

ENTRE ASAS E MÁSCARAS: O DISCURSO COMO ESTRATÉGIA DE RESISTÊNCIA

Talita Annunciato Rodrigues¹

RESUMO: A representação da mulher na literatura constrói e projeta a identidade social em processos definidos histórica e culturalmente. As práticas sociais de representação se cristalizam em formas textuais. Esses padrões estão alinhados com a lógica patriarcal, atuando na reconstrução da política de gênero que estabelece o feminino como uma categoria sexual natural e imutável e não como uma construção cultural. Assim, a identidade feminina foi moldada pela assimetria sexual, uma vez que os discursos foram produzidos exclusivamente por homens durante muito tempo. Diante desse contexto, grande parte da escrita contemporânea de mulheres busca oferecer estratégias significativas para a construção de novas subjetividades com o objetivo de estabelecer novos territórios de autonomia feminina. Acreditamos ser este o caso da escritora Angela Carter. Em seus dois últimos romances, *Nights at the Circus* (1984) e *Wise Children* (1991), os narradores são sujeitos emblemáticos, enfaticamente femininos. Neles, as heroínas contam suas próprias histórias, tendo total liberdade com relação à realidade. Ao tomar o discurso para si, as personagens o usam como estratégia de resistência ao sistema de dominância patriarcal, que as excluem como sujeito. Considerados tais aspectos, buscamos, nesse trabalho, estudar as representações identitárias e de gênero nesses dois romances escritos por Angela Carter.

PALAVRAS-CHAVE: Angela Carter (1940-1992); representação da mulher; estudos de gênero.

ABSTRACT: The representation of women in literature builds and designs social identity in historical and culturally defined processes. Social practices of representation crystallize in textual forms. These standards are aligned with the patriarchal logic, acting on reconstruction of gender policy that establishes the female sex as a natural and unchangeable category and not as a cultural construction. Thus, the female identity was molded by sexual asymmetry, since the speeches were produced exclusively by men for a long time. In this context, much of the contemporary writing of women seeks to provide significant strategies for the construction of new subjectivities in order to set new female autonomy territories. We believe this is the case of Angela Carter. In her last two novels, *Nights at the Circus* (1984) and *Wise Children* (1991), the narrators are emblematic subjects, emphatically feminine. In these novels, the heroines tell their own stories with complete freedom regarding reality. By taking the speech for themselves, the characters use it as a strategy of resistance to the patriarchal dominance system that excludes them as a subject. Considering these aspects, we seek in this work to study identity and gender representations in these two novels written by Angela Carter.

KEYWORDS: Angela Carter (1940-1992); female representation; gender studies.

¹ tarodrigl@yahoo.com.br

Ao longo do tempo, as mulheres foram objeto de um relato histórico que as relegou ao silêncio e à invisibilidade, uma vez que sua atuação se passava quase que exclusivamente no ambiente privado da família e do lar. O espaço público pertencia aos homens e poucas mulheres se aventuravam nele. Conseqüentemente, a identidade feminina foi moldada pelo discurso masculino. A inserção das mulheres na escrita, universo que até então era essencialmente masculino, permitiu a ruptura da barreira cultural das separações de mundos incomunicáveis, e a mulher fez ouvir sua voz, antes silenciada. Na medida em que a visão feminista tornou-se cada vez mais presente, passou-se a analisar os papéis e as representações da mulher de forma crítica, buscando romper paradigmas existentes no âmbito cultural que tinham como base os valores do modelo de sociedade patriarcal.

Ao oferecer táticas significativas para a construção de novas subjetividades, a escrita contemporânea de mulheres busca estabelecer novos territórios de autonomia feminina. Acreditamos ser este o caso da autora inglesa Angela Carter. Em seus dois últimos romances, *Nights at the Circus* (1984) e *Wise Children* (1991), a autora traz o narrador como um sujeito emblemático, sendo também enfaticamente feminino. Neles, as heroínas escrevem suas próprias autobiografias, ou seja, escrevem a sua própria história, tendo total liberdade com relação à noção de realidade. Ao tomar o discurso para si, as personagens o usam como estratégia de resistência ao sistema de dominância patriarcal, que as excluem como sujeito.

