacabadas e máscaras coloridas penduradas nas paredes, a personagem se impressiona com a imagem de uma sílfide caída entre as cordas que a sustentam. Vestida de cetim branco e tule, com longos cabelos negros, a imagem da boneca era como se fosse seu próprio reflexo, e percebe: “a boneca era ela” (Carter, 1981, p.68, tradução nossa).

Para Palmer (1987), a figura da boneca é recorrente nas obras de Angela Carter, adotada no intuito de representar o papel da mulher (e, em certas ocasiões, dos homens) na sociedade. Com base na

23. Angela Carter, em diversos momentos em sua obra, faz referência explícita ao conto de Charles Perrault: “She felt lonely and chilled, walking along the long, brown passages, past secret doors, shut tight. Bluebeard’s castle” (Carter, 1981, p.82). Discutiremos o intertexto de forma mais aprofundada no próximo capítulo.

metáfora “coded mannequin”, formulada pela crítica francesa Hé-lène Cixous, Palmer afirma que a boneca representa o estado robótico ao qual os humanos são reduzidos por meio de um processo de repressão psíquica. “Apenas fale quando lhe for dirigida a palavra. Ele gosta, sabe, de mulheres silenciosas” (Carter, 1981, p.63, tradução nossa), alerta Finn.

Na casa de Philip, Melanie, assim como Margaret, é reduzida à condição de boneca. Ao realizar as tarefas domésticas, ela percebe que seus movimentos parecem ser programados: “Então ela secava e guardava as facas, e colheres também. Ela era uma boneca de cordas que guardava talheres, estalando conforme seus movimentos programados. O tio Philip já poderia tê-la transformado. Ela estava sem vontade própria” (Carter, 1981, p.76, tradução nossa). Entretanto, apesar da tentativa do tio em subordiná-la a tal condição, Melanie não é passiva, tampouco Margaret, como se descobre no final da narrativa, “pois ela não era uma boneca” (Carter, 1981, p.144).

O tema da boneca é retomado mais tarde por Angela Carter, no conto “The loves of Lady Purple”, parte da coletânea *Fireworks*, de 1974. Aqui, é a boneca que retorna à vida, e vinga sua condição assassinando seu mestre, o “Professor”.

O som do gongo indica que Melanie e Finn devem subir para o café da manhã, onde ela encontra o tio pela primeira vez. A violência de Philip é sentida desde sua apresentação. Por estarem atrasados e por Finn ainda estar de pijamas, o patriarca bate no cunhado. De forma sarcástica, Finn apresenta Melanie ao tio: “Melanie, este é seu tio Philip!” (Carter, 1981, p.69, tradução nossa). Ao longo da refeição, Melanie percebe a dominância que Philip exercia sobre as pessoas que estavam à mesa e sobre a casa.

A descrição de Philip está relacionada diretamente ao seu regime opressor:

O tamanho dele ainda a chocava, quando ele tinha sido tão insignificante no casamento de sua mãe. E quantos anos ele tinha? Mais

velho que a tia Margaret, isso era certo – muito mais velho, mas quanto? Seu cabelo era grisalho, mas não branco. Pelo contrário, era amarelado, como prata envelhecida, mas sedoso e brilhante, escovado sobre sua testa, partindo da esquerda. Um monte de cabelo, cuidado com uma vaidade considerável. Seu bigode desgrehnado, de morsa, era profundamente colorido, deixando vestígios do cinza irônico que ainda restava nele e era marrom e encharcado onde ele mergulhava na sua própria caneca especial, que tinha a palavra “Pai” executada em botões de rosas. O bigode o fazia parecer com Albert Schweitzer, mas não benevolente. [...]. Melanie pensou que ela não gostaria de segurar sua mão. Suas sobrancelhas eram salientes, como as da máscara de Mefistófeles, e os olhos embaixo delas não tinham cor, como um dia chuvoso. (Carter, 1981, p.72-3, tradução nossa)²⁴

Sarah Gamble (1997) aponta que a personagem de Philip funciona como um modelo exemplar de um elemento do grotesco romântico, aquilo que Bakhtin chama de “tema das marionetes”, em que a ênfase é posta no boneco enquanto vítima de uma força inumana desconhecida, que governa os homens ao transformá-los em marionetes. Entretanto, a estudiosa chama a atenção para o fato de que a elaboração fictícia pela qual ele é desenhado rende ao personagem uma dimensão curiosa, e sua tirania é vista como apenas outro papel gerado dentro da narrativa, uma superfície na qual

24. “His size still shocked her, when he had been so spare at her mother’s wedding. And how old was he? Older than her Aunt Margaret, that was certain – far older, but how much older? His hair was elderly but not white. Rather, it was yellowish, like tarnished silver, but silken and glossy, brushed across his forehead from a parting on the left. A lot of hair, cared for with considerable vanity. His shaggy, walrus moustache was deeper coloured, streaky, with irony grey still in it and it was brown and sodden where it dipped into his own, special, pint-size mug which had the word ‘Father’ executed on it in rosebuds. The moustache made him look like Albert Schweitzer, but not benevolent. [...]. Melanie thought she would not like to hold his hand. His eyebrows beetled like those on the Mephistopheles mask and the eyes beneath them were no colour, like a rainy day.”

pode ter muito pouca substância. Desse modo, Philip poderia se aproximar mais de uma caricatura do patriarcado do que um representante do mesmo.

Para Gamble (1997), isso pode ser visto na obra na medida em que a autoridade de Philip, a qual é considerada por ele próprio como absoluta, é na verdade constantemente desafiada e enfraquecida ao longo da narrativa por sua mulher e seus irmãos: “Seu latido é pior que sua mordida” (Carter, 1981, p.74, tradução nossa), risca Margaret no quadro. “Cessada a crença, torna-se nada mais que um baile de máscaras ou um *show* de marionetes em um sentido mais simples e óbvio: representação” (Gamble, 1997, p.72, tradução nossa).

A casa como simulacro: o universo em miniatura

No romance, também é possível observar a ideia de simulacro, característica presente em obras pós-modernas. Jean-François Lyotard, um dos grandes teóricos do pós-modernismo, é enfático ao responder à questão posta por ele mesmo: “O que é, então, o pós-moderno?”, afirmando que a palavra, atualmente usada por sociólogos e críticos americanos, designa o estado de nossa cultura seguindo as transformações que, desde o final do século XIX, têm alterado as regras do jogo para a ciência, literatura e para as artes (Lyotard, 1997, p.36).

Apesar de o termo ganhar força e se cristalizar por volta da década de 1970, o pós-modernismo aparece anos antes, com a arquitetura e a computação nos anos 1950 e a arte *pop* nos anos 1960 (Santos, 1986, p.8). Proença Filho (1988) ressalta que, a partir desse momento, comportamentos e procedimentos não usuais até então passaram a evidenciar-se no âmbito da cultura ocidental, mais notadamente nos países do chamado Primeiro Mundo, com algumas repercussões em outros lugares não tão desenvolvidos. Diante desses indícios, o autor aponta que, para certos estudiosos, o tempo pós-moderno já seria uma realidade, ou seja, desde o fim da Segun-

da Guerra Mundial, a civilização ocidental já teria ingressado na pós-modernidade. Para outros estudiosos, contudo, a grande mudança ainda estaria para acontecer: o Ocidente não deixou de ser moderno.

Em meio a essa discussão, Proença Filho (1988) aponta que em um aspecto, porém, todos, ou quase todos, os especialistas concordam: “a modernidade enfrenta um momento limite. Vive-se, no mínimo, uma fase de transição, onde o fato pós-modernista, em termos estéticos, é uma realidade” (Proença Filho, 1988, p.8).

Novas situações e fatos passaram a marcar a sociedade industrial, notadamente a partir do término da Segunda Guerra Mundial. De acordo com Proença Filho (1988), no bojo da crise observada no pós-guerra, desenvolveu-se um novo tipo de sociedade, a sociedade de consumo, vista como consequência do novo jogo em que as mercadorias produzidas precisam ser consumidas para ser imediatamente substituídas e novamente consumidas, a fim de manter a garantia do próprio sistema e de sua organização.

Diagnosticada primeiramente na França por um grupo de críticos sociais radicais intitulados “situacionistas” (Connor, 2000, p.48), esse novo tipo de sociedade é caracterizado por Fredric Jameson como sociedade pós-industrial ou de consumo, ou sociedade da mídia ou dos espetáculos.²⁵ Para Jameson, o termo “pós-moderno”, antes designado para a descrição de um estilo específico na arquitetura e nas artes plásticas, passou a correlacionar elementos econômicos, culturais e sociais que surgiram com o aparecimento de um novo tipo de vida social e de ordem econômica, que teve início no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, a princípio nos Estados Unidos e depois na França, e sofreu um período de transição na década de 1960, tendo como base o capitalismo multinacional.

25. Os termos “sociedade pós-industrial ou de consumo, ou sociedade da mídia ou dos espetáculos” surgiram no ensaio de Fredric Jameson intitulado “Post-modernism: or the cultural logic of late capitalism”, de 1984.

Steven Connor (2000) aponta que, ao lado de outros teóricos da condição pós-moderna, Jameson identifica a própria representação como a nova área de atuação do mercado do capitalismo multinacional. O autor afirma que essa teoria vê a produção, a troca, a promoção e o consumo das formas culturais, consideradas em seu sentido mais amplo (abrangendo, portanto, os meios de comunicação de massa em geral), como um foco central e como expressão da atividade econômica. “Aqui, imagens, estilos e representações não são acessórios promocionais de produtos econômicos, mas produtos em si” (Connor, 2000, p.44). Dessa forma, a cultura do consumo também trouxe consigo o culto à imagem, que assume um grande poder na sociedade pós-moderna. Assim, o mundo real parece se desmaterializar, convertendo-se em signo, ou seja, em simulacro, ideia proposta por Jean Baudrillard, outro grande teórico que trouxe contribuições fundamentais para a compreensão da pós-modernidade.

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

Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe a coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas o operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está

envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera. (Baudrillard, 1991, p.8)

O mundo controlado por Philip, seu teatro, ou seja, a imitação da vida, parece acabar prevalecendo sobre a própria vida, trazendo, dessa forma, a ideia de simulacro, do hiper-real.

A casa, ou a loja de brinquedos, como um universo em miniatura, permeada por valores calcados na sociedade patriarcal, parece constituir um ambiente de confinamento, que as personagens, em especial as femininas, se veem obrigadas a deixar para conseguir sua autonomia. Com a recusa ao seu estado de objeto, representado pela condição de boneca, e com a fuga desse confinamento, representado pela “casa” no romance (fuga esta considerada não apenas um ato de escapismo do meio opressivo, mas um processo de auto-conhecimento, de tomada de consciência), a personagem de Melanie torna possível a busca por seu próprio espaço, por sua própria identidade.

O retrato do cachorro da família pendurado em cima da lareira também sugere a ideia do simulacro. A pintura, realizada por Finn, era de uma precisão incrível, a ponto de não ser possível distinguir o cão real do retratado no quadro: “O cachorro comandava o cômodo inteiro. Havia algo de oficial nele, como se fosse um guardião ou um sentinela, em uma constante vigilância por detrás dos olhos de vidro, revezando turnos com o verdadeiro cão da casa” (Carter, 1981, p.60, tradução nossa). O que fazia Melanie se perguntar: “Qual cachorro é, o real ou o pintado?” (Carter, 1981, p.83).

A simulação é vista do mesmo modo no cuco do relógio, que ficava ao lado da gravura. O pássaro real, empalhado, imitava a vida devido a um mecanismo preso no peito, que o fazia funcionar. A imagem dos pássaros é recorrente no romance, associada às personagens como uma espécie de metáfora para a situação na qual viviam: “A casa ainda estava repleta de pássaros” (Carter, 1981, p.42, tradução nossa).

Para Ellen Moers (1976), o uso dessa imagem nas literaturas de autoria feminina pode ter uma significação específica. Ao analisar narrativas e poemas de diversas escritoras, a autora considera que a natureza de extremo contraste que os pássaros oferecem, explorando ao mesmo tempo imagens de sagacidade e liberdade, mas também de criaturas que podem ser domesticadas, seres que podem voar em direção ao céu, mas que ao mesmo tempo são engaiolados, que podem cantar belamente, mas que frequentemente são silenciados, pode ser associada à situação vivenciada pelas mulheres, sejam elas personagens ou escritoras. Essa ambivalência pode ser vista na personagem de Margaret, por meio da metáfora explorada por Angela Carter. A autora, contudo, não limita a imagem às personagens femininas, expandindo-a a todos os personagens: na casa de Philip, todos os pássaros são engaiolados. Ao final da narrativa, com a destruição da loja de brinquedos, os pássaros se veem livres para voar, uma vez que não são mais prisioneiros do espaço que os cerca.

Desconstruindo estruturas: o conto de fadas às avessas

É comum nos contos de fadas a presença do espaço como um *locus* ameaçador, opressivo e sombrio, nos quais as heroínas são confinadas, à espera do resgate por parte de um príncipe encantado. Em *The magic toyshop*, contudo, parece haver uma inversão de papéis e é Melanie quem surge para resgatar seu “príncipe à espera” e sua família do confinamento.

No início da narrativa, Finn, assim como seus irmãos, Francie e Margaret, esposa de Philip, está sujeito às ordens do cunhado, que faz dele seu aprendiz, em sua loja e no teatro. “Ele é o mestre” (Carter, 1981, p.64, tradução nossa), diz a personagem a Melanie, ao apresentar-lhe o local onde confecciona os brinquedos. A princípio, Finn aparentemente segue os passos de Philip, tanto na cons-

trução de seus bonecos quanto na execução de suas apresentações. Ele está se preparando para tomar o lugar do Pai.²⁶

Embora Melanie desconfiasse de Finn, pois seus olhos eram escorregadios: “Finn aparenta não ser confiável”, ela pensou. Seus olhos eram tão deslocados, tão estrábicos e escorregadios; um ligeiro lance faz-se duvidar da direção do seu olhar” (Carter, 1981, p.54, tradução nossa), o que muitas vezes a fazia sentir-se como uma presa diante de um predador, ele não vai ser o sucessor de Philip. Na noite de sua grande estreia como titereiro, o espetáculo de Finn parece ser uma prolepse do final da narrativa: um desastre, pois ele é péssimo ao manipular os bonecos.²⁷

É Jonathon, irmão mais novo de Melanie, o escolhido para a sucessão do Pai. Desde o início da trama ele mostra interesse em conhecer o tio: “Quando veremos nosso tio?” (Carter, 1981, p.43), como se o encontro dos dois estivesse predestinado. Jonathon é o verdadeiro aprendiz do tio, que o ensina a esculpir navios de madeira, atividade com a qual se identifica desde o princípio da narrativa. Ele fazia modelos de barcos e os espalhava pelas prateleiras e cômodas na casa dos pais, para que pudesse vê-los enquanto passava. Era a única coisa que ele enxergava. Míope, Jonathon parecia não ver o mundo real, apenas os mares azuis e as ilhas por onde seus barcos velejavam. Ninguém nunca percebeu esse fato, pois seus olhos estavam sempre escondidos pelas grossas lentes de seus óculos, que eram como fundos de garrafa. “Para as coisas deste mundo, ele era extremamente míope” (Carter, 1981, p.4, tradução nossa). O termo *short-sighted*, utilizado para descrever a condição de Jonathon como míope, apresenta uma ambiguidade. Ao mesmo tempo em que pode indicar um problema físico da personagem, a miopia, também sugere a ela uma visão de mundo limitada, moldada por

26. Com base na teoria freudiana da Lei do Pai, estudiosos como Robyn Ferrell acreditam que *The magic toyshop* pode ser vista como uma alegoria do patriarcado. O autor traça suas considerações a respeito da obra, estudando-a em comparação com o filme homônimo (Ferrell, 1991).

27. O capítulo seguinte vai explorar de forma mais detalhada esse episódio, bem como a encenação do mito de Leda e o cisne, elemento-chave para a narrativa.

certos preceitos que a constituem dessa maneira. A imagem dos óculos parece reforçar essa ideia.

Assim, a relação entre Jonathon e Philip parece uma espécie de iniciação, segundo os termos de Oliveira (1999). Para a teórica, esse processo implica a definição dos sexos. Ao ser iniciado, ou seja, identificando-se com os homens, afirmando sua masculinidade, o jovem do sexo masculino quebra seus vínculos com o tempo da infância e com o mundo feminino e experimenta um segundo nascimento, um nascimento social, pelo qual se incorpora como membro efetivo à comunidade dos homens. Cabe a essa iniciação, portanto, “ritualizar e confirmar a dominação dos homens sobre as mulheres por intermédio da criança do sexo masculino” (Oliveira, 1999, p.34). Na casa de Philip, Jonathon imediatamente se identifica com o novo quarto, um sótão alto e arejado, pintado recentemente de branco, com uma pequena cama de ferro coberta por uma colcha feita de retalhos quadrados costurados uns aos outros. “É quase”, disse Jonathon, “como um ninho de corvo. Em um navio. Só que com uma cama” (Carter, 1981, p.44, tradução nossa).

Enquanto o quarto de Melanie no início da narrativa indicava um espaço tipicamente “de menina”, como vimos anteriormente, o quarto de Jonathon parece fazer referência ao universo masculino já apontado por Funck (2004)²⁸ em sua análise. Mais uma vez, Carter evidencia os ideais sobre as concepções de feminino/masculino subjacentes às práticas sociais.

Ao retomarmos a polarização entre o porão e o sótão descrita por Bachelard (2008),²⁹ é evidente que o espaço reservado para Jonathon (sótão) é privilegiado quando comparado ao de Melanie (porão). O contraste entre os locais destinados aos personagens na trama é associado com as diferentes experiências que cada um vivencia na loja de brinquedos. O ninho (*nest*), mencionado por Jonathon no trecho anterior citado, é também associado por Bachelard à imagem da casa, e indica, da mesma forma que o sótão, o bem-

28. Ver página 61.

29. Ver página 78.

-estar e a proteção. Detém, segundo o estudioso, o signo de “volta”, repercutindo um componente de fidelidade. Assim, uma vez inserido em tais práticas, Jonathon, como verdadeiro aprendiz do tio, estaria apto para ser seu sucessor.

