

A velha garota sábia: a conquista do espaço feminino em *Wise Children* de Angela Carter

Cleide Antonia RAPUCCI – FCL/UNESP/Assis

A escritora inglesa Angela Carter (1940-1992) escreveu nove romances, nos quais as personagens femininas podem ser vistas como uma alegoria da situação das mulheres no patriarcado. Se por um lado as protagonistas caminham no sentido da auto-suficiência e autonomia, por outro, haverá sempre alguma situação ou alguma personagem secundária a lembrar que a sociedade patriarcal não está disposta a poupar as mulheres.

Pela análise dos nove romances de Carter, podemos afirmar que de *Shadow Dance* (1966) até *Wise Children* (1991) as personagens femininas carterianas percorreram um longo caminho. A marca de Ghislaine, em *Shadow Dance*, que a caracterizava como uma alegoria da história da mulher escrita pelo homem, assombraria as mulheres em quase todos os romances. A fenda aberta no rosto de Ghislaine estaria sempre pronta a tragar as demais heroínas carterianas.

Ghislaine é a mulher duplamente marcada: pelo patriarcado como um todo e pela tradição literária dentro do patriarcado, que vitima a mulher por considerá-la “decaída”. A caneta aqui também fere; Ghislaine é marcada pela faca/fala do patriarcado, e esse perigo estaria presente até o último romance de Carter.

Em *The Magic Toyshop* (1967), Margaret traz essa marca, através da perda da fala e do colar que é obrigada a usar. Contudo, para ela há salvação. Também Anne Blossom, de *Several Perceptions* (1968), traz essa marca na sua dificuldade em caminhar, mas no final do romance consegue libertar-se e correr. Quem definitivamente não consegue se livrar do estigma de Ghislaine nessa obra é Charlotte, porque só existe na mente de Joseph, e ali é uma vampira, uma bruxa.

Annabel, em *Love* (escrito em 1969 e publicado em 1971), também se aproxima de Ghislaine, pois pela sua alienação cria em seu corpo as próprias marcas, pelas tentativas de suicídio, que afinal se concretiza.

Os dois romances escritos na década de 70, *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* (1972) e *The Passion of New Eve* (1977), ampliam a marca de Ghislaine. *Hoffman* traz imagens de mulheres mutiladas física e emocionalmente; seus corpos marcados por deformações. Da mesma forma, as mulheres de Zero em *The Passion of New Eve* revivem as atrocidades sofridas pelas mulheres em *Hoffman*. A elas também é negada a fala, e seus corpos apresentam sinais de abuso. Os próprios dentes lhes são arrancados.

Nem mesmo Fevvers, a maior heroína dos romances carterianos, consegue escapar à marca de Ghislaine, em *Nights at the Circus* (1984). Rosencreutz consegue ferir-lhe o pé, mas, felizmente, a essa altura a heroína carteriana já adquiriu asas.

Os representantes do patriarcado, encarregados de perpetuar a marca de Ghislaine, tiveram um legítimo precursor em Honeybuzzard, de *Shadow Dance*. Destacamos aqui Phillip, de *The Magic Toyshop*; Lee, de *Love*; o chefe em *Hoffman*; Zero em *The Passion of New Eve* e Rosencreutz em *Nights at the Circus*. Mas para eles Carter reservou um final único, resumido na figura de Sansão, o Homem Macaco de *Nights at the Circus*, que se torna sensível e parece querer expiar toda a culpa de seus antecessores.

Nesse contexto patriarcal, as heroínas carterianas dos romances tiveram que aprender a adquirir autonomia e auto-suficiência. A mulher carteriana quer ser uma-em-si-mesma, e tem que aprender a fazê-lo dentro das circunstâncias. E essa é uma tarefa cíclica, que se faz num eterno jogo de perde-ganha.

A antecessora dessa heroína carteriana já estava em Emily, de *Shadow Dance*, cuja frieza de caráter e capacidade de premeditar permitem-lhe escapar à tirania de

Honeybuzzard. Emily sobrevive porque é capaz de controlar o próprio espaço, tanto interior quanto exterior. Emily é a primeira a entrar no gabinete de Barba Azul, escapando ilesa. É também a primeira a evocar a irmã Anne, que estará presente nos nomes das heroínas posteriores, a garantia de sua salvação.