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

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

particularidade, peso e humor, devolvendo-a a seu gênero: “*Fevvers is a symbol come to life as a character (...)*” (SAGE, 1994, p. 48)².

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

Dora usa a consciência da presença do leitor para chamar atenção para a forma na qual ela estrutura sua história. Esta tendência é vista desde o início da narrativa, quando a personagem interrompe a narração para dar início às suas recordações. Ao longo da narrativa, entretanto, tem-se a impressão de que o que está sendo narrado foge de seu controle, quando ela tenta colocar lugares e acontecimentos na ordem correta, ou mesmo recordá-los da maneira como os fatos realmente aconteceram. Esses aspectos estão inscritos em sua trama, cujo resultado é que o leitor é levado a contemplar não somente os meios nos quais o texto está sendo formulado, mas também colocar em dúvida todo o processo. Sobre este aspecto, aponta Gamble (1997, p.172), o leitor deve ser lembrado de que a própria Dora também é um recurso narrativo. Há em *Wise Children* um duplo interesse, tanto na história quanto no modo em que ela é contada. Assim, a relação entre realidade e ilusão, simultaneamente celebrada e conhecida, amplia-se para além da estrutura formal do texto e se torna um de seus temas principais.

Em meio à narração de suas próprias histórias, as protagonistas tomam o discurso para si, usando-o como estratégia de resistência ao sistema de dominância patriarcal, que as excluem como sujeito. A prática de Fevvers e Dora parece evocar as

2 "Fevvers é um símbolo que ganha vida como um personagem (...)"

performances artísticas realizadas por mulheres desde a década de sessenta, que ganharam força com o movimento feminista nos anos seguintes.

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

Parece ser inegável que a reflexão sobre a dimensão política do que é pessoal e a distinção entre público e privado tem se revelado um tema fundamental a partir do qual todo o pensamento contemporâneo é perspectivado, ampliado sobre os modos contemporâneos de subjetivação. A este respeito, Pinho e Oliveira (2013, p. 62) afirmam que a performance artística de vertente autobiográfica ou centrada nas experiências pessoais das artistas revela-se como fonte preferencial de reflexão, prática e teorização para os movimentos feministas. A base desse interesse está nas dimensões sociais e políticas que o material autobiográfico pode assumir. Parafraseando a estudiosa Catherine Elwes, eles destacam que é precisamente a insistência no pessoal e no específico que une muito da performance artística feminista, e também o que lhe permite a reivindicação principal de eficácia social e política, já que combina autoria ativa e um meio ilusório para afirmar a sua presença irrefutável (um ato de feminismo) num ambiente hostil (patriarcal).

A partir da década de oitenta, outros tipos de performance, como o caso da performance artística de personagem (ou *persona*), são utilizadas no âmbito da performance feminista. Nestes tipos de performances, não interessa diretamente a autobiografia ou experiências de vida-real, mas a exploração, através da performance, de *selves* alternativos, imaginários ou míticos (PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 63). Os autores apontam que o *self*, a auto-imagem e o *self* social eram preocupações igualmente centrais para o movimento de mulheres emergentes neste período e a performance

artística constituía um importante laboratório para a desconstrução da sua identidade e sua conscientização política, servindo, simultaneamente, como espaço de expressão, ativismo e intervenção. Sobre esse aspecto, eles citam a defesa de Jeanie K. Forte de que toda performance artística se caracteriza por uma intenção desconstrutiva, e é nesta lógica que sua compreensão se tornou difícil, pois pretende-se frustrar a análise crítica e impossibilitar a definição absoluta. Trata-se afinal, conforme apontam os estudiosos, de uma rebelião contra a comodificação da arte, contra a estrutura e instituições do modernismo e contra a cultura patriarcal dominante.