Não é por acaso, portanto, que Philip o salva antes que o fogo consuma a loja de brinquedos. Levado por ele a um encontro de nautimodelismo, Jonathon não retorna para a casa do tio. Não se sabe exatamente o que acontece com ele no final da narrativa. Em uma das últimas passagens na qual a personagem aparece, Melanie sonha que é o irmão, entra em um barco e segue em direção ao mar. De acordo com Chevalier & Gheerbrandt (2002), esse elemento, com suas águas em movimento, simboliza um “estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal” (Chevalier & Gheerbrandt, 2002, p.592). A ambivalência de Jonathon está associada, desse modo, ao seu espaço, que são os mares desconhecidos.

Por meio dessa mesma imagem, o mar, conforme aponta Rapucci (1997), a ambivalência também está presente nos olhos de Finn: “Seus olhos eram de um verde acinzentado curioso. Seu olhar das cores do Atlântico veio sobre Melanie como uma onda; ela submergiu nele. Ela teria se ensopado se fosse água” (Carter, 1981, p.34, tradução nossa). Entretanto, Finn também é feito de fogo (não podemos esquecer que ele é um dos “red people”), e se torna o espelho de Melanie, na medida em que ela se vê refletida em seus olhos: “ela sentou-se diante de Finn; lá estava ela, duplamente refletida” (Carter, 1981, p.193, tradução nossa). Como ela, Finn tinha que se sujeitar às duras leis do tio para sobreviver naquele ambiente.

A personagem carteriana chama a atenção ainda pela sua descrição, vestido como um maltrapilho de olhos oblíquos, beirando ao estrabismo:

O mais novo tinha por volta dos 19 anos, apenas alguns centímetros mais alto que Melanie, com cabelos ruivos longos e bri-

lhantes, pendendo sobre o colarinho azul-marinho de uma jaqueta que parecia ser militar, com ombreiras e botões de metal. Ele usava calças gastas de veludo, enrugadas de tão justas. Suas roupas tinham a aparência de sobras de uma caixa de doação da paróquia. Seu rosto era o de um simples Ivan³⁰ em um conto popular, de ossos da face salientes e olhos enviesados. Tinha um leve estrabismo no olho direito, de forma que seu olhar era perturbador e oblíquo. Ele respirava por meio de sua boca suave, que era uma flor por seu tom rosa. Ele sorria para o nada ou de uma piada secreta. Ele se movia com flexibilidade e uma graça extraordinária, levando a caneca até a sua boca com um gesto chamativo, poético. (Carter, 1981, p.33, tradução nossa)³¹

A figura do príncipe encantado presente na maior parte dos contos de fadas também parece ser desconstruída. Aqui, não há a visão romântica do herói idealizado, rico, que resgata a heroína do cruel tirano para com ela se casar e viver o típico final “felizes para sempre”. Pelo contrário. A ideia de Melanie de um possível futuro com Finn está longe daquela imaginada por ela no início do romance, quando ainda sonhava com seu “noivo fantasma”:

Eles poderiam ter sido casados por anos, e Victoria era sua filha. Melanie teve uma visão profética enquanto Finn sentou-se ao lado dela com sua jaqueta ultrajante, sujo nos lençóis limpos, bo-

30. “Simple Ivan” é uma referência ao personagem principal recorrente na maior parte dos contos populares russos, Ivan.

31. “The younger was nineteen or so, just a few inches taller than Melanie, with longish, bright red hair hanging over the collar of a dark blue, rather military looking jacket with shoulder flaps and brass buttons. He wore washed-out balding corduroy trousers wrinkled with their own tightness. His clothes had the look of strays from a parish poor-box. His face was that of Simple Ivan in a folk-tale, high cheek-bones, slanting eyes. There was a slight cast in the right eye, so that his glance was disturbing and oblique. He breathed through his slack-lipped mouth, which was a flower for rosiness. He grinned at nothing or a secret joke. He moved with a supple and extraordinary grace, raising his cup to his mouth with a flashing, poetic gesture.”

cejando tanto que ela viu a catedral vermelha cheia de nervos que era sua boca e todos os dentes amarelados, como coroinhas pálidos. Ela sabia que eles se casariam algum dia e viveriam juntos por toda a vida e haveria sempre miséria generalizada e sujeira e bagunça e desleixo, o tempo todo, para todo o sempre. E bebês chorando e roupas para lavar e torradas queimando para o resto de sua vida. E nunca nenhum *glamour*, nem romance, nem charme. Nada extravagante. Apenas desordem e bebês ruivos. Ela se revoltou. (Carter, 1981, p.177, tradução nossa)³²

A realidade se apresenta duramente para Melanie: na vida a dois não há *glamour* nem romance, mas sujeira, bebês chorando e tarefas domésticas. Diante de tal imagem, ela se revolta. Definitivamente, não era aquela vida que idealizara para si. No final da narrativa, entretanto, não fica claro se a visão de Melanie se concretiza ou não. Quando ela e Finn escapam do incêndio, o futuro se torna incerto para ambos. A “salvação”, portanto, se existe uma, não está na figura do príncipe encantado ou no casamento, mas apenas através da subversão dos valores presentes na sociedade patriarcal.

Esse “final aberto”, segundo a concepção de Jack Zipes (1986), seria uma exigência do discurso presente na estética dos contos de fadas considerados feministas, o qual “evoca os leitores a responder às expectativas de liberação da narrativa baseados em sua própria experiência e seus próprios contextos sociais” (Zipes, 1986, p.xi, tradução nossa). Para Zipes (1986), esse tipo de narrativa – criada

32. “They might have been married for years and Victoria their baby. Melanie had a prophetic vision as Finn sat beside her in his outrageous jacket, unclean in the clean sheets, yawning so that she saw the ribbed red cathedral of his mouth and all the yellowed teeth like discoloured choirboys. She knew they would get married one day and live together all their lives and there would always be pervasive squalor and dirt and mess and shabbiness, always, forever and forever. And babies crying and washing to be done and toast burning all the rest of her life. And never any glamour or romance or charm. Nothing fancy. Only mess and babies with red hair. She revolted.”

devido à não satisfação com o discurso patriarcal dominante dos contos de fadas tradicionais e com aqueles nos quais prevalecem os valores sociais e instituições que forneceram o quadro para as prescrições sexistas – apresenta uma visão diferente do mundo e fala através de uma voz que tem sido frequentemente silenciada. Ele afirma que isso chama a atenção para as ilusões presentes nos contos de fadas tradicionais, demonstrando que eles têm sido estruturados de acordo com a subordinação da mulher e, ao discutir o assunto, o conto de fadas feminista também fala por outros grupos oprimidos e para um outro mundo, “que pode ter parecido utópico uma vez, mas que agora já está ao alcance daquelas pessoas que buscam trazer mais igualdade nas relações sociais e de trabalho” (Zipes, 1986, p.xi, tradução nossa).

Segundo Zipes (1986), essa tendência por parte de vários autores em expressar um ponto de vista não sexista sobre o mundo por meio dos contos de fadas, ou pela crítica destes, tem sido crescente desde o final da década de 1960, tanto na Inglaterra quanto na América. Zipes (1986) aponta que o propósito político e o modelo desses contos são claros: “as narrativas são representações simbólicas da crítica dos autores ao *status quo* patriarcal e seu desejo de mudar o atual processo de socialização” (Zipes, 1986, p.xi, tradução nossa).

Embora a maior parte dos estudos a respeito das obras de Angela Carter sejam sobre a perspectiva da autora sobre as mulheres, alguns críticos questionaram a eficácia do feminismo que as permeia, acusando-a de reproduzir e até mesmo reforçar o regime patriarcal contra o qual escreve. Nos primeiros romances, como no caso de *The magic toyshop*, Carter é acusada de colocar as personagens femininas diante da manipulação e iminente destruição por figuras masculinas poderosas. A partir de *The bloody chamber* (1979), a ficção carteriana passa a ser considerada de forma mais definida como narrativa feminista, caracterizada pela superação das mulheres aos seus opressores. Contudo, críticos como Patrícia Dunker, Avis Lewallen e Robert Clark, para citar alguns nomes como exemplos, consideram o tratamento dado por Carter tanto em sua

ficção quanto nos textos de não ficção, como o caso do ensaio *The sadeian woman*, contrários aos preceitos de uma agenda feminista.

Mesmo dada como a primeira obra de Angela Carter assumidamente feminista, *The bloody chamber* (1979) foi duramente criticada por Patrícia Dunker pelo uso de elementos eróticos que, segundo a crítica, “utiliza a linguagem da sexualidade masculina” (Dunker, 1984, p.6). Para ela, a autora encara a sensualidade feminina simplesmente como uma resposta aos apelos masculinos. Rapucci (1997) aponta que a visão de Lewallen está de acordo com a de Dunker, pois o crítico acredita que uma análise mais detalhada da obra revelaria a construção de uma sexualidade ambígua para as mulheres, uma vez que, ao mesmo tempo que a autora traz um estilo sedutor, as mulheres são postas como vítimas de uma sociedade misógina. Lewallen argumenta que Carter cria em *The bloody chamber* um esquema que ela própria havia criticado, o sadiano, no qual as personagens femininas são limitadas: “sádica ou masoquista, aquela que fode ou é fodida, vítima ou agressora” (Lewallen, 1988, p.146, tradução nossa).

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

Para rebater as críticas a Angela Carter, Rapucci (1997) traz a visão de estudiosas como Gina Wisker, Merja Makinen e Elaine Jordan. Segundo Rapucci (1997), Wisker vê a crítica de Patrícia Dunker como deficiente no reconhecimento do humor e da recusa por parte de Angela Carter em fornecer uma solução ideal para um mundo sem as estruturas patriarcais em seus romances. Já Merja Makinen (1992) considera que a natureza subversiva e o erotismo dos textos carterianos situam a força e o perigo de suas narrativas. Ela considera que *The bloody chamber* (1979) está situada entre as análises ferinas do patriarcado encontradas nos primeiros romances das décadas de 1960 e 1970 (*The magic toyshop*, *Heroes and villains* e *The passion of new Eve*) e os romances dos anos seguintes (*Nights*

at the circus e *Wise children*), e observa uma diferença no enfoque da estratégia feminista nessas obras. A violência e a agressão dos primeiros romances deram lugar à sátira e à explosão dos estereótipos culturais, celebrando a habilidade das mulheres em sobreviver, escapando sãs e salvas das ideologias sexistas. Desse modo, em posição contrária aos críticos, Makinen afirma que estes não conseguem ver além da oposição binária sexista.

Elaine Jordan (1992) ressalta como aspecto positivo nas obras de Angela Carter, conforme aponta Rapucci (1997), o fato de que nenhuma delas tem a pretensão de ser a versão absoluta da realidade, mesmo que tragam em suas entrelinhas preocupações com relações reais, como sexuais, políticas e econômicas. Para a estudiosa, na obra de Carter não há imitações verossímeis da experiência, tampouco de modelos de papéis a serem seguidos de forma simplista. As personagens e suas escolhas de comportamento devem ser lidas e entendidas dentro de um contexto específico. Rapucci (1997) ressalva que, para Jordan, mesmo os motivos que se repetem em seus romances devem ser vistos como projetos específicos dentro de uma estratégia geral feminista e materialista. Nesse sentido, ela considera como falha dos críticos a tentativa de retirar os significados presentes nas obras de Angela Carter de maneira genérica, e responde às acusações sobre a autora reinscrever o patriarcado: “De onde mais você pode partir, a não ser de onde você realmente está?” (Jordan, 1992, p.130).

Dessa forma, ao considerar que os romances carterianos fazem parte de uma estratégia feminista, conforme aponta Jordan, a análise de tais narrativas não poderia ser dissociada de um contexto de produção específico, uma vez que este se configura de extrema importância. Embora grande parte das críticas dedicadas à autora tenha acontecido após a publicação de *The bloody chamber* (1979), os primeiros romances de Angela Carter, muitas vezes caracterizados por reforçar o patriarcado (e talvez por esse motivo pouco estudados), mostram-se tão importantes quanto os romances posteriores, pois indicam que, desde o início de sua escrita, a autora se expressa a favor de uma ordem social na qual as mulheres não são

subjugadas. Considerados tais aspectos, optamos por estudar a representação feminina na segunda obra de Angela Carter, *The magic toyshop*.

Assim, apesar do que diz Palmer (1987) em relação aos romances carterianos anteriores a 1978: “enquanto apresentam uma análise brilhante e precisa dos efeitos opressivos das estruturas patriarcais, correm o risco de fazer com que estas estruturas pareçam ainda mais fechadas e impenetráveis do que, na verdade, elas são” (Palmer, 1987, p.181, tradução nossa), não podemos considerar que em *The magic toyshop* as estruturas patriarcais são impenetráveis. Que Angela Carter as tenha retratado de forma opressiva não há dúvida, a análise da obra o comprova, mas representá-las como impenetráveis seria impreciso, já que o final da narrativa sugere, como resultado da subversão dos valores da cultura dominante, o surgimento de um mundo no qual as estruturas patriarcais estão obsoletas. A autora tampouco se limita à análise dos efeitos de tais estruturas, ela as transforma e as recria em sua obra.

3

DO CONFINAMENTO À VASTIDÃO: RUPTURAS, SUBVERSÃO E RECRIAÇÃO

A intertextualidade em *The magic toyshop*

Conforme vimos no primeiro capítulo, as obras de Angela Carter sempre estiveram atreladas à literatura fantástica, vinculadas ao rótulo de realismo mágico e do pós-modernismo. Em *The magic toyshop*, a presença marcante da intertextualidade, observada por meio de referências às formas antigas, como o conto de fadas, das alusões por parte da autora em sua obra a diversas instâncias artísticas, como a pintura e a poesia, e do jogo com mitos já conhecidos na cultura ocidental, contribui para tal classificação, uma vez que “a literatura pós-moderna é intertextual; para lê-la, é preciso conhecer outros textos” (Santos, 1986, p.41). Contestando a noção de fechamento e sentido único de um texto, a intertextualidade pós-moderna observa e aceita a “inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores” (Hutcheon, 1991, p.166).

De fato, a intertextualidade é vista como um traço marcante da pós-modernidade, como afirma Domício Proença Filho (1988). Ao comentar os movimentos artísticos desse momento, ele afirma que “torna-se frequente também a presença marcante da intertextualidade, ou seja, à luz das teorias de Bakhtin, do diálogo ou cruzamento de vários textos” (Proença Filho, 1988, p.39). Esse

diálogo, considerado pelo teórico russo como princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido no discurso, é o que torna possível na literatura pós-moderna o aproveitamento por parte dos autores de textos antigos, usados com a intenção de oferecer novas propostas de interpretação. Ocorre, conforme aponta Fernandes (2005), “uma preocupação de retorno ao passado para esclarecer e orientar o presente, um iluminando o outro” (Fernandes, 2005, p.378).

A intertextualidade ainda pode ser vista como a relação entre diferentes códigos linguísticos. Essa definição parece ser compatível com a de Tania Carvalho (2003), segundo a qual “a intertextualidade é o elemento que nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo, numa relação de vários códigos, os quais são constituídos pelo diálogo entre textos e leitura” (Carvalho, 2003, p.79). Pode-se considerar dessa forma que esses textos, sejam eles narrativos ou imagéticos, são passíveis de um possível diálogo, visto que sofrem processos homólogos de construção, partindo da mesma natureza construtiva das linguagens.

É sob o escopo dessa abertura que Angela Carter permite em sua obra, que propomos realizar neste capítulo um estudo em relação às suas possíveis intertextualidades,¹ seja por meio do diálogo que o romance *The magic toyshop* estabelece com alguns mitos, ou com a narrativa imagética, através do filme homônimo, no qual a própria autora teve participação ativa na composição do roteiro.

1. Realizamos uma seleção de alguns intertextos observados em *The magic toyshop*, os quais acreditamos dialogar de forma mais direta com a análise proposta neste livro. Há, porém, a constatação de outras referências no romance, tanto literárias quanto de outras instâncias artísticas, como a pintura. Acreditamos que a análise de todos os intertextos presentes na obra extrapolaria as dimensões deste trabalho.

The demythologising business

Em seu estudo sobre os mitos, Mircea Eliade (1991) afirma que, há mais de meio século, os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito por uma perspectiva que contrasta sensivelmente com a do século XIX. Em vez de tratar o mito na acepção usual do termo, como “fábula”, “invenção”, “ficção”, como seus predecessores, eles o aceitaram como era compreendido pelas sociedades arcaicas, nas quais o mito designa, ao contrário, uma “história verdadeira”, extremamente valiosa por seu caráter sagrado exemplar e significativo. Hoje, segundo considera o autor, a palavra é empregada tanto no sentido de ficção e ilusão quanto no de tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar.

Ao comentar mitos que ainda estão “vivos” em nossa sociedade, Eliade aponta que estes oferecem modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. “Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos” (Eliade, 1991, p.8). Assim, conforme tenta definir o estudioso, o mito configura-se como uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada por perspectivas múltiplas e complementares.

Ao contrário do *status* de sagrado e exemplar, o conceito de mito como realidade cultural parece dialogar com as obras de Angela Carter. Ao utilizar-se de mitos conhecidos em nossa sociedade em suas narrativas, Carter parece explorar tais imagens com o objetivo de revisá-las, chegando até mesmo a reescrevê-las e reinterpretá-las.