Emily possui o discurso consciente da mulher que leu as histórias da tradição patriarcal e sabe como se precaver, como farão as heroínas carterianas que a sucedem. Emily representa nas mulheres carterianas o exorcismo da atitude de Ghislaine, que se permite vitimar. Nesse sentido, Emily está sempre presente, nem que seja em vislumbres de independência, como em Annabel de *Love*. Apenas por um momento Annabel age de modo que não a reconhecem como vítima, tornando-se a própria Lilith. É Emily que se faz presente. Também Anne Blossom, em *Several Perceptions*, repete o gesto de Emily, ao atirar ao fogo o anel de noivado.

Melanie, de *The Magic Toyshop*, progride no autoconhecimento mas ainda precisa de Finn para o resgate final. A auto-suficiência só virá com a primeira heroína tipicamente carteriana, Marianne de *Heroes and Villains*. Marianne sai em busca do próprio destino e promete, no final, tornar-se “senhora dos tigres”. É a primeira heroína carteriana a optar pelo espaço da vastidão, livrando-se do confinamento. Ela recusa-se a jogar conforme as regras e, sem Jewel, começará a construção de um espaço feminino.

Os dois romances declaradamente feministas de Carter, *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* e *The Passion of New Eve* reservam muito pouco espaço para as personagens femininas se tornarem agentes, com o propósito de denunciar os aspectos mais cruéis do patriarcado. Destacamos aqui a exceção de Mama, única personagem feminina em *Hoffman* a apresentar características das heroínas carterianas: ela ocupa posição de liderança e tira para si vantagem do noivado de Desiderio com sua neta Aoi. As

duas são as únicas personagens femininas que conseguem fugir ao papel de vítima nesse romance.

Eve também não consegue se tornar agente, mas o final aberto do romance sugere a possibilidade de renascimento, de realização do espaço feminino.

As heroínas dos dois últimos romances, Fevvers de *Nights at the Circus* e Dora de *Wise Children* representam o amadurecimento da mulher carteriana. Podemos dizer que esses dois romances são representativos da fase de autodescoberta e busca da identidade que Elaine Showalter (1999) vê na literatura de autoria feminina. Adquirindo asas, Fevvers é elevada à categoria de sujeito e adquire a autonomia tão procurada pelas heroínas carterianas anteriores. Dora, invulnerável pela própria idade, é dona da própria voz, do próprio tempo e do próprio espaço.

Wise Children foi publicado sete anos após *Nights at the Circus* e fecha a lista de nove romances da autora. Está dividido em cinco capítulos e é narrado por Dora Chance, irmã gêmea de Nora. A narradora, aos setenta e cinco anos, conta episódios da vida das duas, envolvidas com um família de atores que sempre representaram Shakespeare.

A narrativa não segue linearmente. Cada capítulo é estruturado de forma independente e os fatos vão sendo elucidados aos poucos: algumas personagens, ou certos detalhes, que são apenas mencionados num capítulo, vão receber explicação bem mais à frente. A narrativa vai se construindo como um caleidoscópio.

Narrativa de reminiscências, traz uma narradora extremamente lúcida, que quer se mostrar confiável ao leitor, na medida em que parece se lembrar de tudo com muita nitidez. Usando citações ou simplesmente apropriando-se do texto de Shakespeare, a narradora usa principalmente as tragédias (embora use também as comédias) para escrever essa sua *comédia*. A própria definição de tragédia feita pela narradora ao final da

narrativa dá a dimensão da abordagem por ela utilizada: “Comedy is tragedy that happens to *other* people” (CARTER, 1993, p. 213).

Edmund White (1991), em sua resenha sobre a obra, considera esse o melhor livro de Angela Carter. Joyce Carol Oates (1992) vê Dora como a porta-voz da autora e enumera os autores utilizados como “colaboradores” nesse romance, além de Shakespeare: Gabriel García Márquez, Erica Jong, Virginia Woolf, e os contemporâneos Julian Barnes, Fay Weldon e Martin Amis.

Dora e Nora sempre viveram do “lado errado do Tâmis”, em Brixton, e são filhas ilegítimas de Melchior Hazard, que as rejeita. A mãe delas, “Pretty Kitty”, trabalhava na mesma casa onde hoje moram e que herdaram de Vovó Chance, a patroa da mãe, que as criou, já que a mãe morreu no parto.