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

As asas de Fevvers, cujo nome indica penas, no dialeto Cockney, representam o símbolo de liberação e transformação no romance. Quando Mamãe Nelson, a dona do bordel onde Fevvers foi criada, descobre a curiosa anomalia em suas costas, pensa: “Oh, minha filhinha, acho que você deve ser a filha imaculada do século que neste exato momento está aguardando nos bastidores, a Nova Era em que nenhuma mulher será completamente acorrentada” (CARTER, 1991a, p.29). Assim, para Mamãe Nelson, Fevvers é a mulher que simboliza o novo tempo que está por vir com a passagem do século XIX para o XX.

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

Em tempos difíceis, Fevvers recebe a oferta de uma estranha conhecida para fazer parte de seu “museu de monstros”. Sob o regime de exploração presente no

romance, vivem seres como a Bela Adormecida, cujo próprio nome diz, não acorda; Maravilha, uma anã; Fanny Quatro Olhos, que não pode amamentar, pois tem olhos no lugar dos seios; a hermafrodita Albert/ Albertina; entre outros, todos expostos como objetos. Mantidas em uma cripta, elas são obrigadas a viver e trabalhar abaixo do chão, formando um contraponto a Fevvers e suas asas, e a realidade contrária àquela imaginada por Mamãe Nelson para a mulher da Nova Era.

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

O corpo alado de Fevvers é um local fortemente inscrito por vários discursos e forças sociais, que vão desde o monstruoso, o grotesco, ao fantástico. A imagem que Angela Carter traça para sua personagem, a princípio, dialoga com a teoria da subjetividade de Jacques Lacan, ao colocar o Homem na posição de Sujeito no sistema de representação ocidental tradicional³. A arte visual e as artes do espetáculo tradicionais estão baseadas nesse sistema patriarcal que assume o Homem como espectador e a Mulher como o Outro, ou seja, objeto de contemplação desejosa do Homem. Dentro desse contexto, as mulheres não têm os mecanismos culturais de significado que as permitam constituírem-se como sujeitos e não como objetos da performance. Como consequência, o palco, lugar cujo objetivo é a realização do Desejo, torna a Mulher que lá se apresenta uma espécie de “cortesã cultural” (PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 65).

Sabemos, entretanto, que a personagem não se restringe a esse papel. Posicionando-se muitas vezes como narradora, ou seja, sujeito que tem a palavra, ela desafia e confronta esse sistema de representação. Para combater o olhar masculino que vê seu corpo como um fetiche, Fevvers se coloca como uma criatura fantástica criando o jogo de hesitação entre fato ou ficção. Embora o perigo de ser objetificada esteja sempre iminente, ela consegue escapar através de uma estratégia de dissimulação. A

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

artista usa sua diferença em vantagem própria e ganha a vida ostentando as asas e a feminilidade na qual sua *persona* se baseia. Fevvers exibe-se de forma consciente para o público e o disfarce auto-consciente lhe dá poder sobre sua representação.

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

No entanto, ao mesmo tempo em que a protagonista é um ser fantástico, pois possui adereços que a afastam das pessoas normais, sua figura parece aos poucos se desmistificar. Enquanto no palco ela aparece como uma mulher pássaro fabulosa, maior que a própria vida, fora dele, toda a magia que a envolve se dissipa, e ela é apenas uma garota comum. Fora dos palcos, a presença física de Fevvers decreta o grotesco em seu excesso: o de tamanho, a gula, o suor e os odores. Embora ela ainda possua asas, Walser (assim como os leitores que, por meio do foco narrativo, partilham a perspectiva do personagem), tem acesso à imagem “real” da personagem, a mulher atrás das asas, explicitando a artificialidade do papel que ela constrói para si durante sua performance. Assim, o ideal de feminilidade é apresentado como ficção na narrativa.