As constantes referências míticas em seus romances e a própria descrição física da autora como uma espécie de fada madrinha, conforme discutimos no primeiro capítulo, contribuíram para a inevitável relação da autora com os mitos. Contudo, como reflete

Day (1998), há uma ironia particular nessa associação, uma vez que a própria autora se considerava “antimítica”. No ensaio “Notes from the front line”, ela escreve:

Fico levemente irritada (me desculpe!) quando as pessoas, como algumas vezes fazem, me perguntam sobre a “qualidade mítica” das obras que tenho escrito ultimamente. Porque eu acredito que todos os mitos são produtos da mente humana e refletem apenas aspectos da prática humana. Estou no negócio da desmitificação. (Carter, 1983, p.71, tradução nossa)²

Quando questionada por Anna Katsavos, em 1988, sobre a polêmica afirmação, Carter responde: “Bom, basicamente, estou buscando encontrar o que certas configurações de imagens em nossa sociedade, em nossa cultura, realmente significam, o que elas querem dizer, por debaixo do tipo de camada semirreligiosa que faz as pessoas particularmente não quererem interferir nelas” (Day, 1998, p.4, tradução nossa).

Desse modo, segundo Day (1998), associar Angela Carter e suas obras aos mitos é neutralizar a perigosa relevância de sua vida e de seu trabalho. Dada a atmosfera fantástica de suas narrativas, o crítico considera que não é surpreendente essa relação. Entretanto, ao trabalhar com os mitos, Angela Carter parece propor exatamente o oposto: o questionamento de ideias, imagens e histórias presentes em nossa sociedade que tomamos como verdadeiras e em que confiamos, sem pensar no significado das mesmas.

Em *The magic toyshop*, a subversão e a recriação de certos mitos, como os de Adão e Eva, bem como o de Leda e o cisne, também parecem apontar para a visão crítica da autora ao modelo

2. “I become mildly irritated (I’m sorry!) when people, as they sometimes do, ask me about the ‘mythic quality’ of work I’ve written lately. Because I believe that all the myths are products of human mind and reflect only aspects of human practice. I’m in the demythologising business.”

de sociedade patriarcal que serve como base para tais narrativas, conforme veremos a seguir.

Eva revisitada: o mito da criação em *The magic toyshop*

A primeira passagem simbólica de Melanie no início da narrativa, o já comentado episódio do “vestido de noiva da mãe”, no primeiro capítulo da obra, é repleta de significações que vão remeter à figura de Eva, tema que vai ser explorado por Angela Carter ao longo da trama.

Na noite em que Melanie vaga pelo quarto dos pais enquanto eles estão viajando e experimenta o vestido de noiva da mãe, ela decide sair para o jardim de sua casa, sozinha, no meio da noite. Como um mundo nunca antes visto, o jardim, descrito como um lugar edênico, “inexplorado pelos pés do homem, intocado pelas suas mãos. Virgem” (Carter, 1981, p.16, tradução nossa), a princípio é um lugar acolhedor, porém revela-se, assim como o vestido, grande demais para ela.

Amedrontada pela imensidão do jardim, Melanie entra em pânico quando percebe que está sozinha diante do desconhecido e quer voltar para o conforto da casa dos pais. Quando percebe que está trancada para fora, ela quase se desespera. Com os pés machucados e o vestido manchado de sangue, Melanie busca conforto se aninhando no mármore branco da entrada da casa. A descrição do trecho dada por Carter, como uma espécie de altar, parece sugerir imagens cristãs, ideia reforçada pela própria autora: “O degrau branco da porta de entrada era um santuário” (Carter, 1981, p.18, tradução nossa), contribuindo para a introdução da passagem simbólica de Melanie/Eva.

Reunindo suas forças, Melanie lembra que deixara a janela aberta e vê como única saída para o impasse subir pela macieira que ficava próxima ao seu quarto, o que lhe permitiria o acesso a ele. Ela escalara a árvore quando pequena, mas agora tudo estava diferente.

Ela tinha 15 anos e era noite. Como estava com medo, as frutas lhe pareciam venenosas. Era como se a companheira de aventuras que ela tivera quando pequena tivesse se virado contra ela, não havendo ali nenhum conforto.

Melanie tinha desistido de escalar a macieira desde os 13 anos, quando começou seu ciclo menstrual. Durante esse período, ela sentia que estava grávida de si mesma e a escalada poderia causar um aborto, o que teria como resultado a permanência dela para sempre na infância. Conforme aponta Ferrell, “maçãs e sangue: Melanie é uma Eva prosaica” (Ferrell, 1991, p.136). É interessante notar que Carter joga não apenas com o mito, mas com todos os ideais que estão relacionados a ele. A menstruação, segundo os termos presentes no Velho Testamento, exprime à mulher um estado de impureza, o que a relacionaria a um *status* de inferioridade. Segundo Paiva (1990), esse estado associa-se ao fato de nesse período haver a perda de uma vida em potencial, uma morte em segredo, uma vez que a mulher não foi fecundada. Para Melanie, ocorre exatamente o contrário: durante seus ciclos menstruais, ela não é impura, pois traz consigo o princípio sagrado que é a vida. Mas ela está grávida de si mesma, ou seja, a força vital que ela traz consigo é a sua própria, enquanto mulher. Ela tem medo de perdê-la com a escalada na macieira, todavia, esse ato se torna imprescindível.

Para subir na árvore, Melanie teria que se despir da enorme vestimenta que a cobria, o vestido de casamento da mãe. Consciente da própria nudez, ela sente como se a própria pele tivesse sido retirada de seu corpo, chegando a expor a nudez de seu esqueleto. Sua nudez, contudo, é diferente daquela observada no início do romance, quando a personagem se olha em frente ao espelho na privacidade de seu quarto. Para Rapucci (1997), o despojamento de todo o simbolismo das roupas, a sensação de perda da própria pele e carne, aponta uma disposição por parte da personagem na busca por sua identidade. Enquanto em um primeiro momento do romance Melanie projetava os ideais da sociedade patriarcal da qual fazia parte, aqui, a personagem parece passar por uma espécie de processo de eliminação das diversas camadas sociais, incluindo as

roupas e o próprio corpo. Cantrell (2004) afirma que Carter satiriza as doutrinas cristãs, revertendo o mito: ao invés de ficar envergonhada e ter que se cobrir após o encontro com a árvore do conhecimento, Melanie retira os ornamentos culturais e retorna a um estado de nudez (Cantrell, 2004, p.266).

Uma chuva de maçãs cai ao redor de Melanie quando ela tenta subir no primeiro galho, mas ele era forte o suficiente para segurá-la. Despida do vestido, descrito por Carter como um “fardo cristão”, a ascensão de Melanie pela macieira marca a primeira passagem da personagem rumo ao autoconhecimento. Reconhecida pela doutrina cristã como símbolo do pecado original, a maçã também é uma imagem associada à sexualidade. Com base nos estudos de Freud em *A interpretação dos sonhos*, no qual ele sugere que o ato de escalar em um sonho pode significar o coito vaginal, Peach (1998) afirma que o modo como o episódio descrito é estruturado parece sugerir as primeiras experiências sexuais de uma garota. Assim, podemos considerar que o processo de autoconhecimento pelo qual passa Melanie nesse momento do romance também envolve a consciência sexual.

Tal conhecimento, simbolizado pela árvore, é, contudo, ambíguo: ao mesmo tempo em que pode ser libertador, é também perigoso. Nesse ponto, Carter parece reescrever a história bíblica de Adão e Eva, resgatando diversos elementos presentes no mito, como a macieira e a consciência de Eva de sua nudez, após comer o fruto proibido. Descrita no livro de *Gênesis* como símbolo da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, essa era a única árvore do jardim paradisíaco, sob pedido de Javé (Deus), à qual eram negados os frutos. Caso o pedido fosse desobedecido, o homem, que até então desconhecia a morte, tornar-se-ia mortal. A serpente, entretanto, questiona Eva sobre a ordem que lhes foi dada e diz a ela: “Nada disso! Vós não morrereis! Mas Deus sabe que no dia em que dele comerdes, abrir-se-vos-ão os olhos e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal” (III: 5). Como afirmam Chevalier & Gheerbrandt (2002), a imagem da macieira, ou mesmo de seu fruto, trata-se, portanto, de um meio de conhecimento, que ora pode ser

unificador, conferindo ao Homem imortalidade (fruto da *Árvore da Vida*), ora pode ser desagregador, que provoca a queda (fruto da *Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal*). Ao aceitar a maçã, Eva recebe a punição pela desobediência, sendo anunciado então seu destino de submissão ao marido.

Como a personagem mítica, o ato transgressor de Melanie não passa despercebido. A sensação de culpa aumenta quando, na manhã seguinte ao ocorrido, ela recebe a notícia da morte dos pais: o vestido arruinado pela aventura foi a causa da tragédia. Melanie, assim como Eva, é punida por sua atitude. Em consequência, ela terá que enfrentar o medo e o desconforto na casa do tio, local onde vai morar com seus irmãos.

Em contraste com o confortável passado na casa dos pais, a dura realidade vivida por Melanie na casa de Philip é vista como resultado da experiência anterior. O mito é retomado de forma explícita, trazido pelas palavras da própria personagem: “Eva deve ter se sentido assim ao sair do Éden”, ela pensou. “E foi a culpa de Eva” (Carter, 1981, p.94, tradução nossa). Lá, ela tem de aprender a viver de acordo com as regras do tio, e quem é incumbido de ensiná-las é Finn.

Na manhã de sua chegada, Melanie é advertida por Finn por estar vestindo calças, o que era estritamente proibido pelo tio. Ele insiste que ela coloque uma saia, pois Philip não tolera mulheres de calças. “Ele não tolera uma mulher na loja se ela estiver de calças e ele a vir. Ele a expulsa de casa para ser prostituta. Ah, é terrível às vezes. Você percebe que está afrontando ele, Melanie?” (Carter, 1981, p.62, tradução nossa).

A desobediência é severamente punida com a expulsão. Quando Finn a leva para conhecer a loja de brinquedos e o local onde estes são confeccionados, Melanie aprende mais sobre as regras de Philip: ela não deveria entrar ali sem o conhecimento e a permissão do tio. Finn, entretanto, faz exatamente o contrário às regras, levando Melanie para conhecer o local proibido. É o início da rebelião contra o patriarcado opressor de Philip.

Se, por um lado, Melanie remete à figura de Eva, Margaret, por outro, pode ser associada, em certos aspectos, a Lilith.³ Ao revelar, juntamente com o irmão Francie, o tipo de relacionamento entre ambos, Margaret, assim como Lilith, é caracterizada pela busca ao prazer e pela transgressão das leis, como descobrimos no final da narrativa. Após sua exclusão, segue-se a criação de Eva, garantia de maior submissão ao Pai e ao homem. Entretanto, conforme aponta Paiva (1990), Eva é e permanece sendo pedaço de Lilith. Como nas personagens, em ambas (Eva e Lilith) encontramos a insubmissão: “Lilith quer ser igual, Eva não pensa na punição ao desejar a sabedoria proibida. Lilith desobedece a supremacia de Adão, Eva desobedece à proibição” (Paiva, 1990, p.65).

Ao retornar para a loja e descobrir o grande segredo da esposa, Philip, enfurecido, decide pôr fogo na casa. Melanie e Finn escapam do incêndio pela escada, subindo até o telhado. Sentados na chaminé, eles observam a casa ser consumida pelo fogo. Ela pensa que, depois da experiência que compartilharam, não podem viver como as outras pessoas. Eles só tinham um ao outro agora. Carter termina a obra com um final não conclusivo: “À noite, no jardim, eles se entreolharam em uma inimaginável conjectura” (Carter, 1981, p.200, tradução nossa).

Segundo Day (1998), esse desfecho faz alusão às evocações poéticas de Keats no poema “On first looking into Chapman’s Homer” (Keats, 1951) [Ao olhar pela primeira vez o Homero de

3. Descrita como primeira mulher de Adão, Lilith, associada muitas vezes a uma figura demoníaca, é caracterizada pelo questionamento e não aceitação da posição considerada como natural durante o ato sexual – a mulher por baixo e o homem por cima. Assim, quando negado seu pedido para inverter tais posições, a fim de estabelecer uma relação de igualdade durante o ato sexual, Lilith se rebela contra seu esposo, deixando-o. Paiva (1990) aponta que o padrão arquetípico representado no mito de Lilith tem sido recuperado pela revolução feminina, por meio de uma importante transformação: pelo direito de igualdade entre homem e mulher, pelo respeito ao prazer, pelo protesto feminino diante da imposição do *status* de inferioridade, bem como pelo protesto da mulher diante da sua dominação pelo homem.

Chapman], no qual o explorador espanhol Cortez, diante de um futuro incerto em um novo mundo, olha pela primeira vez o oceano Pacífico: “Ele olhava para o Pacífico, e todos os seus homens/Olhavam-se com uma inimaginável conjectura”.⁴ O clima da obra, contudo, parece fazer referência a outro poema de Keats (1969), “The eve of St. Agnes” [A noite de santa Agnes]. Visto como um dos mais memoráveis trabalhos do poeta, os versos narram a história da jovem Madeline, que, na noite de St. Agnes, escuta das “velhas damas” do castelo que, nesse dia, jovens virgens terão a visão do futuro marido se seguirem certos ritos. Para ela, então, surge Porphyro, com quem foge na manhã seguinte, em meio a uma tempestade: “E eles se foram: ai, tempos atrás/Estes amantes fugiram para longe em direção à tempestade”.⁵ A fuga dos amantes no final do poema indica, para eles, o começo de uma nova vida. O futuro incerto, contudo, não começa com um pôr do sol, mas na tempestade, que está repleta de possibilidades.

Essa fuga, portanto, não tem como destino um lugar fantástico, imaginativo, como nos contos de fadas. Conforme relembra Rapucci (1997), o poema de Keats trata do tema do sonho e da realidade. Melanie, no início da narrativa, idealiza seu “noivo fantasma”, mas, ao encontrar Finn, percebe a diferença da realidade e aprende a viver no contexto. “Assim, o ideal dá lugar ao real, à circunstância, como no poema de Keats” (Rapucci, 1997, p.138).⁶

A imagem final do romance, quando Finn e Melanie escapam da loja de brinquedos em chamas, também é associada às figuras de

-
4. Tradução nossa. “He stared at the Pacific, and all his men/Looked at each other with a wild surmise.” Assim como no poema de Keats, os termos “wild surmise” no final da obra de Angela Carter evocam o potencial extraordinário de uma nova descoberta. O termo “wild”, em ambos os casos, liga-se à ideia de algo não domesticado, não governado pelas leis do homem.
 5. Tradução nossa. “And they are gone: ay, ages long ago/These lovers fled away into the storm.”
 6. Ao longo de todo o romance, encontram-se diversas referências a poemas românticos, tais como “A balada do velho marinheiro”, de Coleridge, “Ozymandias”, de Shelley, “The tyger”, de William Blake, e até mesmo “The raven”, de Edgar Allan Poe.

Adão e Eva e sua expulsão do Jardim do Éden, segundo a comparação da própria Angela Carter: “Por mais megalomaniaco que pareça, aquela era a imagem que eu queria deixar – duas pessoas sozinhas, prestes a partir de um jardim” (Haffenden, 1985, p.80, tradução nossa), remetendo ao mito já explorado no início da narrativa.

A expulsão de ambos desse local, entretanto, não resultou na perda da felicidade eterna, como no mito judaico-cristão. Carter alega que viu o romance como da “queda afortunada”:⁷ “Eu tomei a ‘Queda Afortunada’ no sentido de que era uma coisa boa sair daquele lugar. A intenção era de que a própria loja de brinquedos fosse um Éden secularizado” (Haffenden, 1985, p.80, tradução nossa). Segundo Brunel (1997), pode-se observar em obras de escritores modernos a ocorrência de uma inversão da estrutura inicial da narrativa mítica: o positivo se torna negativo e vice-versa. A vida no Éden aparece como uma infelicidade, uma alienação, e a vida fora do paraíso, ainda que destinada à morte, é afirmada como feliz: ela permite ao homem exercer sua liberdade.

A “queda” advinda da subversão, portanto, parece ter trazido benefícios. No final do romance, quando a loja de brinquedos é consumida pelo fogo, Finn e Melanie, após terem passado por todas as provações e estarem sós, não sabem o que lhes reserva o futuro (tampouco os leitores), porém sabem que são pessoas diferentes e o relacionamento entre eles não é mais definido em termos de opressão e subserviência, e sim de igualdade. Significativamente, essa última passagem do romance ocorre na véspera de Natal, data de grande importância para a religião cristã e que também corresponde ao solstício de inverno no hemisfério norte, celebrado pelas culturas pagãs. Em ambos os casos, o momento referido é associado de forma simbólica ao renascimento, à renovação. Como afirma Day: “Eles podem amadurecer em um novo mundo, pois ambos resistiram e excluíram a opressão sexista do velho” (Day, 1998, p.31, tradução nossa).

7. Paradoxo explorado pelo poeta do século XVII John Milton, em sua obra *Paraíso perdido*, de 1667.

Estudiosos como Cantrell (2004) consideram que, em *The magic toyshop*, Angela Carter constrói sua protagonista, Melanie, como uma personagem passiva e designa o ato de rebelião a um personagem masculino, Finn. Solicitado pelo abuso de Melanie, ele finalmente se rebela contra Philip. De acordo com Cantrell, sem Finn para liderar tal ato, Melanie nunca participaria da rebelião. Ela é, desse modo, dependente dele para ajudá-la a compreender a casa e como se comportar, a fim de evitar o aborrecimento do tio. “À mercê dos homens na casa, ela apenas é salva da total objetificação porque um desses homens se recusa a participar da retórica da dominação masculina” (Cantrell, 2004, p.104, tradução nossa).