As duas encontram em Peregrine, irmão gêmeo de Melchior, uma figura paterna. Ele faz com que elas gostem de dançar e paga-lhes aulas de dança (“He was a dutiful father. He doubled as sugar daddy, too”, CARTER, 1993, p.34).

Quando as duas fazem sete anos, a Avó leva-as ao teatro pela primeira vez e mostra-lhes o pai (“... at that age, we still weren’t sure just what it was that fathers did”, CARTER, 1993, p.56). Com o tempo, a curiosidade que sentiam pelo pai transforma-se “num anseio, num desejo” (*ibid.*, p.57).

As meninas têm os cabelos cortados e estréiam no teatro como passarinhos em *Babes in the Wood*. Novamente a mulher alada, repetindo Fevvers já na estréia. Aos dezessete anos, elas ficam parcialmente reconciliadas com o pai, que as convida a participar com ele da peça *What you will*. Depois, viajam para Hollywood para filmarem *A Midsummer Night’s Dream* que, dirigido por Melchior, se torna um fracasso.

As duas quase se casam em Hollywood, mas são “resgatadas” pela avó: “So we went home with Grandma, sadder and wiser girls” (CARTER, 1993,p.161). É a época

do pós-guerra, a avó morre e começam os dias de declínio, também para suas carreiras. As duas herdam a casa da Avó e também a primeira mulher de Melchior, Lady Atalanta, que elas chamam de “Wheelchair”.

O último capítulo do livro narra a festa do centésimo aniversário de Melchior, cujo convite elas haviam recebido no primeiro capítulo. Toda a enunciação se dá, portanto, no dia 23 de abril, aniversário de Shakespeare, de Melchior e Perry (cem anos) e Dora e Nora (setenta e cinco anos). Na página 184, a narrativa volta ao ponto em que começara: a pergunta de Dora “What shall we wear tonight?” é aquela mesma feita à página 6.

Elas vão ao quarto da avó procurar alguma roupa antiga, mas acabam saindo para comprar roupas novas e se vestem como meninas: “two funny old girls, paint an inch thick, clothes sixty years too young, stars on their stockings and little wee skirts skimming their buttocks. Parodies” (CARTER, 1993, p.197). Duas coisas importantes acontecem nessa festa: o pai finalmente as reconhece como filhas e Dora vai para a cama com Perry, numa cena antológica.

Perry diz à Nora que olhe em seus bolsos, e ela tira deles bebês gêmeos: um menino e uma menina. Elas ficam com os bebês. Na cena final, as duas cantam na rua para os bebês, de volta para casa:

*We'd got so many songs to sing to our babies,
all our old songs, (...) We went on dancing and
singing. (...) There was dancing and singing all
along Bard Road that day and we'll go on
singing and dancing until we drop in our tracks,
won't we, kids.*

What a joy it is to dance and sing! (CARTER,
1993, p.231-32)

A dança e a música encerram *Wise Children* da mesma forma que a gargalhada de Fevvers encerrara *Nights at the Circus*. O Carnaval se completa.

Wise Children está repleto de ilegitimidade, pais ausentes, infidelidade, todas as aventuras familiares de tantas pessoas que o romance comporta uma lista de “Dramatis Personae”. Mas o mais importante aqui é a voz de Dora, uma narradora que brinca com o leitor, usando todas as possibilidades da focalização do autor onisciente intruso.

Angela Carter incluiu, em sua coletânea *The Second Virago Book of Fairy Tales* (publicado postumamente em 1992), um conto russo intitulado “Vasilissa the Fair”, cuja protagonista é o que se poderia chamar de uma típica heroína carteriana.

Vasilissa é uma história de iniciação da mulher, em que ela usa sua intuição para resolver as tarefas que lhe são atribuídas. Trata-se de uma garota cuja mãe morre e lhe deixa uma boneca, com a recomendação de que, sempre que tiver problemas, alimente a boneca e lhe peça conselhos. O pai se casa com uma mulher que tem duas filhas, e as três passam a maltratar a menina, atormentando-a com tarefas impossíveis. Sua pele se torna escura pela exposição ao vento e ao sol; no entanto, Vasilissa suporta tudo e se torna a cada dia mais bonita, com a força que vem da boneca.