Como Fevvers, as irmãs Chance exibem sua feminilidade em um jogo de dissimulação auto-consciente. Tal como acontece em *Nights at the Circus*, essa estratégia desmascara os pressupostos que tendem a naturalizar as diferenças de gênero. Isso fica evidente no final do romance, quando Dora e Nora se preparam para a festa de aniversário do pai. Alegres, elas se produzem como se fossem jovens: vestidos curtos e brilhantes, penas, salto alto dourado e maquiagem. O gesto das irmãs parece remontar a prática de inventar seus próprios rostos. A riqueza de detalhes com que Dora descreve o processo de preparação, incluindo a marca dos produtos, mostra sua consciência da ilusão que criam pela própria experiência teatral. Com a produção, Nora e Dora fazem um espetáculo de si mesmas. Elas adotam essa postura como um gesto em direção à sua história: “*we painted the faces that we always used to have on to the faces we have*

now" (CARTER, 1991b, p.192)⁴. Esta declaração aborda explicitamente a noção de artificialidade que envolve a construção da feminilidade.

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

Nora chama atenção para o que ela considera a tragédia de toda mulher após uma certa idade: a de se parecer com uma imitação do feminino, sua personificação. Como Fevvers, as irmãs sabem que se tornaram paródias dos ideais de feminilidade. Uma vez que os signos que representam esses ideais envelheceram, eles se tornam descontextualizados. Quando se deparam com o próprio reflexo no espelho, elas vêem a imagem de duas velhas engraçadas, pintadas e com roupas sessenta anos mais jovens: "*we couldn't help it, we had to laugh at the spectacle we'd made of ourselves and, fortified by sisterly affection, strutted our stuff boldly into the ballroom*" (CARTER, 1991b, p.198)⁵.

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

4 "Nós pintamos os rostos que costumávamos ter nos rostos que temos agora".

5 "Não podíamos evitar, nós tivemos que rir com o espetáculo que tínhamos feito de nós mesmas e, fortalecidas pela afeição fraternal, desfílamos audaciosamente rumo ao salão".

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

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

Outro aspecto que chama atenção nos dois últimos romances de Angela Carter é a relação entre as personagens femininas. Em *Nights at the Circus*, Lizzie é a voz da experiência, antecipando a figura das irmãs Chance em *Wise Children* e estabelecendo o contraponto da utopia presente no mito da mulher alada. Ela era uma das prostitutas que acolheu Fevvers no bordel da Mamã Nelson, e que deixou a profissão por convencer clientes a se converterem para a religião. Anarquista, ela traz o lado racional e questionador para a fantasia.

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

Previendo a armadilha em que Fevvers estava se colocando, Lizzie a alerta sobre a possibilidade de um “final feliz”. Suspeitando que ela estava se tornando interessada em casamento e domesticidade, a repreende: “Eu a criei para voar até o céu, não para chocar uma ninhada de ovos!” (CARTER, 1991a, p.323). Para Lizzie, o destino de Fevvers não era tornar-se o Anjo do Lar, imagem explorada por Virginia Woolf no ensaio intitulado “Profissões para as mulheres”, de 1931. Fazendo uma alusão à heroína presente em um poema de Coventry Patmore (1823 - 1896), o qual celebrava o amor conjugal e idealizava o papel doméstico das mulheres, Woolf alega que para

desenvolver o trabalho como escritora ela teve que matar o fantasma do “Anjo do Lar” e tudo aquilo que ele representa, ou seja, o ideal da mulher pura, delicada e subserviente presente na sociedade vitoriana. Ao caracterizar sua protagonista como um sujeito dotado de asas, Angela Carter parece dialogar e, ao mesmo tempo, subverter tal figura na medida em que o destino da personagem não é o confinamento do ambiente doméstico. O matrimônio não fazia parte dos planos, o que a colocava em oposição ao papel doméstico destinado às mulheres no contexto da sociedade tipicamente patriarcal de sua época.