O foco narrativo do romance, entretanto, parece sugerir uma posição contrária. Embora *The magic toyshop* seja uma narrativa em terceira pessoa, sua focalização é diversas vezes mediada pela consciência de Melanie. Isso pode ser visto em grande parte da obra, como no trecho em que a personagem compara sua nova situação a uma cena de um quadro pré-rafaelita, em que a visão romantizada que tinha de sua família é destruída pela realidade vivida na casa de Philip:

“A última refeição na velha casa”, como um quadro pré-rafaelita, os três órfãos e a criada de luto sentados melancolicamente em volta da velha mesa, usando as velhas facas e garfos que nunca usariam novamente. O que seria das facas e garfos, quem os compraria? São destroços de aço inoxidável ressoando ao redor das praias malcuidadas da vida de outras pessoas. Provavelmente seriam jogados fora. Eles se sentaram em uma mesa coberta com uma toalha xadrez e ladrilhos estalavam debaixo dos pés (Mamãe trouxe os ladrilhos da Espanha), e havia uma lareira grande de tijolos, com brasões de cavalos, panelas de cobre e a caldeira no meio para o aquecimento central, onde deveria haver uma chama enorme. Mas esqueça. Uma cozinha tão antiquada e adorável. Sua mãe foi uma vez fotografada na cozinha com um avental de babados, fazendo bolo. As fotografias foram impressas em uma

série de reportagens sobre esposas de celebridades, sobre quem elas eram e como administravam as coisas. Era uma cozinha adorável. Sua última refeição nela deveria ser uma espécie de sacramento. Mas Victoria tinha se engordurado como um esquimó com gordura de salsicha, sendo muito nova para ter sentimentos. Bom, adeus para tudo aquilo. (Carter, 1981, p.53-4, tradução nossa)⁸

Desse modo, o foco narrativo do romance indica que a heroína possui uma voz própria, atuando muitas vezes como a própria narradora da história.

Ainda que, de fato, Finn tenha tomado iniciativa no ato de rebelião contra Philip e seu excessivo poder sobre todos, é possível notar, conforme discutiremos mais adiante, que a chegada de Melanie na casa também parece ter sido essencial para que a subversão acontecesse. Sem a sua presença na loja de brinquedos, a transgressão, que antes acontecia atrás das portas fechadas, nunca seria revelada. Novamente, podemos traçar um paralelo entre Melanie e Eva. Tal como a figura mítica, Melanie também é subjugada diante da figura de um homem, caracterizada como passiva e dependente,

8. “‘The Last Meal in the Old Home’, like a Pre-Raphaelite painting, the three orphans and the grieving servant seated in melancholy around the old table, using the old knives and forks they would never use again. What would become of the knives and forks, who would want to buy them? They are stainless steel flotsam swishing around the uncaring beaches of other people’s lives. They would probably be thrown away. They sat at a table covered with a checked tablecloth and tiles clicked underfoot (Mummy brought back the tiles from Spain), and there was a big, brick fireplace with horsebrasses and copper pans and the boiler in the middle for central heating, where there should have been a huge fire. But never mind. Such a lovely, old-fashioned kitchen. Her mother had once been photographed in the kitchen in a frilly apron, mixing a cake. The photographs were printed in a series of features about celebrities’s wives and who they were and how they coped. It was a lovely kitchen. Their last meal in it should have been a kind of sacrament. But Victoria had greased herself like an Eskimo with sausage fat, being too young for sentiment. Well, good-bye to all that.”

porém não podemos deixar de notar sua influência sob Finn, fazendo-o levar à tona e dar cabo das frustrações que ele escondia há muito tempo. Melanie também é importante para a ficção carteteriana, uma vez que ela é a primeira de suas heroínas a partir em busca de sua própria identidade.

Leda e o cisne

Três meses após sua chegada na loja de brinquedos, Melanie presencia pela primeira vez a *performance* realizada pelo tio. Desde sua primeira manhã na casa, quando Finn a levou para conhecer o local onde os brinquedos e os bonecos eram confeccionados, ela não entrara naquele cômodo. Melanie se esforçava para não olhar para as marionetes, penduradas e desmembradas na parede, que muitas vezes a lembravam da própria situação na casa. Enquanto a família sentava-se em seus lugares com certa cerimônia, no pôster, a virtuosa figura de Philip, segurando o mundo em suas mãos, anunciava: “GRAND PERFORMANCE – FLOWER’S PUPPET MICROCOSM” (Carter, 1981, p.126).

A apresentação de abertura, *Mort d’une sylphe* ou *Morte de uma ninfa da floresta* termina e Margaret automaticamente aplaude o marido, acenando para Melanie para que ela também mostrasse entusiasmo ao ver os esforços do tio, para o bem dela e de Finn, que o estava ajudando com os bonecos. Durante suas peças, Philip não apenas manipulava as cordas das marionetes, mas também exercia o controle sobre seu público. O teatro era o espaço onde ele consolidava seu poder.

Finn é o responsável pelo segundo espetáculo da noite, a sequência histórica *Mary, queen of Scots, and Bothwell enjoy a secret rendezvous*. É sua grande estreia como titereiro, porém, ele é inexperienced, e os bonecos acabam emaranhados uns nos outros. O desempenho de Finn é desastroso, e ele é punido violentamente por isso. A catástrofe dá a Philip a ideia de usar seres humanos na próxima *performance* a ser realizada, e ele escolhe Melanie para o papel

de Leda, na peça em que seria reproduzido o mito de Leda e o cisne.

Certa noite, Margaret traz um pedaço de tecido e gesticula para Melanie para que ela o coloque em volta dos ombros. Era sua fantasia para a apresentação. Mesmo receosa em cumprir um papel que lhe fora imposto pelo tio, Melanie satisfaz o pedido da tia e, por um breve instante, sentindo-se novamente em casa, ela se imaginou como uma ninfa, com flores no cabelo, como fazia em seu quarto ao se comparar com as musas de pintores famosos.⁹ Ela chegou a sentir-se lisonjeada em pensar que, ao dar-lhe o papel de Leda, o tio a viu como ela mesma se via, contudo, ao soar nove horas e cutucar-lhe a cabeça, o relógio cuco a lembra que ela estava na casa de Philip. Após vestir o traje, Margaret pede à sobrinha para ir até o porão para que o tio a veja, e põe sobre ela um casaco, pois, como era mês de dezembro, a casa estava extremamente fria. Novamente, a mudança significativa no código térmico na narrativa sugere uma espécie de prenúncio do que está por vir.

Ressentido por Melanie não ser mais uma garotinha, ele a deixa constrangida na frente de Finn: “Eu queria que a Leda fosse uma menininha. Seus peitos são muito grandes” (Carter, 1981, p.143, tradução nossa). Mesmo não estando dentro de suas expectativas, Philip diz a Melanie que ela serve para o papel. Ao inseri-la no elenco de seus bonecos, ele deixa clara a intenção de total controle sobre a sobrinha. Melanie teria de se tornar uma de suas marionetes para sobreviver naquele ambiente.

Cabe a Finn ensinar-lhe os passos da *performance*. É ele quem fará o papel do cisne, uma vez que, por exigência de Philip, Melanie não poderia ver o boneco antes da *performance*. A presença de ambos também era proibida no palco, então eles seguiram para o quarto de Finn. Durante o ensaio, Melanie percebe os efeitos da violência de Philip sobre ele: “Mas ele não se movia mais como uma onda do mar. Ele rangia, de fato, como uma marionete” (Car-

9. Ver página 59.

ter, 1981, p.148, tradução nossa). Como as mulheres da casa, Finn também é objetificado pelo patriarca.

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

Ele manipulou nossas cordas como se fossemos suas marionetes, e lá estava eu, pronto para te tocar bem como ele queria. Ele me disse para ensaiar Leda e o cisne com você. Em algum lugar privado. Como em seu quarto, ele falou. Vai lá e ensaie um estupro com a Melanie em seu quarto. Cristo. Ele queria que eu te fodesse e montou o cenário. Ah, ele é horrível! (Carter, 1981, p.152, tradução nossa)¹⁰

Embora Melanie estivesse gostando da proximidade entre eles, até mesmo idealizando o momento em que perderia sua virgindade, quando Finn explicita as intenções do cunhado: “Veja”, ele disse, “ele queria que eu te fodesse” (Carter, 1981, p.151, tradução nossa), ela fica agitada, pois nunca tinha associado aquela palavra consigo mesma, e pensa que Finn é exatamente o oposto do noivo fantasma que imaginara quando posava em frente ao espelho de seu quarto, no início da narrativa: “seu noivo fantasma nunca a foderia. Eles teriam feito amor. Mas Finn, ela reconheceu com tristeza, a foderia” (Carter, 1981, p.151-2, tradução nossa). Aqui, novamente, percebe-se a desconstrução da imagem do príncipe encantado.

Fica evidente também que Angela Carter explora na ficção aquilo que ela discute anos depois em *The sadeian woman* (1979): as mulheres experimentam a sexualidade e a reprodução de maneira muito diferente da dos homens. Para a autora, as relações

10. “He’s pulled our strings as if we were his puppets, and there I was, all ready to touch you up just as he wanted. He told me to rehearse Leda and the swan with you. Somewhere private. Like in your room, he said. Go up and rehearse a rape with Melanie in your bedroom. Christ. He wanted me to do you and he set the scene. Ah, he’s evil!”.

sexuais entre homens e mulheres sempre tornam explícitas as relações sociais na sociedade na qual acontecem. Embora pareça existir livremente, em seus próprios termos, o sexo é, de acordo com Carter, a mais autoconsciente de todas as relações humanas, uma confrontação direta de dois seres cujas ações na cama são inteiramente determinadas pelos seus atos quando estão fora dela. Assim, as diferentes perspectivas de Melanie e Finn sobre sexo (“make love” e “fuck”) refletem diretamente as concepções sobre masculino/feminino subjacentes às práticas sociais: enquanto a mulher faz amor, o homem fode. O termo “fuck”, ligado ao princípio ativo e, portanto, masculino (em oposição à passividade feminina) é, entretanto, ambivalente, carrega um duplo sentido: de relação sexual e de espoliação. Finn, privado de sua liberdade, é obrigado a cumprir as ordens do cunhado. Tanto ele como Melanie, nesse caso, são “fodidos”. Na casa de Philip, portanto, não há espaço para subjetividade. Todos são transformados em marionetes, agindo de acordo com sua vontade e habilidade de controlar todos os seus movimentos.

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

Diferentemente da lenda tão explorada em vários poemas,¹¹ caracterizada por uma atmosfera romântica que parece atenuar o

11. Sobre a presença simbólica do cisne no mito, Affonso Romano de Sant’Anna (1985) recorda: “Leda é a filha de Téstio, rei da Etólia, e mulher de Tíndaro, rei de Esparta. Sob um céu banhado de luz prateada da lua, e salpicado de estrelas rutilantes, dormia Leda na poética solidão de um bosque, quando foi despertada pelo ruflar das asas e sacudir das penas de um cisne de névea brancura e de plumagem brilhante como aurora. Era Júpiter que assim se lhe apresenta e que, retomando então sua forma natural, lhe diz: ‘eu sou o Deus da luz e ordeno que sejas mãe de dois gêmeos que se chamarão Castor e Polux’. Nove

estupro mítico de Leda, Carter cria uma versão grotesca, em que sua protagonista passa por uma experiência traumática:

“Júpiter todo-poderoso na forma de um cisne satisfaz sua vontade.” A voz do tio Philip, profunda e solene como as notas de um órgão, moveu-se obscura e sonora contra os gemidos do violino. O cisne deu um salto desajeitado para a frente [na direção de Melanie] e pousou em seu colo. Ela o empurrou com toda sua força para se livrar dele, mas as asas desceram em volta dela, como uma tenda, e a cabeça do cisne caiu, aninhando-se em seu pescoço. O bico dourado afundou profundamente na pele macia. Ela gritou, mal percebendo que estava gritando. Ela estava completamente coberta pelo cisne exceto pelos seus pés que chutavam e por seu rosto que gritava. O cisne obscuro tinha montado nela. Ela gritou novamente. Havia penas em sua boca. Ela escutou as cortinas se agitarem em meio ao som de aplausos e pensou que era o barulho do mar. (Carter, 1981, p.167, tradução nossa)¹²

Ao comentar o uso do mito na narrativa, Jean Wyatt (1996) afirma que, como Leda, Melanie descobre que sua subjetividade é apagada enquanto ela é inserida na ordem patriarcal. A encenação de Philip, conforme aponta a estudiosa, ajuda a assegurar que “o estágio edipiano de Melanie, no qual se transforma uma garota ativa em um objeto passivo, é sempre governado pela necessidade

meses depois, na sombra fresca de um carvalho, Leda concebia um ovo mágico, do qual saíam as duas robustas crianças” (Sant’Anna, 1985, p.153).

12. “Almighty Jove in the form of a swan wreaks his will.” Uncle Philip’s voice, deep and solemn as the notes of an organ, moved dark and sonorous against the moaning of the fiddle. The swan made a lumpish jump forward and settled on her loins. She thrust with all her force to get rid of it but the wings came down all around her like a tent and its head fell forward and nestled in her neck. The gilded beak dug deeply into the soft flesh. She screamed, hardly realising she was screaming. She was covered completely by the swan but for her kicking feet and her screaming face. The obscene swan had mounted her. She screamed again. There were feathers in her mouth. She heard the curtains swish to amid a patter of applause and thought it was the sound of the sea.”

de uma ordem social de dominância masculina” (Wyatt, 1996, p.557-8, tradução nossa).

Terminado o espetáculo, Philip elogia o boneco e, não satisfeito com a atuação de Melanie, diz para ela que foi melodramática: “bonecos não exageram” (Carter, 1981, p.167, tradução nossa). Definitivamente, Melanie não é uma de suas marionetes.

O caráter violento e manipulador de Philip nos leva a outro intertexto observado na obra, o conto de Charles Perrault “Barba Azul”, publicado na obra *Os contos da Mamãe Gansa*, de 1697. Diante das várias referências explícitas no texto, ecos da história do aristocrata que assassinava cruelmente suas esposas por desobedecerem às suas ordens perpassam toda a narrativa. Ao aproximar seu personagem do terrível protagonista Barba Azul, Angela Carter alerta para os perigos do patriarcado.¹³

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

Era uma mão pequena, de aparência suave e roliça com dedos bonitos e finos, cujas unhas tinham sido pintadas com um esmalte claro, perolado. Havia um anel de prata fino, do tipo que garotinhas usam no dedo anelar. Era a mão de uma criança que vai para aulas de balé e usa saia pregueada com tênis combinando. Pela irregularidade da pele no punho, parecia que a mão tinha sido dece-

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

pada do braço com uma faca ou um machado sem corte. Melanie ouviu sangue cair na gaveta. “Estou ficando louca”, ela disse em voz alta. “Barba Azul esteve aqui.” (Carter, 1981, p.118, tradução nossa)¹⁴

Desse modo, a menção ao conto “Barba Azul” em *The magic toyshop*, além de reforçar os laços da obra com os contos de fadas, contribui, como uma metáfora, para ilustrar o modo como viviam as personagens na casa de Philip. Segundo Palmer (1987), as imagens de mutilação observadas ao longo de toda a trama advertem ao leitor os elementos de violência que estão no centro da unidade familiar patriarcal. A crítica ainda afirma que tais elementos também contribuem para destacar a natureza violenta dos mitos que perpetuam sua existência (Palmer, 1987, p.184).

Marina Warner (1996), tecendo comentários sobre certas ilustrações do artista Walter Crane, ressalta a aproximação do conto com o já mencionado mito da criação: Barba Azul age como Deus Todo-Poderoso, proibindo o conhecimento, a câmara proibida é a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, e Fátima, a esposa de Barba Azul, é Eva, a mulher que desobedece e que, através da curiosidade, põe a vida em risco. Associando essa comparação à obra carteriana, pode-se, ainda, pensar nos trípticos: Barba Azul/Deus Todo-Poderoso/Philip em oposição a Fátima/Eva/Melanie.

Apesar de retomar em sua obra o tema da opressão sofrida pelas mulheres no regime patriarcal, Angela Carter aponta para a análise cultural como um meio de conscientização dessa situação. Diferentemente da narrativa original, na qual a filha mais nova da

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

fidalga se deixa enganar pelos agrados de Barba Azul e aceita com ele se casar, Melanie reconhece imediatamente em Philip a figura do lendário patriarca. A ela é permitida, desse modo, a tomada de consciência sobre sua condição de objeto nas mãos do tio.

A chegada de Melanie à loja de brinquedos, portanto, faz que o rumo dos acontecimentos mude. Não mais suportando o ambiente de confinamento no qual vivem e o excessivo poder de Philip sobre eles, Finn, em um ato simbólico, destrói a criação mais representativa do cunhado, o cisne utilizado na apresentação:

E eu levei esta espada comigo, para cavar um túmulo para o cisne, e ficava derrubando a espada. Ela escapava dos meus dedos como se não quisesse ir comigo. E o pescoço do cisne se recusava a ser cortado; o machado ricocheteou nele. Aquilo ficou saindo para fora do meu casaco quando o abotoei para escondê-lo e ele ficou espreitando enquanto eu o carregava, junto com os pedaços do cisne e a espada também. Eu estava com meus braços ocupados, posso te dizer. Deve ter parecido, para alguém que passasse ali, que eu estava me expondo indecentemente, quando o pescoço do cisne ficou pra fora. Eu fiquei envergonhado comigo mesmo e fiquei conferindo pra ver se minha braguilha estava fechada. (Carter, 1981, p.173, tradução nossa)¹⁵

Considerando essa cena, Wyatt aponta que Finn, ao destruir o cisne, está simbolicamente castrando a si mesmo. Após cortar o cisne em pedaços, ele o esconde sob o casaco e o tira para enterrá-lo.

15. "And I took this spade with me, to dig a grave for the swan, and I kept dropping the spade. It kept slipping out of my fingers as if it didn't want to go with me. And the swan's neck refused to be chopped up; the axe bounced off it. It kept sticking itself out of my raincoat when I buttoned it up to hide it and it kept peering around while I was carrying it, along with all the bits of the swan and the spade as well. I had my arms full, I can tell you. It must have looked, to a passer-by, as if I was indecently exposing myself, when the swan's neck stuck out. I was embarrassed with myself and kept feeling to see if my fly was done up."

Porém, pedaços do boneco, como o pescoço de borracha, aparecem debaixo do casaco, dando a impressão de que ele está se expondo, como uma espécie de falo falso. Desse modo, Finn, ao cortar o pedaço do cisne, reconhece sua própria castração e recusa o disfarce da masculinidade, subvertendo então as relações de poder do patriarcado (Wyatt, 1996, p.562). Com tal ato, Finn, assim como Melanie, recusa-se à condição de passividade.

Aidan Day (1998) chama atenção para a significação do local onde o cisne é enterrado: um parque estabelecido em 1852 para abrigar e celebrar os alcances do capitalismo vitoriano. Lá, a imagem de uma estátua da rainha Vitória, cortada em dois pedaços, repousa na grama. Para Day, o parque, bem como a imagem da estátua, simbolizam a velha ordem dos valores que ainda sustentam o patriarcado de Philip. Ele afirma que, apropriadamente, Finn, tendo se rebelado contra esse poder e quebrado a emblemática criação, “enterra os restos mortais do boneco perto da rainha Vitória decaída” (Day, 1998, p.28). A resistência a Philip e suas regras, que antes acontecia a portas fechadas,¹⁶ agora se torna exterior.

Na manhã seguinte à destruição do cisne, Finn aproveita a ausência de Philip para sentar-se em sua cadeira durante o café da manhã. Apesar de a cadeira dar a ele um ar de autoridade e, como o cunhado, estar no lugar do Pai,¹⁷ nada seria como antes. O gesto de

16. Quando Melanie descobre o buraco na parede de seu quarto, feito por Finn para espia-la, ela também descobre a “terra incógnita” dos irmãos Jowle. Lá ela vê que Finn parece criar uma espécie de narrativa paralela com suas pinturas. O quadro que talvez represente o maior símbolo da rebelião de Finn contra Philip é aquele no qual ele pinta o patriarca deitado em uma grelha, queimando como um porco enquanto uma figura diabólica, com o seu rosto, cutucava seus testículos. Os quadros de Finn são, portanto, como alegorias das experiências vividas pelas personagens na mágica loja de brinquedos. É interessante notar que Finn, assim como Melanie, associa momentos de sua vida à pintura.

17. Ao ver Finn sentado na cadeira do tio, Victoria, irmã mais nova de Melanie, o identifica como a figura paterna da casa: “Finn is Daddy” (Carter, 1981, p.183).

Finn, desse modo, não implica a perpetuação dos valores de Philip, mas se configura como uma espécie de inversão paródica de sua autoridade:

A cadeira ameaçadora do tio Philip estava vazia, o invólucro de uma ameaça, A Cadeira Perigosa.¹⁸ “Dane-se”, disse Finn. “Eu vou sentar na cadeira dele.” A mão da tia Margaret voou para sua boca horrorizada. “Não se preocupe, Maggie. Ela não pode me engolir.” Ele sentou na ponta da mesa como o Senhor da Desordem,¹⁹ dando sanduíches de marmelada para o cachorro, que parecia se deleitar. (Carter, 1981, p.183, tradução nossa)²⁰

Após destruir o cisne, Finn quebra outra criação importante de Philip: o relógio cuco, que ficava na cozinha. Símbolo da vigilância sobre a família, Isabel Fraile (1996) lê o objeto como um “eco da própria voz de Philip”, e nota que uma das obsessões do patriarca é a pontualidade: “há um momento para tudo no esquema de vida apurado de tio Philip, e é perigoso quebrar a ordem de sua pro-

-
18. O termo “The Siege Perilous”, traduzido como a Cadeira Perigosa, refere-se, de acordo com a lenda arturiana, ao assento na Távola Redonda destinado ao cavaleiro que tivesse sucesso na conquista do Santo Graal. O assento era tão restrito que poderia ser fatal para aqueles que tentassem tomar o lugar reservado.
 19. O Senhor da Desordem era um funcionário, geralmente um camponês ou um subdiácono, designado por sorteio na época do Natal para presidir uma celebração chamada Festa dos Loucos (*Feast of Fools*) que, embora vista como parte da tradição inglesa, ocorria em grande parte da Europa medieval. Durante o período das comemorações, as regras comuns eram subvertidas, tendo como resultado mestres servindo seus escravos e escravos realizando serviços do Estado. O Senhor da Desordem era o responsável por presidir a subversão, tendo o poder inclusive de comandar que ninguém fizesse nada durante o tempo de festas.
 20. “Uncle Philip’s ominous chair stood empty, the Shell of a threat, the Siege Perilous. ‘Sod it’, said Finn. ‘I’m going to sit in his chair.’ Aunt Margaret’s hand flew to her aghast mouth. ‘Don’t fret, Maggie. It can’t engulf me.’ He sat at the head of the table like the Lord of Misrule, feeding the dog marmalade sandwiches, which it appeared to relish.”

gramação diária” (Fraile, 1996, p.242, tradução nossa). Ao controlar compulsivamente o tempo, Philip busca manter o domínio sobre as pessoas em sua casa. Após a destruição do relógio, contudo, não há mais o controle: “Lá se vai o tempo” (Carter, 1981, p.185, tradução nossa), diz Finn, rindo.

Assim, ao se rebelar contra o poder do cunhado e, dessa forma, recusar-se à posição de passividade, Finn não assume o lugar de Philip, local que no início da trama lhe era reservado. Como Melanie, a personagem de Finn representa a minoria, marcada pela opressão das leis patriarcais visíveis no romance e também históricas. Caracterizado como “red people”, Finn e seus irmãos são irlandeses, o que marca ainda mais a relação entre opressor e oprimido na obra, como aponta Day. A imperiosidade do patriarcado de tio Philip é emblematizada nas relações de poder entre ele, como inglês, e os Jowle, que são irlandeses católicos. Ele domina os Jowle como a Inglaterra, historicamente, dominou a Irlanda (Day, 1998, p.24).

Parece contraditório, portanto, que alguns estudiosos, dentre eles Palmer (1987), tenham considerado o final da obra como uma possível continuação do patriarcado: “Como uma típica mulher na sociedade patriarcal, [Melanie] é pressionada a buscar refúgio de um homem nos braços de outro” (Palmer, 1987, p.187, tradução nossa). Apesar do desfecho não conclusivo, a obra nos dá indícios de que as estruturas patriarcais, por mais opressivas que sejam, tornam-se obsoletas quando subvertidas. A própria crítica reconhece esse aspecto na narrativa, indicando que há nela um momento de inversão de papéis das personagens. Ao comentar a passagem na qual Melanie descobre o buraco na parede do quarto feito por Finn para espia-la e, como resposta, espia-o de volta e flagra a estranha cena dele andando com as mãos, de pernas para o ar, Palmer (1987) afirma que ela se torna o observador e ele o observado. Esse papel, em uma sociedade patriarcal, é geralmente reservado para as mulheres, mas aqui ocorre o contrário. Com isso, conforme sugere a estudiosa, os papéis adotados por homens e mu-

lheres se tornam, na verdade, flexíveis e abertos à mudança. Desse modo, Finn, assim como Melanie, muda o papel que lhe fora imposto, rejeitando esse modelo de sociedade e se reinventando na narrativa.

Carter volta a explorar o mito de Leda e o cisne na obra *Nights at the circus*, de 1984. Nesse romance, Fevvers, uma trapezista gigante e alada, descreve para o repórter Walser a história de um quadro que ela acredita ser a cena de sua própria concepção:

[...] havia um quadro que sempre vou lembrar, pois era como se estivesse gravado em meu coração. Estava pendurado em cima da cômoda e eu preciso muito te dizer que o assunto era Leda e o cisne. “Todos aqueles que viam sua galeria de quadros se perguntavam, mas Nelson nunca teria mandado limpar seus quadros. Ela sempre dizia, não é Liz, que o próprio Tempo, o pai das transfigurações, era o maior artista, e sua mão invisível deveria ser respeitada a todo custo, uma vez que estava em cumplicidade anônima com a mão de cada pintor humano, então eu sempre vi, como através de um vidro, sombriamente, o que poderia ter sido minha própria cena primitiva, minha própria concepção, o pássaro celestial em uma majestade de penas brancas descendo com um desejo imperioso sobre a garota meio atordoada, mas ainda apaixonada.” (Carter, 1985, p.28, tradução nossa)²¹

21. “[...] there was one picture I shall always remember, for it is as if engraved upon my heart. It hung above the mantelpiece and I need hardly tell you that its subject was Leda and the Swan. ‘All those who saw her picture gallery wondered, but Nelson would never have her pictures cleaned. She always said, didn’t she Liz, that Time himself, the father of transfigurations, was the greatest of artists, and his invisible hand must be respected at all costs, since it was in anonymous complicity with that of every human painter, so I always saw, as through a glass, darkly, what might have been my own primal scene, my own conception, the heavenly bird in a white majesty of feathers descending with imperious desire upon the half-stunned and yet herself impassioned girl’.”

Ao contrário de Melanie, que por determinação do tio teve que passar pela terrível experiência de dominação em um primeiro momento do romance, *Fevvers*, ao narrar sua vida, vê o mito como parte da sua própria história. Carter, em sua penúltima obra, não coloca mais a protagonista no papel de Leda, mas como o produto tanto da imposição quanto da subversão dos valores patriarcais. Assim, podemos pensar, conforme já apontamos anteriormente, que as heroínas carterianas parecem configurar uma espécie de alegoria da própria escritura feminina, uma vez que partem em busca de espaços próprios, no qual podem se tornar agentes e escapar ao papel de vítima.

Podemos considerar, desse modo, que o uso da intertextualidade em *The magic toyshop* também contribui para expressar a postura crítica de Angela Carter com relação aos valores da sociedade patriarcal. De acordo com Palmer (1987), o habilidoso uso desse artifício por parte da autora ilustra sua análise sobre a feminilidade e a subordinação da mulher enquanto construções culturais. Acreditamos, contudo, que o diálogo com tais narrativas não se reduz a isso. Ao trazer para sua obra textos conhecidos da cultura ocidental, como a história bíblica de Adão e Eva, o mito de Leda e o cisne, bem como formas antigas, como os contos de fadas, Angela Carter sugere, enquanto leitora, o questionamento e a releitura crítica dessas narrativas, e propõe, enquanto escritora, a subversão e a possibilidade de recriação das mesmas.

Como afirma a própria autora:

A leitura é uma atividade tão criativa quanto a escrita e a maior parte do desenvolvimento intelectual depende de novas leituras de textos antigos. Eu sou a favor de colocar novos vinhos em garrafas velhas, especialmente se a pressão do vinho novo fizer a garrafa velha explodir. (Carter, 1997, p.37, tradução nossa)²²

22. "Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new

Assim, apesar de toda a atmosfera fantástica encontrada em sua obra, vimos que a escrita de Angela Carter não é dissociada da realidade social. Estudiosas como Magali Cornier Michael (1996) argumentam que muitas escritoras feministas comprometidas a ilustrar o modo como o mundo material afeta as mulheres, como é o caso de Angela Carter, fortalecem sua escrita usando estratégias pós-modernas, tais como elementos fantásticos, a intertextualidade e o jogo com a linguagem, em conjunto com elementos realistas nos textos. Aidan Day (1998) afirma ainda que a autora de *The magic toyshop* chegou a se sentir desconfortável com a ideia pós-moderna de que autores não têm acesso imediato a uma realidade fora da linguagem e dos textos. No cerne dessa situação, pousa a polêmica questão das relações entre o pensamento pós-moderno e o engajamento político. Segundo Day, Angela Carter se encontrava em disparidade com o pensamento pós-moderno extremo em seu sentido filosófico, pois o impulso relativizador que tal noção carregava consigo ameaçava minar a base de uma política liberal-racionalista, especificamente feminista.

Nesse sentido, Linda Hutcheon, em sua obra *The politics of postmodernism* (1989), aponta que a relação entre pós-modernismo e feminismo tem sido particularmente conturbada. A autora argumenta que, enquanto o feminismo tem uma agenda visivelmente política, o pós-modernismo é politicamente ambivalente, duplamente codificado pela cumplicidade e crítica (Hutcheon, 1989, p.168). Em outra obra, *Poética do pós-modernismo*, Hutcheon aponta que essa parece ser a maior contradição da teoria pós-moderna, uma vez que o pós-modernismo é “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1991, p.19).

Para ela, assim como grande parte da teoria literária contemporânea, o romance pós-moderno questiona toda série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que se chama

wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottle explode.”

de humanismo liberal, o que também é realizado pelo feminismo: “autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem” (Hutcheon, 1991, p.84), ou seja, lança um desafio à noção de centro, em todas as suas formas posicionando-se, muitas vezes, ao contrário deste, ou seja, como “ex-cêntrico”. Contudo, essa descentralização das categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta. Assim, “o centro não pode permanecer, mas ainda é uma atraente ficção de ordem e unidade que a arte e a teoria pós-modernas continuam a explorar e a subverter” (Hutcheon, 1991, p.88).

Embora Hutcheon afirme que é verdade o fato de que o ex-cêntrico depende do centro para sua definição, que “todas as formas de pensamento radical nada podem fazer além de serem comprometidas com as próprias categorias históricas de pensamento a que procuram transcender” (Hutcheon, 1991, p.103), esse exemplo de paradoxo pós-moderno não deve ser levado ao desespero ou à complacência. Para a autora, a teoria e a prática da arte pós-moderna têm mostrado maneiras de transformar o diferente, o *off*-centro, no veículo para o despertar de consciência estética e até mesmo política – “talvez o primeiro passo para qualquer mudança radical” (Hutcheon, 1991, p.103).

Isso seria realizado por meio das próprias estruturas presentes no centro, pois,

o pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior. (Hutcheon, 1991, p.98)

Essa contradição é discutida por Sneja Gunew em seu ensaio “Framing marginality: distinguishing the textual politics of the marginal voice”, em que observa as possibilidades e limitações ine-

rentes ao ato de se falar a partir da margem, questão que Angela Carter trabalhou ao longo de sua escrita.

Embora Gunew concorde que a margem constitua um lugar de transgressão, no qual por vezes se subvertem discursos hegemônicos, ela também considera a problematização da perspectiva da margem como um espaço utópico, de possibilidades definitivas, visão compartilhada por teóricos como Bakhtin e Kristeva. A crítica alega que o centro dominante “deseja” a existência do marginal, pois

As produções textuais das minorias marginais existem para confirmar as textualidades hegemônicas. E esses escritos minoritários têm sido, em geral, homogeneizados como a área da pluralidade, da ruptura, do encerramento, de significados e processos diferidos; em outras palavras, como afirma o dinamismo do centro e sua capacidade de acomodar a mudança – mudança que é seguramente contida. (Gunew apud Gamble, 1997, p.6, tradução nossa)²³

Para Gunew, portanto, o problema intrínseco de se escrever a partir da margem é que é praticamente impossível de se realizar sem um processo de reversão de oposições binárias, inversão esta que não é suficiente por si só, sendo apenas temporariamente satisfatória.

Angela Carter parece compartilhar essa ideia de que o processo de uma simples inversão não é o suficiente e, pela busca do equilíbrio entre o fantástico e o real, a autora, por meio da utilização, subversão e recriação das próprias estruturas presentes no centro, construiu, dessa forma, sua obra.

23. “The textual productions of marginal minorities exist to confirm hegemonic textualities. And these minority writings have been in general homogenised as the area of plurality, disruption, clousure, deferred meaning and process; in other words, as affirming the dynamism of the centre and its ability to accommodate change – change which is safely contained.”

Diante dessa perspectiva, propomos, para a próxima seção, tecer alguns apontamentos sobre o diálogo entre *The magic toyshop* e o filme homônimo baseado no romance, dirigido por David Wheatley e produzido pela Granada Television, em 1987.

Abertura a novos códigos: a relação entre a obra e o filme homônimo

Atualmente, o mundo das letras e o mundo das imagens são considerados como meios distintos de ver o mundo. Literatura e cinema são formas autônomas, com suas devidas especificidades e recursos próprios. Parece ser inegável, entretanto, a constante relação entre ambas as instâncias, uma vez constatadas as inúmeras adaptações de romances para a película ou televisão. Para Paulo Emílio Sales Gomes, o cinema é tributário de todas as linguagens, sendo elas artísticas ou não. “Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula” (Gomes, 1976, p.105-6).

Além de produzir uma vasta obra literária, Angela Carter participou da produção do roteiro para dois filmes baseados em suas narrativas, *The company of wolves*, adaptação do conto “Na companhia dos lobos”,²⁴ parte da coletânea *The bloody chamber and other stories* (1979), dirigido por Neil Jordan em 1984, e *The magic toyshop*, dirigido por David Wheatley e produzido pela Granada Television, em 1987.

Seja através da influência exercida pelo cinema ao longo de sua vida ou através do próprio estilo de sua escrita, a relação da autora inglesa com a sétima arte é visível, conforme sugere Cristina Bacchilega (2001):

24. O filme *The company of wolves*, baseado no conto homônimo de Angela Carter, também contém detalhes de mais dois contos, a saber, “O lobisomem” (“The werewolf”) e “Alice-Loba” (“Wolf-Alice”), ambos da mesma coletânea *The bloody chamber* (1979).