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

No final do romance, quando Fevvers reencontra Walser e eles enfim ficam juntos, a ideia da manifestação corporal e da carnavalização retorna com a risada de Fevvers. Palmer (1987, p.201) aponta que tal ação praticada pela personagem é mais do que uma expressão meramente festiva. Além de o riso ser libertador social e fisicamente, ele ridiculariza a ordem política existente. Como em vários romances carterianos, o final não conclusivo de *Nights at the Circus* sugere um mundo de possibilidades, o início da Nova Era, de libertação e transformação social. Quando Fevvers ri no final do romance, dizendo "Pensar que realmente o enganei!" (CARTER, 1991a, p.336) ela engana não apenas Walser, mas também o leitor e o olhar ao qual ela é constantemente submetida.

Em *Wise Children*, a voz da experiência também está presente. Dora e sua irmã gêmea, Nora, são filhas ilegítimas de Melchior Hazard, frutos do breve romance com sua mãe, uma das empregadas da família, que morre dando a luz a elas. As irmãs são deixadas aos cuidados da Avó Chance, nome que elas adotam para si, uma vez que o pai

se recusa a reconhecê-las. As irmãs herdam sua postura feminista da Avó, que as deixa como legado a resiliência para enfrentar o lado trágico e irreduzível da vida e o poder de ver através do patriarcado.

A questão constantemente colocada por Dora ao longo da narrativa “*whence came we? Whither goeth we?*”(CARTER, 1991b, p.11)⁶ relaciona a história da família com a busca pela própria identidade da personagem, estabelecendo um paralelo com a questão da cultura ocidental moderna. Nesse contexto, olhar para a identidade feminina, do ponto de vista de uma sociedade centrada no homem a partir da perspectiva de uma mulher é reconhecer a cultura patriarcal na qual ela está inserida. Dora deseja e ao mesmo tempo subverte aquilo que o pai representa, o grande legado de Shakespeare.

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

De forma semelhante a Fevers, Dora e Nora quase se casam durante as filmagens da adaptação cinematográfica de *A midsummer night's dream* (*Sonho de uma noite de verão*) em Hollywood, no entanto, são resgatadas pela Avó, que viaja para outro continente para buscá-las. Novamente, é a voz da experiência, da racionalidade, como a de Lizzie, que alerta as protagonistas para o perigo dos laços matrimoniais. Dora diz que ela e a irmã voltaram para casa com a Avó “*sadder and wiser girls*” (CARTER, 1991b, p.161)⁷. Se, por um lado, sob as regras do patriarcado, a supostamente legítima família Hazard é despedaçada pelos conflitos de sua própria tragédia, por outro, a casa da Avó, lugar dos ilegítimos, se mantém intacta mesmo depois de sua morte.

Bachelard, em *A poética do espaço* (2008, p.23), afirma que para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é evidentemente

6 "De onde viemos? Para onde iremos?"

7 "Garotas mais tristes e mais sábias".

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

Considerada a partir da ótica da crítica feminista, a relação entre as personagens femininas nos dois últimos romances de Angela Carter pode sugerir o conceito de sororidade, caracterizado pelo grau de confiança que as personagens tem entre si, o apoio que uma dá à outra, bem como o estabelecimento de uma cultura feminina diferente e distinta do mundo masculino. De acordo com Bonnici (2007, p.84), o *female bonding* faz parte do feminismo radical dos anos 70, cujos pressupostos insistiam na noção de identidade feminina e da diferença entre os sexos. Esse laço entre as mulheres é considerado uma consequência natural, baseada na “essência” do ser feminino, como alega Chodorow: "As mulheres são inclinadas a ter vínculos pessoais mais estreitos umas com as outras, mais do que com outros homens, e passar mais tempo em companhia de outras mulheres do que os homens" (CHODOROW, 1978, p. 100).