Cinema, eu acho: Carter o amava, e é todo transformações, imaginação, ilusão, enraizado na magia dos contos de fadas. Laura Mulvey escreve: “Transformações e metamorfoses ocorrem de modo tão frequente na escrita de Angela Carter que seus livros parecem ser permeados por esses atributos cinematográficos mágicos, mesmo quando o próprio cinema não está presente na página”. (Bacchilega, 2001, p.233-4, tradução nossa)²⁵

Como no caso de Angela Carter, o trabalho do diretor David Wheatley sempre foi permeado pela relação entre a fantasia e a realidade. Nascido em Sunderland, Inglaterra, formou-se pela Royal College of Art, em Londres, e dirigiu diversos filmes e séries para televisão, tais como *Dalziel and Pascoe*, *Fat friends*, entre outros. Faleceu no dia 5 de abril de 2009, após uma longa doença. Conforme publicado em seu obituário, Wheatley iniciou sua carreira com alguns dos mais belos filmes de fantasia e animação da televisão britânica. Seu primeiro filme, sobre o pintor surrealista Magritte, foi transmitido como parte de um programa de artes da emissora BBC em 1979, para o qual ele continuou contribuindo anos depois com diversos filmes e documentários. Também dirigiu vários dramas sociais, nos quais retratava os conflitos de classes e a dura realidade do desemprego no norte da Inglaterra.

Em *The magic toyshop*, Wheatley transformou em narrativa fílmica a obra homônima adaptada pela própria autora, Angela Carter, que o levou para um território familiar, o mundo da magia e da fantasia já explorado por ele no início de sua carreira. Ao falar sobre a realização do filme, o diretor ressalta que sua versão não foi a primeira tentativa de se filmar a trama do romance. De acordo com Wheatley, *The magic toyshop* foi um filme difícil de se fazer devido

25. “Cinema, I think: Carter loved it, and it’s all transformations, wonder, illusion, rooted in fairy-tale magic. Laura Mulvey writes: ‘Transformations and metamorphoses recur so frequently in Angela Carter’s writing that her books seem to be pervaded by this magic cinematic attribute even when the cinema itself is not present on the page’.”

à complexidade da narrativa, mas também ao pouco orçamento disponível: “Nós tivemos um orçamento de televisão. O orçamento para os efeitos especiais era de nove mil libras, o que não compraria uma xícara de chá em Hollywood, você sabe, então tivemos que usar algumas técnicas bem amadoras, de verdade, para tentar fazê-lo dar certo” (Bacchilega, 2001, p.236, tradução nossa). Conforme aponta a jornalista do *The Guardian* Leslie Megahey, devido à distribuição restrita e à transmissão por apenas um canal de televisão, o longa-metragem se tornou um clássico *cult* perdido.²⁶ No Brasil, *The magic toyshop* nem chegou a ser transmitido. O acesso ao filme se deu graças à compra de um exemplar pela Internet.

Nesse sentido, a proposta de tecer alguns apontamentos sobre o diálogo entre o romance trabalhado neste livro, *The magic toyshop*, e o filme nele baseado nos pareceu possível. Não pretendemos aqui, contudo, realizar um estudo comparativo exaustivo entre as duas instâncias, tema que extrapolaria as dimensões deste trabalho, mas observar, tendo como base a perspectiva da autora, a narrativa imagética como um processo de recriação de sua própria obra.

Fidelidade x traição

A adaptação de *The magic toyshop* para a televisão traz à discussão a ambígua relação entre literatura e cinema, frequentemente caracterizada por termos como “fidelidade” e “traição”. O próprio título do filme indica, de acordo com os termos de Sanders (2006), que esse pode ser considerado uma adaptação do romance ao qual deu origem: “adaptação pode ser uma prática transposicional, moldando um gênero específico em outro modo genérico, um ato por si só de re-visão” (Sanders, 2006, p.18, tradução nossa). Mas, seria o filme um retrato fiel da obra?

26. Retirado de <<http://www.guardian.co.uk/film/2009/apr/13/obituary-david-wheatley>>.

Segundo Diniz (2005), o processo de adaptação vem sendo visto como unidirecional, caminhando sempre do literário para o fílmico e priorizando o primeiro em detrimento do segundo. Como resultado, o estudo da adaptação tendeu a concentrar-se na comparação entre os dois tipos de textos, tomando como base a efetividade do filme na captação dos elementos da narrativa. A fidelidade do filme à obra original concentrava-se, portanto, na busca pelas equivalências entre os meios cinematográficos diante dos literários. A noção de fidelidade, entretanto, foi questionada por estudiosos como Brian McFarlane e Robert Stam.

Em seu ensaio “Backgrounds, issues and a new agenda”, McFarlane (1996) alega que a crítica, de acordo com esse critério, baseia-se na visão do texto como dotado de um único e “correto” significado (construído pelo leitor), ao qual o cineasta deve aderir ou, de certa forma, adulterar. Assim, para o crítico, qualquer versão cinematográfica irá reproduzir apenas a leitura realizada pelo cineasta, esperando-se que esta coincida com aquelas feitas pelos diversos espectadores. Como tal coincidência é improvável, McFarlane considera que a abordagem da fidelidade parece estar fadada ao fracasso, assim como sua crítica. Ele afirma que a insistência no conceito de fidelidade tem levado à supressão de abordagens mais favoráveis ao fenômeno da adaptação. Tal conceito, conforme aponta o estudioso, tende a ignorar a ideia de adaptação como um exemplo de convergência entre artes, além de marginalizar determinantes da produção que não têm nada a ver com a obra, mas que podem ter influência poderosa sobre os filmes, como as condições da produção diante da indústria cinematográfica e o contexto social no qual o filme foi feito.

Embora critique o conceito de fidelidade e chame a atenção para a importância das questões que se encontram fora do âmbito fílmico, McFarlane (1996) ainda mantém como base o texto literário em seus estudos, e observa algo em comum às duas instâncias: o princípio da narrativa. Considerando o processo de adaptação como uma espécie de tradução, o crítico analisa elementos que podem ser transferíveis de um meio narrativo para outro, bem como aqueles que o cineasta tem que criar em seu próprio trabalho quan-

do essa transferência não é possível, o que ele chama de *adaptation proper*.

Baseado em alguns conceitos narratológicos formulados por Roland Barthes, o estudioso distingue as funções narrativas em dois grupos: as *distribucionais* e as *integracionais*. As primeiras, as quais Barthes chama de *functions proper*, referem-se às ações e eventos que dão linearidade ao texto, enquanto as segundas, designadas por Barthes como *índices*, denotam informações psicológicas, dados das personagens e noções da atmosfera e representação dos locais da obra que, embora difusas, são também necessárias para o sentido da história. Segundo McFarlane (1996), os tipos de transferência mais importantes são localizados na categoria distribucional, uma vez que são diretamente transferíveis de um meio para o outro. Tal categoria ainda se subdivide em mais duas funções: as cardinais (*cardinal functions* ou *nuclei*), que tratam dos aspectos mais importantes para o desenvolvimento da narrativa e são responsáveis pela construção de sentido do texto pelo leitor (também se o filme se torna “fiel” à obra literária) e as catalisadoras (*catalysers*), que dão suporte às funções cardinais e as complementam. A categoria integracional também se subdivide em duas outras funções: as funções-índice (*índices proper*), que, como já mencionado, vão fornecer informações a respeito da psicologia das personagens e à atmosfera da obra, mas que necessitam de um processo de adaptação por parte do cineasta, e as informantes (*informants*), dados puros com significação imediata, que podem ou não ser adaptados.

Desse modo, para McFarlane (1996), subjacentes aos processos por ele descritos na confecção de versões cinematográficas relativamente fiéis à obra original, estão aqueles de transferência da narrativa base do romance e de adaptação dos aspectos de sua enunciação, “os quais é importante manter, mas que resistem à transferência, de modo a alcançar, por meio de diferentes modos de significação e recepção, respostas afetivas que evoquem a memória do espectador do texto original sem violentá-lo” (McFarlane, 1996, p.20, tradução nossa).

Para Robert Stam (2000), a noção da fidelidade de uma adaptação à obra que a inspirou contém seu grão de verdade. Segundo o crítico, quando se fala que uma adaptação é “infidel” à obra original, o termo expressa o desapontamento ao perceber uma “falha” em capturar aquilo que é considerado como a narrativa fundamental, a temática, e os elementos estéticos da fonte literária. Entretanto, Stam (2000) afirma que a persuasão parcial de tal noção não deve constituir um princípio de metodologia exclusivo, pois apresenta vários aspectos problemáticos. Dentre os principais problemas apontados pelo autor, está o fato de que, quando se fala em “fidelidade”, não se considera que cada meio tem sua própria especificidade, de acordo com seus respectivos materiais de expressão. “O romance tem um único material de expressão, a palavra escrita, enquanto o filme tem pelo menos cinco: imagem fotográfica em movimento, som fonético, música, ruídos e materiais escritos” (Stam, 2000, p.59, tradução nossa).

Desse modo, Stam (2000) propõe uma abordagem da adaptação que vai além da fidelidade para chegar à “especificidade do meio” e “além da tradução para a transformação”. Nesse sentido, a adaptação é vista como parte de um processo dialógico e intertextual, em que todos os textos formam uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos. Segundo essa perspectiva, as adaptações fílmicas estariam situadas em uma espiral contínua de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação. A obra original, vista como fonte literária, é transformada por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, analogização, popularização e reculturalização, e pode ser vista como uma expressão de ideias situadas, produzidas em um meio e em um contexto histórico, transformada em outra instância, igualmente situada e produzida em um contexto diferente. O texto fonte então forma uma rede informacional densa, uma série de sinais ver-

bais que o filme adaptado pode ter como base, amplificar, ignorar, subverter ou transformar.

Considerados esses aspectos, propõe-se observar, em um primeiro momento, como ocorre o diálogo entre o romance *The magic toyshop* e a adaptação da obra para o longa-metragem.

***The magic toyshop*: texto e tela**

A loja de brinquedos é apresentada aos espectadores logo na abertura da trama. A câmera acompanha Francie, irmão de Margaret e Finn, em uma rua escura e sombria de Londres, até a personagem entrar na casa. É noite e pouco se consegue ver daquele ambiente, porém é possível notar que o local carrega uma imagem sinistra, contribuindo para a construção do espaço e da atmosfera da obra.

Ainda como parte da abertura, há uma transição da cena anterior para o teatro de Philip, onde ocorre uma apresentação. As cortinas se abrem e no palco há uma boneca, do tamanho de uma pessoa. A expressão no rosto das personagens mostra a tensão presente no local, e a boneca começa a dançar ao som do violino tocado por Francie. A imagem incômoda da boneca se movimentando de forma estranha, presa por cordas, é reforçada por sua aparência, que a princípio torna quase impossível distinguir se é feita de madeira ou se é uma pessoa real caracterizada como boneca.

A segunda cena do filme, originalmente a primeira do romance, é transposta pela cena anterior, como um *continuum* de imagens. Melanie aparece girando no mesmo movimento que a marionete, mas agora a câmera está em seu quarto. A passagem da obra na qual o narrador descreve Melanie como se estivesse posando para pintores famosos, mencionada na análise do texto narrativo nos capítulos anteriores, é adaptada para o filme na medida em que a imagem da garota é intercalada por cortes de imagens de quadros de pintores famosos, como o de Degas, *Bailarina no palco com buquê*, e *Vênus de Milo*, de Botticelli. Ela se olha nua em frente ao es-

pelho, pensa consigo mesma que está no auge de sua forma física, e é interrompida pela senhora Rundle, a babá, que a chama para o jantar.

Após descer do quarto para jantar, Melanie se junta à família à mesa. Ela toma da mão da babá um telegrama dos pais e começa a lê-lo em voz alta. Jonathon, ao escutar a palavra “tempestade”, vê, através das lentes de seus óculos, a imagem de um barco em um oceano de águas furiosas. Imediatamente, a fala de Melanie fica de fundo, o som do mar e de gaivotas aumenta e a câmera se aproxima do rosto de Jonathon por um breve instante, onde se pode ver o barco refletido. O barulho diminui e a cena volta para a mesa do jantar. Chama atenção o modo como a personagem de Jonathon é relacionada com os signos criados por Carter no romance, exemplificando aquilo que McFarlane intitula como “funções-índices” em seus estudos.

Na cena seguinte, Melanie entra no quarto dos pais enquanto eles estão viajando. Ela escuta, em *voice over*, uma conversa do casal. Ao perambular pelo cômodo, ela vê a foto de casamento deles: ao lado dos noivos está Philip, irmão da mãe. É interessante notar o efeito da iluminação criada pelo diretor: enquanto a mãe e o pai de Melanie são iluminados por um feixe de luz, a imagem do tio repousa na sombra. O jogo com o claro e o escuro é característico no romance *The magic toyshop*. Quando Melanie pega o vestido de noiva do armário, há um movimento na foto, como se o véu da mãe estivesse escapando de sua cabeça com o vento. Esse momento do filme, segundo Angela Carter, é visto não como uma fotografia, mas como um “fragmento de atualidade monocromática” (Carter, 1996, p.250, tradução nossa).

Vestida com a roupa da mãe, Melanie sai para o jardim da casa, e os mesmos elementos do romance estão presentes: a lua, a macieira e seus frutos, o vestido e o sangue. Após receber a notícia da morte dos pais, a foto de casamento se modifica. Agora aparece apenas Philip, que sorri ao ver que a transgressão da sobrinha foi descoberta. A punição, como já se sabe, é morar em sua casa, na loja de brinquedos.

Finn e Francie vão até a estação de trem para buscar Melanie e os irmãos, a fim de levá-los até a casa do tio. Ao contrário do romance, a primeira imagem de Finn, descrito como um maltrapilho sujo e estrábico, não é tão chocante no filme. No roteiro, a caracterização da personagem é mais simples, embora denote uma imagem negativa: “FRANCIE usa seu casaco, FINN usa um paletó puído sobre calças de veludo sujas de tinta. Ambos parecem rudes, não são ingleses, não são de classe média, consequentemente, aparentam ser possivelmente perigosos ou criminosos, ou irlandeses (o que são)” (Carter, 1996, p.255, tradução nossa).

Quando chegam à loja de brinquedos, Jonathon repara em um modelo de barco na vitrine: a identificação com o espaço, que na obra só acontece, de fato, quando a personagem vê o seu novo quarto, é ressaltada logo no início. A imagem do novo quarto, assim como na narrativa literária, também é relacionada com o barco. A caracterização do cenário e, novamente, a iluminação do ambiente (como se fossem reflexos de ondas no teto do quarto) permitem ao espectador partilhar a mesma impressão da personagem.

A experiência de Melanie no novo quarto também é passada para a narrativa filmica. Em uma cena, Melanie sonha que está em um jardim cercado por flores quando, de repente, ela vê a figura de um animal silvestre, como um cervo, e descobre que é Finn fantasiado. No romance não há essa cena, mas Finn é frequentemente caracterizado como uma espécie de sátiro, até mesmo comparado a Pã. A cena criada pelo diretor faz a associação de Finn à sua descrição na obra. Melanie vê rosas no sonho e, quando acorda, ela vê as mesmas flores no papel de parede do quarto. A transição do sonho para a cena em que a personagem acorda se dá pela mesma imagem: as rosas. No romance, o início do terceiro capítulo demonstra essa passagem: “Agora, quem plantou essa espessa barreira de rosas vermelhas em toda esta folhagem escura, verde e exuberante com, ah, espinhos cruéis?” (Carter, 1981, p.53, tradução nossa).

Em uma outra passagem do filme, quando Finn leva Melanie para conhecer o local onde os brinquedos são confeccionados, é

possível visualizar esse ambiente sombrio e hostil, conforme descrito no *script*:

A oficina do porão é um cômodo branco e longo que percorre todo o comprimento da casa. Na outra extremidade, uma janela, coberta de sujeira e teias de aranha, dá em um alçapão de escoamento de carvão; um pouco de luz do dia podia entrar por um ângulo vindo de uma grade de ferro no pavimento acima dele. No chão, no piso de concreto, sobras de madeira. A bancada de carpinteiro segue o comprimento de uma parede, coberta com uma variedade enorme de peças de brinquedos de madeira e também de membros de madeira e assim por diante no processo de serem carpintejados. Uma seleção de ferramentas para tornejar, plainas, etc. Uma cabeça decapitada, sem cabelos, sem olhos, sem feições, é imediatamente perceptível [...].

Das paredes saltavam bonecos, ursos dançantes e vários membros pintados e entalhados – braços e pernas, e também marionetes, sejam totalmente concluídos ou parcialmente montados, alguns deles quase tão altos quanto MELANIE – eles saltavam de ambas as paredes e de ganchos no teto. Alguns estão sem braços, outros sem pernas, outros sem cabeça, alguns completamente pintados com perucas, outros apenas parcialmente pintados e sem perucas. É uma visão estranha [...].

Há também uma tora de madeira, com uma machadinha presa nele. A atmosfera é a de uma loja de um fabricante de brinquedos em um conto de fadas um tanto quanto sinistro. (Carter, 1996, p.262-3, tradução nossa)²⁷

27. “The basement workshop is a long, white-whased room running the entire length of the house. At the far end, a window, caked with grime and cobwebs, gives on a coal hole; a little daylight could filter in at an angle from an iron grating in the pavement above it. Underfoot, on the bare concrete floor, woodshavings. A carpenter’s bench runs along one wall, covered with a huge variety of pieces of wooden toys and also of limbs and so on in the process of being carpentered. A selection of wood-turning tools, planes, etc. A decapitated head, hairless, eyeless, featureless, is imediately noticeable [...]. From

Percebe-se, portanto, que, tanto no filme como no romance, o espaço é caracterizado como elemento que contribui para o conflito da obra. Na sequência, Philip aparece e é descrito como “um homem grande, de rosto impassível” (Carter, 1996, p.264, tradução nossa).

As imagens visuais da loja de brinquedos também parecem reforçar o caráter fantástico presente em ambos os casos. Philip muitas vezes aparece como uma espécie de mágico ao manipular suas criações. Em uma cena em que ele pega um pedaço de madeira para ensinar Jonathon a construir um barco, cresce ali, misteriosamente, um galho com folhas, como se ele tivesse controlado o estranho acontecimento. Conforme descreve a própria Angela Carter: “A atmosfera é a de uma loja de um fabricante de brinquedos em um conto de fadas um tanto quanto sinistro” (Carter, 1996, p.263).