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

A noção tradicional de família, mostrada para reproduzir as estruturas de dominação masculina e subordinação feminina no modelo de sociedade patriarcal, também é desconstruída. Figuras como a Mamã Nelson e Lizzie em *Nights at the*

Circus, e a Avó Chance em *Wise Children*, colocam em evidência a oposição natureza e criação (*nature x nurture*), na qual a maternidade deixa de ser um fato exclusivamente biológico para se tornar uma escolha. A ideia de que a família pode ser “inventada” rompe com a noção da relação sanguínea, estabelecendo que a construção da estrutura familiar pode ter como base a afetividade. O desfecho do romance sugere a continuidade do legado deixado pela Avó: Dora e Nora, aos setenta e cinco anos, assumem o papel de mãe ao adotar um casal de gêmeos trazido pelo tio Peregrine.

Nesse contexto, a escolha de Carter para os sobrenomes dos personagens, Chance e Hazard, adquire um significado relevante. Na língua inglesa, a palavra *chance* indica possibilidade; acaso. De forma semelhante, a palavra *hazard* refere-se ao risco; à possibilidade; mas também remete ao perigo; ao danoso⁸. Ao buscar sua própria origem, Dora descobre a importância da figura da avó, uma vez que, ao adotá-las, ela lhe ofereceu a possibilidade de escapar da linhagem trágica da dinastia Hazard e, com isso, a liberdade de traçar a própria sorte. Ao assumir o lema “*What a joy it is to dance and sing!*” (CARTER, 1991b, p.232)⁹, Dora e Nora optam pelo poder transgressor do carnaval.

Bakhtin (1993) considera que dentro da forma da criação popular, o carnaval opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal. Dentro da sua diversidade, essa forma e suas manifestações – as festas públicas, carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e os tolos, gigantes e anões, monstros, palhaços de diversos estilos, a literatura paródica – possuem uma unidade de estilo e constituem parte da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indivisível (BAKHTIN, 1933, p.4). Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais serias da Igreja ou do Estado feudal. Para Bakhtin (1993, p.5), os atos ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, uma espécie de “segundo mundo” e, com ele, uma segunda vida à qual os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e na qual eles viviam em ocasiões determinadas.

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

9 "Que alegria é dançar e cantar!"

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

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

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

No entanto, enquanto a margem é considerada um lugar de repressão e exclusão, sua posição é estratégica na medida em que permite a mobilidade, onde se podem criar as próprias regras. Dora e Nora, assim como muitas personagens femininas carterianas, como Fevvers, aprenderam a viver na margem e se mover nela. Excluídas do legado da família Hazard, as irmãs Chance constroem o próprio caminho. No dia em que finalmente são reconhecidas pelo pai, elas se tornam mais sábias, pois percebem que ele poderia ter sido uma invenção, uma imagem construída por elas no decorrer da vida. Com a desconstrução da figura paterna, conceitos como legitimidade e centro são questionados e até mesmo diluídos. Elas, assim, descobrem a resposta para a pergunta “*Whence came we? Whither goeth we?*”, que é o poder de criar a sua identidade e história.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 2008.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

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

CARTER, A. *Noites no Circo*. Trad. Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1991a.

CARTER, A. *Wise Children*. London: Penguin Books, 1991b.

CHODOROW, N. *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley: UCP, 1978.

DOANE, M. A. Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator. In: KAPLAN, Ann E. (Ed.). *Feminism & Film*. New York: Oxford University Press, 2000, p. 418 - 434.

GAMBLE, S. *Angela Carter: Writing from the frontline*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 1997.

PALMER, P. From 'Coded Mannequin' to Bird Woman: Angela Carter's Magic Flight. In: ROE, S. (Ed.). *Women Reading Women's Writing*. New York: Saint Martin's Press, 1987, p. 179-205.

PINHO, A. F.; OLIVEIRA, J. M. de. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Ex aequo*, Vila Franca de Xira, n. 27, 2013. Disponível em: http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0874-55602013000100005&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em 6 mai. 2014.

SAGE, L. *Angela Carter*. Plymouth: Northcote House, The British Council, 1994.

WOOLF, V. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: L&PM, 2012.