No romance, a primeira apresentação presenciada por Melanie no teatro do tio é dividida em duas partes: a *performance* do tio, *Mort d'une sylphe* ou *Morte de uma ninfa da floresta*, e a de Finn, *Mary, queen of Scots, and Bothwell enjoy a secret rendezvous*; já no filme, a peça é reduzida a apenas uma apresentação, intitulada *A paixão de um artista*. Embora a referência não seja explícita, Philip reconta a história de Pigmaleão, porém, ao contrário do mito original, sua versão exhibe uma relação conturbada entre criador e criatura. Para ele, o criador deve matar aquilo que mais ama. Assim, o boneco artista, com uma faca em mãos, segue em direção à sua criação, a ninfa. Aqui, a ideia de simulacro é levada ao extremo, pois a marionete demonstra a sensação de medo perfeitamente, quase como um ser humano: o senso de perigo é hiper-real. O desempenho de Finn, contudo, é desastroso e ele estraga a peça, que-

the walls hang jumping jacks, dancing bears and bunches of carved painted limbs – arms and legs, also puppets, either fully completed or partially assembled, some almost as tall as MELANIE – they hang from both walls and from hooks in the ceiling. Some are armless, some legless, some headless, some fully painted with wigs, some only partially painted without wigs. It is a strange sight [...]. There is also a log of wood, with a hatchet stuck in it. The atmosphere is that of a toy maker's shop in a somewhat sinister fairy story.”

brando os bonecos. Seus erros chegam a dar um efeito quase cômico na cena, mas a tensão aumenta quando ele cai do alto do teatro para o palco, onde fica deitado junto com os bonecos desmembrados.

Como na obra original, a catástrofe dá a Philip a ideia de usar seres humanos na *performance* seguinte, e ele escolhe Melanie para o papel de Leda, na peça em que seria reproduzido o mito de Leda e o cisne. Quando ela vai mostrar para o tio a fantasia no porão da casa, ele lhe diz que já está “grandinha” demais para a personagem, enquanto na obra o diálogo é mais explícito: “Eu queria que a Leda fosse uma menininha. Seus peitos são muito grandes” (Carter, 1981, p.143, tradução nossa). Mesmo não estando dentro de suas expectativas, Philip diz a Melanie que ela serve para o papel. Ele pede a Finn que ensaie com ela os passos da *performance* em seu quarto.

Na cena do ensaio, há uma transição dos ambientes interno para o externo. Quando Finn explica a Melanie os movimentos da apresentação, ele pede para ela imaginar que estão em uma praia, local onde ocorre a peça. Surge então nos pés de Melanie uma onda e, do quarto de Finn, os personagens são transpostos para o ambiente externo, a praia imaginada por Melanie. Lá, eles ensaiam “Leda e o cisne” e Finn, incomodado com a proximidade entre eles, desaparece da cena. Notando a ausência de Finn, Melanie acorda do transe e a câmera volta para o quarto. Ela procura por ele e o vê escondido no guarda-roupa. Finn, percebendo que está sendo manipulado por Philip, resiste à proposta de que ele deveria fazer sexo com Melanie e diz a ela: “Eu não farei isso porque ele quer que eu o faça, mesmo eu querendo fazê-lo” (Carter, 1996, p.279, tradução nossa). No filme, a sugestão de um possível ato sexual é sutil, ao passo que, no romance, Finn choca Melanie com as palavras “estupro” (*rape*) e “foda” (*fuck*).²⁸ É interessante notar que a encenação da peça, ponto crítico tanto do romance como do filme, é explorada de forma diferente em ambos os casos. No texto

28. Ver o trecho comentado na página 110.

literário, a experiência traumática vivida por Melanie é descrita pelo narrador; já na narrativa fílmica, Angela Carter e David Wheatley optaram por trazer para a cena a perspectiva da própria personagem, em uma tomada com seu ponto de vista. Embora o trecho tenha ganhado grande significação com essa mudança, a maior parte da trama é transmitida ao espectador por meio das lentes das câmeras, ao passo que, no romance, o ponto de vista de Melanie se mistura muitas vezes ao do narrador ao longo do desenvolvimento da história. Como McFarlane (1996) admite,

Em certo sentido, todos os filmes são oniscientes: mesmo quando eles utilizam a técnica de *voice-over* como meio de simular a abordagem dos romances da perspectiva em primeira pessoa, o espectador tem consciência... de um nível de objetividade no que é mostrado, que pode incluir o que o protagonista vê mas não pode evitar de incluir várias outras coisas também. (McFarlane, 1996, p.18, tradução nossa)²⁹

No filme, a caracterização do cisne parece captar a grande importância desse elemento para a narrativa. Na cena em que Finn destrói o boneco, à medida que dava as machadadas nele, os movimentos, juntamente com os efeitos sonoros de grunhidos, dão a impressão de que a criação de Philip tinha vida própria. Após destruir o boneco, Finn vai para o quarto de Melanie e dá a ela de presente um ovo, no qual ele fez uma pintura. A câmera dá um *close* no objeto, e nele pode-se ver o desenho de uma mulher e de um homem nus, possível referência ao mito de Adão e Eva, presente também na narrativa literária, conforme analisamos na seção anterior.

29. "In a sense, all films are omniscient: even when they employ a voice-over technique as a means of simulating the first-person novelistic approach, the viewer is aware... of a level of objectivity in what is shown, which may include what the protagonist sees but cannot help including a great deal else as well."

No dia seguinte à rebelião, Melanie acorda e percebe que Philip e Jonathon não estão em casa. Na obra de Angela Carter, Melanie sonha, na noite anterior, que era o irmão e que tinha partido com o barco em direção ao mar. Na narrativa filmica, Melanie aparece para Jonathon em um sonho, dizendo a ele que deveria ir embora e, novamente, a imagem do mar e a música tema da personagem voltam. Melanie ajuda o irmão a subir ao barco, os óculos de Jonathon caem no mar enquanto ele rema e ela não o vê mais. Na manhã seguinte, Melanie encontra os óculos molhados do irmão no chão do quarto. Um desfecho para o qual o romance deixa em aberto.

Na cena seguinte, a família se reúne à mesa para tomar o café da manhã, e Finn senta-se na cadeira de Philip. Com um tom de ironia, ele sugere que todos fizessem daquele dia um feriado, pois Philip não estava em casa e ele tinha destruído a criação do cunhado, o cisne. Todos começam a rir, inclusive Margaret. Nesse momento, ela recupera a voz e pede para Victoria pegar o colar de prata que Philip dera de presente a ela. Então, joga o colar para fora da casa e a câmera o segue até ele sumir no ar. A cena dá a ideia de um ato de rebeldia da personagem, que simbolicamente estaria livre com o gesto.

Assim como no texto literário, Margaret e Francie revelam o relacionamento entre ambos quando Philip chega em casa e os descobre. Seu marido avança em direção a eles e Margaret escapa. Ela aparece no quarto onde Melanie e Finn se encontram e sua imagem, como a de um fantasma, surge em meio aos cabelos esvoaçados pelo vento. Ela resgata Victoria e se despede dos dois. A visão de Margaret é intercalada com a imagem de um quadro de dois anjos, estabelecendo a relação entre a personagem e a figura de um ser místico. Ela e Victoria desaparecem literalmente, em meio aos cabelos ruivos. Para Wheatley, o filme se manteve fiel à imagem do livro: “Ela é uma bruxa. Ela é uma criatura de outro mundo que foi libertada quando removeram o colar” (Bacchilega, 2001, p.237, tradução nossa).

Philip vai atrás de Francie no teatro, porém, os brinquedos tomam vida e perseguem Philip. Enquanto Francie toca o violino,

as marionetes atacam seu criador. Francie sai com Philip nos braços, agora transformado em boneco, e o joga em uma fogueira fora da loja de brinquedos. Cercado por crianças que observam o fogo, a fogueira consome o boneco enquanto Francie continua tocando o violino e, assim como Margaret, ele desaparece. No final do filme, a casa explode e a câmera volta-se para Melanie e Finn, que agora estão sozinhos. O desfecho, assim como no livro, não é conclusivo. A última frase de Finn para Melanie é: “nada resta a não ser nós”.

De acordo com os termos propostos por McFarlane em sua teoria, pode-se considerar que a versão de *The magic toyshop* realizada por David Wheatley é “fiel” à obra original, uma vez que ela mantém a estrutura básica do texto literário. Ao observar as funções narrativas cardinais no filme, postas pelo crítico como critério básico para o estudo da adaptação, reconhece-se a obra de Angela Carter por meio de elementos como enredo e personagens. O discurso sobre adaptação, entretanto, não pode se limitar a analisar o processo apenas como tradução.

Conforme destaca Diniz (2005), o estudo das técnicas de enunciação, amplamente utilizado nas análises de transposições cinematográficas de obras literárias, deve ser apenas uma parte do estudo da adaptação. Urge, segundo a autora, transferir o centro de interesse da forma para as questões políticas, culturais e econômicas.

Considerando os apontamentos de Hutcheon (2006) sobre o processo de adaptação, o produto da adaptação de uma obra literária sempre implicará mudanças, mesmo quando não há uma atualização ou alteração consciente. Por pertencer a uma prática cultural, a adaptação sempre existirá dentro de um contexto e, ao ser passível de mudanças, modificações correspondentes no âmbito político e até mesmo no significado da história podem ocorrer. Parece ser exatamente esse o resultado da transformação da obra *The magic toyshop* para a narrativa fílmica. Lançado vinte anos após a publicação do livro, é interessante notar que, embora o filme mantenha o

mesmo enredo da obra, o engajamento político visivelmente presente no romance, a saber, a postura crítica de Angela Carter ao modelo de sociedade patriarcal, parece perder sua força, tendo agora como destaque o caráter fantástico.

Em nota, Bacchilega afirma, na entrevista com David Wheatley, que o filme foi classificado como “conto de fadas para adultos”, e recebeu elogios de grande parte da crítica por sua riqueza de imagens e qualidade onírica (Bacchilega, 2001, p.239-40). Em uma crítica realizada pela jornalista Caryn James, publicada no *New York Times* em julho de 1989, é possível observar esse aspecto na recepção do longa-metragem:

[...] Entrar no mundo de *The magic toyshop*, que estreia hoje no Film Fórum 1, significa entrar em uma paisagem de símbolos. Mas o filme nunca se torna exaustivo porque seu tom divertido e sua perspectiva crédula vêm de Melanie. Ela é belamente interpretada por Caroline Milmo, com um olhar um pouco perplexo, um pouco sonhador de uma garota que aceita a magia em torno dela tão facilmente quanto aceita os mistérios de seu corpo em transformação. E Patricia Kerrigan faz a silenciosa Margaret eloquente. Com sua aura sexual sinistra, *The magic toyshop* certamente não é para crianças. Mas é tão fascinante quanto os motivos dos contos de fadas em que se baseia, e seu poder estranho e sugestivo persiste. (James, 1989, tradução nossa)

Nota-se que o que se destaca é exatamente a atmosfera fantástica do filme, em consonância com a temática dos contos de fadas. Em nenhum momento, a questão da opressão das mulheres na loja de brinquedos é mencionada, ao contrário do foco da crítica sobre o romance, no qual Angela Carter foi acusada até mesmo de reforçar as estruturas patriarcais contra as quais lutava em sua obra.

Afastada do contexto de produção e publicação, época crucial de questionamentos com relação à importância da mulher na sociedade e na cultura, a trama criada por Angela Carter nos anos 1960, e rees-

crita por ela duas décadas depois para o cinema, parece ter adquirido outra significação. Na medida em que as mulheres conquistaram a inserção no espaço público e reafirmaram a importância de sua voz (o que não implicou o término do movimento feminista e de suas reivindicações), não cabia mais enfatizar a mesma crítica realizada no romance. Ao observar a recepção do filme em comparação ao romance, percebe-se aquilo apontado por Hutcheon (2006), de que o comprometimento se dá no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade particular e uma cultura geral. Os contextos de criação e recepção são materiais, públicos e econômicos, assim como são culturais, pessoais e estéticos. Isso explicaria o motivo por que mudanças grandiosas no contexto de uma história podem alterar radicalmente o modo de interpretação da história transposta, ideológica e literalmente (Hutcheon, 2006, p.28).

Talvez a mudança formal que mais contribuiu para o afastamento do filme em relação ao engajamento político presente no texto literário seja a questão do ponto de vista. De acordo com Hutcheon (2006), o filme pode mostrar o que os personagens experienciam, mas não podem revelar o que pensam. Como já visto na análise do romance, embora *The magic toyshop* seja uma narrativa em terceira pessoa, sua focalização é diversas vezes mediada pela consciência de Melanie. Esse recurso na narrativa literária permite que a personagem atue muitas vezes como a própria narradora da história, o que contribui para a construção da crítica presente nas entrelinhas da obra. No filme, o único momento em que o espectador tem acesso ao que a personagem está pensando é a primeira cena, na qual Melanie se olha em frente ao espelho do quarto e diz, em *voice over*: “Fisicamente, atingi meu ponto máximo. Daqui em diante, eu vou somente deteriorar” (Carter, 1996, p.247, tradução nossa). Dessa forma, a voz própria da heroína parece se perder, substituída pela narração objetiva da câmera. Os recursos utilizados no filme, por outro lado, tais como cortes rápidos, iluminação, efeitos sonoros e visuais, parecem ter criado analogias para as imagens presentes no romance, captando a atmosfera fantástica do texto carteriano.

O que está envolvido no processo de adaptação pode ser, conforme aponta Hutcheon (2006), um processo de apropriação, de tomar posse da história de outra pessoa e filtrá-la por meio da própria sensibilidade, interesses e talentos. Diferentemente do desfecho da narrativa literária, David Wheatley afirma que, em sua opinião, no filme era necessário ver a morte de Philip. Segundo o diretor, na tradição nos contos de fadas é comum ver o mal ser eliminado e o público deseja ver isso. Para ele, com a mudança de final, volta-se praticamente às raízes dos contos de fadas, nas quais o mal é exterminado por suas próprias criações, que ganham vida e se vingam dele (Bacchilega, 2001, p.237-8). O uso de elementos fantásticos na versão cinematográfica surge diversas vezes como explicação para os eventos acontecidos, o que não ocorre no romance.

Assim, a versão de *The magic toyshop* criada por David Wheatley não se limita à mera transposição de enredo e personagens, mas demonstra, por meio da observação de elementos especificamente cinematográficos, o talento do diretor. Wheatley, em colaboração com a própria Angela Carter, não apenas traduziu *The magic toyshop* para uma outra linguagem, mas contribuiu para a criação de outra obra, tendo em vista que a transposição de um meio para outro, conforme se mostrou antes, torna a adaptação um processo criativo.

Conforme aponta Cartmell (1999), o que é aparente em uma análise de adaptações é que elas são derivadas de sua própria intertextualidade, algo inerente a todos os textos: “a palavra ‘adaptação’, afinal, nos informa crucialmente que há mais de um texto e mais de um autor” (Cartmell, 1999, p.28). Dessa forma, segundo a crítica, a busca pelo “original”, ou por apenas um autor, não é mais relevante em um mundo pós-moderno onde a crença em um significado único é vista como uma busca infrutífera. Em vez de se preocupar com a questão da fidelidade do filme à obra de origem, Cartmell sugere que a leitura das adaptações seja realizada pela sua possibilidade de gerar uma pluralidade de significados. Como o próprio diretor de *The magic toyshop* reconhece, “adaptações de um romance são sempre um problema [...]. Digo, imagens específicas

em um filme desafiam a opinião das pessoas porque elas dizem: ‘Não é como eu vi o livro, aquela não era minha interpretação’” (Bacchilega, 2001, p.237, tradução nossa).

A adaptação de *The magic toyshop* para a televisão torna necessário trazer para a discussão a teoria proposta por Haroldo de Campos, no *post scriptum* ao livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, no qual o autor traça considerações sobre o processo de adaptação como “recriação criativa” (Campos, 1981, p.180). Para o crítico e poeta, a transcrição é realizada não como uma simples transposição da literatura para a tela, mas como uma leitura atenta do original, uma tentativa de compreensão do objeto artístico, fato que abre possibilidades para a (re)criação de outras obras, inclusive de um sistema semiótico para outro.

Ao traçarmos o caminho paralelo entre o romance *The magic toyshop* e o filme homônimo, percebemos que tal comparação não poderia se reduzir ao termo “fidelidade”, mas ser vista como uma releitura do texto que o inspirou, o que permitiu a recriação de uma nova obra, transposta em outra linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos, com esta obra, não apenas elucidar como Angela Carter trabalhou brilhantemente as técnicas narrativas em *The magic toyshop*, mas apontar como, por meio delas, a autora buscou pensar a condição humana em um meio opressivo.

Embora acusada muitas vezes pela crítica de reproduzir e até mesmo reforçar o regime patriarcal contra o qual escreve, a análise literária de *The magic toyshop* nos mostrou que, desde o início de sua carreira literária, a autora se expressa a favor de uma ordem social na qual as mulheres não sejam subjugadas. Conforme constatamos no estudo das personagens femininas, vimos que estas representam, em um primeiro momento do romance, imagens comuns do feminino: Melanie é uma típica adolescente, preocupada com sua própria imagem e com casamento, enquanto Margaret se concretiza na imagem da esposa submissa. Associadas a elas estão temas comuns na representação da mulher, tais como a passividade e a objetificação. Ao longo da narrativa, entretanto, Angela Carter parece reatualizar uma desconstrução desses estereótipos, explorando-os no intuito de tecer sua crítica aos valores patriarcais dentro dos quais são construídos.

Rompendo com a antiga imagem da identidade feminina em sua obra, a autora também traz para a ficção o questionamento do paradigma da hierarquia e dos papéis que tradicionalmente são

atribuídos às mulheres na sociedade patriarcal. Em seu segundo romance, Carter nos mostra que as estruturas patriarcais, por mais opressivas que sejam, podem ser subvertidas. Ao mudar os papéis que lhes foram impostos, as personagens rejeitam esse modelo de sociedade e se reinventam na narrativa.

Assim, podemos pensar, como já apontamos anteriormente, que as heroínas carterianas parecem configurar uma espécie de alegoria da própria escritura feminina, uma vez que partem em busca de espaços próprios, no qual podem se tornar agentes e escapar ao papel de vítima. As personagens deixam o confinamento do mundo doméstico e partem rumo à amplidão dos espaços externos, da vastidão, onde procuram encontrar sua liberdade e autonomia.

No mesmo sentido, Angela Carter, ao fazer alusão aos mitos presentes em nossa sociedade em sua obra, parece explorar tais imagens a fim de revisá-las, propondo o questionamento de ideias, imagens e histórias presentes em nossa sociedade que tomamos como verdadeiras e nas quais confiamos, sem pensar no significado das mesmas. Tais mitos parecem figurar como uma espécie de base para as narrativas carterianas, contudo, não deixam de passar pelo olhar crítico da autora, que os questiona, subverte e até mesmo recria em sua escrita.

A mesma proposta pôde ser vista no estudo da adaptação da obra para a versão filmica. Ao transformá-la em narrativa imagética duas décadas após sua publicação, Angela Carter, em colaboração com o diretor David Wheatley, realizou uma releitura de seu próprio objeto artístico, tornando possível, assim, a (re)criação de uma nova obra, diante de um contexto diverso.

Pode-se concluir que *The magic toyshop* traz à tona a complexa relação entre fantasia e realidade nas obras da escritora inglesa Angela Carter. Considerada como uma narrativa de transição entre a trilogia marcada pelo realismo e os romances das décadas seguintes, permeados por elementos fantásticos, a obra nos mostra como sua aproximação do caráter fantástico, por meio do visível diálogo que estabelece com os contos de fadas, não fez com que a autora deixasse de assumir uma posição crítica e interrogativa sobre as con-

venções da cultura dominante. Pelo contrário. Através da busca do equilíbrio entre o fantástico e o real, a autora, por meio da utilização e subversão das próprias estruturas presentes no centro, construiu, dessa forma, sua obra.

Ao buscar representar o modo como o mundo material afeta as mulheres, Angela Carter utilizou-se de elementos fantásticos, do jogo com a linguagem, do simulacro e da intertextualidade, características consideradas pós-modernas, em conjunto com elementos realistas em seus textos, criando, assim, um estilo de escrita único. É imprescindível ressaltar, portanto, que a experiência e os elementos observados nas narrativas carterianas passam do plano real para o ficcional, caracterizados por uma dialética do particular e do universal, por meio do discurso literário, em que lhe foi permitido pensar a condição humana, sobretudo a condição da mulher de seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCHILEGA, C. In the eye of the fairy tale: Corinna Sargood and David Wheatley talk about working with Angela Carter. In: SAGE, L. *Angela Carter and the fairy tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2001.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, R. *Aula*. Trad. e posf. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s. d.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- _____. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BAYLEY, J. Fighting for crown. *The New York Review of Books*, p.9-11, 23/4/1992.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. 7.ed. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Loyola, 1989.
- BONNICI, T. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

- BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CAMPOS, H. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANTRELL, S. *Housing sexuality: domestic space and the development of female sexuality in the fiction of Angela Carter and Jeanette Winterson*. 2004. Tese (doutorado em Filosofia) – Texas A&M University.
- CARTER, A. *The sadeian woman: an exercise in Cultural History*. Londres: Virago, 1979.
- _____. *The magic toyshop*. Londres: Virago, 1981.
- _____. Notes from the front line. In: WANDOR, M. (Ed.). *On gender and writing*. Londres: Pandora Press, 1983. p.69-77.
- _____. *Nights at the circus*. Londres: Picador, 1985.
- _____. *Wayward girls and wicked women: an anthology of stories*. Londres: Virago, 1986.
- _____. The magic toyshop. In: BELL, M. (Ed.). *The curious room: plays, film scripts and an opera*. Introd. Susannah Clapp. Londres: Chatto and Windus, 1996.
- CARTMELL, D. Introduction (to Part II) and Introduction (to Part III). In: _____, WHELEHAN, I. *Adaptation: from text to screen, screen to text*. Londres: Routledge, 1999. p.23-8; 143-5.
- CARVALHAL, T. F. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: _____. *O próprio e o alheio: ensaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p.69-87.
- CASTELLO BRANCO, L., BRANDÃO, L. P. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CIXOUS, H. The laugh of the Medusa. In: MARKS, E., COURTIVRON, I. (Org.). *New French feminisms*. Brighton: Harvester, 1981. p.245-64.

- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 2000.
- CORNILLON, S. *Images of women in fiction: feminist perspectives*. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1972.
- DAY, A. *Angela Carter: the rational glass*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- DONNE, J. To his mistress going to bed. In: CHAMBERS, E. K. (Ed.). *Poems of John Donne*. v.I. Londres: Lawrence & Bullen, 1896. p.148-50.
- DUNKER, P. Re-imagining the fairy tales: Angela Carter's bloody chambers. *Literature and History*, v.10/1, p.3-14, primavera 1984.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Coleção Debates)
- ELLMAN, M. *Thinking about women*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1968. p.56-145.
- ESTEVES, A. R., FIGUEIREDO, E. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. UFJD/Ed. UFF, 2005. p.393-414.
- FERNANDES, G. M. Pós-moderno. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. UFJD/Ed. UFF, 2005. p.367-91.
- FERRELL, R. Life-threatening life: Angela Carter and the uncanny. In: CHOLODENKO, A. (Ed.). *The illusion of life: essays on animation*. Sidney: Power Pubs; Aus. Film Commission, 1991. p.131-44.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 3.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- FRAILE, I. The silent woman: silence as subversion in Angela Carter's *The magic toyshop*. In: D'ARCY, C. C., LANDA, J. A. G. *Gender I-deology: essays on theory, fiction and film*. Amsterdã: Rodopi, 1996. p.239-52.

- FUNCK, S. B. Anjos e feras no espaço doméstico: decoração para meninas e meninos. In: LIMA COSTA, C., SCHMIDT, S. P. (Org.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.
- GAMBLE, S. *Angela Carter: writing from the frontline*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 1997.
- GOLDSWORTHY, K. Angela Carter. *Meanjin*, v.44, n.1, p.4-3, mar. 1985. (Entrevista com Angela Carter).
- GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- HAFFENDEN, J. Angela Carter. In: *Novelists and interview*. Londres: Methuen, 1985. p.76-96.
- HEGERFELDT, A. Contentious contributions: magical realism goes British. *Janus Head Journal (Pittsburgh)*, v.5, n.2, p.62-86, outono 2002. Disponível em <www.janushead.org/5-2/index.cfm>. Acesso em 30/4/2010.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. Nova York: Routledge, 2006.
- _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *The politics of postmodernism*. Nova York: Routledge, 1989.
- JAMES, C. A. Sinister, sexual fairy tale of transformations. *New York Times*, julho 1989. Disponível em <<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=950DE3DB133DF935A15754C0A96F948260>>. Acesso em 16/12/2010.
- JAMESON, F. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- JORDAN, E. The dangers of Angela Carter. In: ARMSTRONG, I. (Ed.). *New feminist discourses: critical essays on theories and texts*. Londres: Routledge, 1992. p.119-31.
- KEATS, J. The eve of St. Agnes. In: GILLHAM, D. G. (Ed.). *Keats: poems of 1820*. Londres; Glasgow: Collins Publishers, 1969. p.59-73.

- KEATS, J. On first looking into Chapman's Homer. In: BRIGGS, H. E. (Ed.). *The complete poetry and selected prose of John Keats*. Nova York: The Modern Library, 1951. p.35.
- KENYON, O. Angela Carter: fantasist and feminist. In: _____. *Writing women: contemporary women novelists*. Londres: Pluto Press, 1991. p.12-31.
- LÉVI-STRAUSS, C. *As estruturas elementares do parentesco*. Trad. Mariana Ferreira. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1976.
- LEWALLEN, A. Wayward girls but wicked women? Female sexuality in Angela Carter's *The bloody chamber*. In: DAY, G., BLOOM, C. *Perspectives on pornography: sexuality in film and literature*. Nova York: Saint Martin's Press, 1988. p.144-58.
- LYOTARD, J. F. The postmodern condition. In: JENKINS, K. (Ed.). *The postmodern history reader*. Londres: Routledge, 1997. p.36-8.
- MAGICAL (Magic) Realism. In: *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Disponível em <<http://www.bookrags.com/tandf/magical-realism-1-tf/>>. Acesso em 27/1/2010.
- MAKINEN, M. Angela Carter's "The bloody chamber" and the decolonization of feminine sexuality. *Feminist Review*, 42, p.2-15, outono 1992.
- McFARLANE, B. Backgrounds, issues, and a new agenda. In: _____. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. p.1-30.
- MEGAHEY, L. Obituary: David Wheatley. *The Guardian*. 13/4/2009. Disponível em <<http://www.guardian.co.uk/film/2009/apr/13/obituary-david-wheatley>>. Acesso em 16/12/2010.
- MICHAEL, M. C. *Feminism and the postmodern impulse: Post-World War II fiction*. Nova York: State University of New York Press, 1996.
- MILTON, J. *Paraíso perdido*. Trad. Antonio José Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- MOERS, E. *Literary women: the greatest writers*. Nova York: Oxford University Press, 1976.

- MOI, T. Pornography and fantasy: about women, clothes and philosophy. *Vinduet*, 38:4, p.17-21, 1984. (Entrevista com Angela Carter, traduzida do norueguês para o inglês).
- NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas (Florianópolis)*, v.8, n.2, p.9-41, 2000.
- OLIVEIRA, R. D. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PAIVA, V. *Evas, Marias, Liliths... as voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PALMER, P. From “coded mannequin” to bird woman: Angela Carter’s magic flight. In: ROE, S. (Ed.). *Women reading women’s writing*. Nova York: Saint Martin’s Press, 1987. p.179-205.
- PEACH, L. *Angela Carter*. Londres: Macmillan Press, 1998.
- PERRAULT, C. Barba Azul. In: LOBATO, M. (Org.). *Contos de fadas*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1962.
- PERROT, M. *Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- PROENÇA FILHO, D. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- RAPUCCI, C. A. “*Exposta ao vento e ao sol*”: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter. 1997. Tese (doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/UNESP.
- REY, S. del. Feminismo y brujería: entrevista con Angela Carter. *Qui-mera*, v.102, p.20-7, 1991.
- ROEMER, D., BACCHILEGA, C. (Org.). *Angela Carter and the fairy tale*. Wayne: Wayne State University Press, 2001.
- ROSE, E. C. Through the looking glass: when women tell fairy tale. In: ABEL, E., HIRSCH, M., LANGLAND, E. *The voyage in fictions of female development*. Londres: University Press of New England, 1983. p.209-27.
- RUBIN, G. The traffic in women: notes in the “political economy” of sex. In: REITER, R. (Ed.). *Toward an Anthropology of Women*. Nova York: Monthly Review Press, 1975.

- RUSHDIE, S. Angela Carter, 1940-1992: a very good wizard, a very dear friend. *New York Times Book Review*, 8/3/1992, p.5.
- RUSS, J. What can a heroine do? Or why women can't write? In: CORNILLON, S. K. (Ed.). *Images of women in fiction: feminist perspective*. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1972. p.3-19
- SAGE, L. *Angela Carter*. Plymouth: Northcote House, The British Council, 1994 (Writers and their Work).
- SAID, E. *Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993*. Lisboa: Colibri, 2000.
- SANDERS, J. *Adaptation and appropriation: the new critical idiom*. Londres: Routledge, 2006.
- SANT'ANNA, A. R. de. *O canibalismo amoroso*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SANTOS, J. F. dos. *O que é pós-moderno*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos)
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.23-57.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p.54-76.
- THE MAGIC TOYSHOP*. Direção: David Wheatley. Roteiro: Angela Carter. Intérpretes: Caroline Milmo, Tom Bell, Kilian McKenna, Patrícia Kerrigan, Lorcan Cranitch. Londres: 1987.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- WARNER, M. *From the beast to the blonde: on fairy tales and their tellers*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.
- WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- WYATT, J. The violence of gendering: castration images in Angela Carter's *The magic toyshop*, *The passion of new Eve*, and "Peter and the wolf". *Women's Studies*, v.26, p.549-70, 1996.
- ZIPES, J. *Don't bet on the prince*: contemporary feminist fairy tales in North America and England. Worcester: Billing & Sons, 1986.
- ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONICCI, T., ZOLIN, L. O. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2.ed. Maringá: Eduem, 2005. p.181-203.

APÊNDICE

RESUMO DO ROMANCE

THE MAGIC TOYSHOP

Em *The magic toyshop*, Melanie, a personagem principal do romance, vive com os pais e os irmãos, Jonathon e Victoria, em uma confortável casa no campo. A protagonista é uma típica garota de 15 anos, preocupada com sua imagem e em se casar, e ajuda a cuidar da irmã mais nova, enquanto o irmão vive em seu próprio mundo, os “mares desconhecidos”, fazendo modelos de barco.

É verão e as crianças estão sob o cuidado da senhora Rundle, a governanta da casa, pois “Mamãe” e “Papai” estão na América, em uma viagem de conferência. Certa noite, Melanie não conseguia dormir e, na ausência dos pais, anda até o quarto do casal e secretamente experimenta o vestido de noiva da mãe. No dia seguinte, ela descobre que eles morreram em um acidente de avião e sente culpa ao relacionar isso ao ato transgressor da noite anterior. Em resultado disso, Melanie e os irmãos vão morar com o irmão da mãe, o tio Philip.

Em contraste com a casa dos pais, a sobreloja onde morava Philip, sua esposa Margaret e os irmãos dela, Francie e Finn Jowle, era um mundo completamente diferente. A loja de brinquedos se revela como um ambiente sombrio e hostil, no qual a personagem teria que se sujeitar às duras leis do tio para sobreviver.

Na manhã seguinte à sua chegada, Finn leva Melanie para conhecer o local onde os brinquedos são confeccionados e o teatro de marionetes do tio, o Flower's Puppet Microcosm. A personagem sente que aquele lugar, cercado de máscaras e bonecas do tamanho de seres humanos era demais para ela. Ali, Philip manipula seus bonecos e as pessoas a sua volta. Finn é seu aprendiz, e segue seus passos tanto na confecção dos bonecos como nas apresentações.

A garota presencia pela primeira vez a *performance* realizada naquele microcosmo três meses após sua chegada. A apresentação de abertura do tio, *Mort d'une sylphe* ou *Morte de uma ninfa da floresta* termina e Finn é o responsável pelo segundo espetáculo da noite, a sequência histórica *Mary, queen of Scots, and Bothwell enjoy a secret rendezvous*. É sua grande estreia como titereiro, porém, ele é inexperiente e os bonecos acabam emaranhados uns nos outros. O desempenho de Finn é desastroso, e ele é punido violentamente por isso.

A catástrofe dá a Philip a ideia de usar seres humanos na próxima *performance* a ser realizada, e ele escolhe Melanie para o papel de Leda, na peça em que seria reproduzido o mito de Leda e o cisne. A princípio, Melanie tem vontade de rir da imagem grotesca do animal feito pelo tio, porém ela percebe que, “nesta fantasia encenada, tudo era possível” (Carter, 1981, p.166, tradução nossa). Assim, ao longo da encenação, a personagem entende que tem que lutar com toda sua força para se livrar do cisne que a atacava.

Terminado o espetáculo, Philip, não satisfeito com a atuação de Melanie, diz para ela que foi melodramática. “Bonecos não exageram” (Carter, 1981, p.167, tradução nossa). Definitivamente, Melanie não é uma de suas marionetes. Naquela mesma noite, Finn, revoltado com a *performance* e com o excessivo poder de Philip sobre sua família, destrói a criação do cunhado e a enterra no parque ao lado da estátua da rainha Vitória, onde, dias atrás, havia levado Melanie para um passeio e a beijado.

Na manhã seguinte à apresentação, o tio leva Jonathon para uma reunião de nautimodelismo em um lago em Home Counties. Com a casa só para eles, os Jowle aproveitam a ausência de Philip

para celebrar. Como uma paródia do patriarca, Finn senta-se na cadeira do cunhado e finge ser ele. Uma vez que o cisne fora destruído, a família vê a possibilidade de liberdade. “Agora, nada será como antes” (Carter, 1981, p.186, tradução nossa), escreve Margaret à sobrinha.

Melanie decide dar para a tia um de seus vestidos e o colar de pérolas, enquanto ela vestiria calças, o que era estritamente proibido pelo tio. Em meio à comemoração, ela percebe no abraço de Margaret e Francie que eles eram amantes. Este era o grande segredo dos irmãos, que os diferenciava do resto das pessoas.

Philip chega, encontra sua esposa nos braços do irmão e começa a pôr fogo na casa. Muda desde o dia de seu casamento, Margaret recupera a voz e pede para que Finn e Melanie fujam, enquanto ela e Francie ficariam para resolver o assunto com o marido. Victoria estaria a salvo.

A pedido da tia, Melanie e seu companheiro escapam do incêndio pela escada, subindo até o telhado. Sentados na chaminé de mãos dadas, eles observam a casa ser consumida pelo fogo. Ela pensa que, depois da experiência que compartilharam, não poderiam viver como as outras pessoas. O futuro era incerto. Eles só tinham um ao outro agora.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23, 7 x 42,10 paicas

*Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
2012*

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Tulio Kawata