Em *Wise Children*, Dora é a própria Vasilissa que incorporou a boneca que trazia em seu bolso. De tanto se expor ao vento e ao sol, tornou-se velha e sábia, ou assim pode se fazer crer. A idade tornou-a invulnerável, dona da própria voz, do próprio tempo, do próprio espaço.

A casa da Avó é delas e dentro dela, cada uma tem seu próprio espaço: “Bless this house. If it wasn’t for this house, Nora and I would be on the streets by now” (CARTER, 1993, p.1), “This is *my* room. We don’t share. We’ve always respected one another’s privacy” (p.2).

A heroína carteriana do último romance finalmente conquistou um teto todo seu. Em relação à paixão delas por Melchior, Oates afirma:

Perhaps Ms. Carter is implying, by way of these caricatures, that even the wise, sardonic, skeptical, feminist female can be a victim of love for the elusive and irresponsible patriarch, when it is love for the mother that is infinitely more valuable. (1992, p. 7)

No entanto, elas são filhas sábias porque finalmente aprendem a reconhecer o pai. Na cena final, enquanto caminham para casa, Dora diz a Nora que o pai tinha nessa noite uma aparência bidimensional, de imitação. E Nora conclui:

'D'you know, I sometimes wonder if we haven't been making him up all along,' she said. 'If he isn't just a collection of our hopes and dreams and wishful thinking in the afternoons. Something to set our lives by, like the old clock in the hall, which is real enough, in itself, but which we've got to wind up to make it go.' (CARTER, 1993, p.230)

O Pai poderia ter sido, portanto, uma fantasia. E o próprio relógio, índice cruel do patriarcado, não precisa mais ser destruído como nos romances anteriores. A mulher carteriana percebe que o tempo também está em suas mãos: não é preciso destruir o relógio, basta que não se dê corda.

Vestidas como garotas, Nora e Dora poderiam ser aqui visualizadas como Vasilissa na idade avançada, agora realmente sábia. A boneca já não é necessária para lhes dar conselhos. Pelo contrário, os bebês que são tirados do bolso de Perry são para elas a garantia de prolongamento de vida, já que terão que cuidar deles (“‘Here, Nora... if we've got those twins to look out for, we can't afford to die for a least another twenty years'”, CARTER, 1993, p.230).

As duas podem ser pais e mães ao mesmo tempo: “‘We're both of us mothers and both of us fathers,' she said. 'They'll be wise children, all right'” (CARTER, 1993, p.230).

A figura do patriarca foi desconstruída e elas podem voltar para a casa da Avó, cujo quarto será desmontado:

'I thought we might clear out Grandma's old room for a nursery', said Nora, ignoring my question. 'Get rid of all that junk.' (CARTER, 1993, p.229)

Mesmo o quarto da Avó precisa ser renovado. A mulher carteriana, agora sábia, compreende que mesmo o espaço feminino precisa evoluir. Agora ela é “aquela que sabe”.

Nesse romance, Tiffany esteve prestes a fazer o papel de Ofélia. No primeiro capítulo, ela surge descomposta, carregando flores. Mais tarde, é encontrado o corpo de uma moça no rio. Contudo, no capítulo cinco, na festa de aniversário de Melchior, Perry tira-a de dentro de uma mala. Ele a havia encontrado por acaso, perambulando pelas ruas. E agora Tiffany não aceita Tristam, de quem está grávida:

'Pull yourself together and be a man, or try to', said Tiffany sharply. 'You've not got what it takes to be a father. There's more to fathering than fucking, you know.' (CARTER, 1993, p.211)

Todas estão mais sábias. Ofélia foi redimida, definitivamente. Expostas ao vento e ao sol, as heroínas carterianas percorrem os nove romances em busca do próprio espaço; como Vasilissa, não têm medo de enfrentar, e mudar, o próprio destino.

REFERÊNCIAS:

CARTER, Angela. *Wise Children*. New York: Penguin, 1993.

OATES, Joyce Carol. 'Comedy is Tragedy that Happens to Other People': *Wise Children* by Angela Carter. *The New York Times Book Review*, 19 Jan. 1992. p. 7.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton UP. 1999.

WHITE, Edmund. Grand, buffoonish and tender. *The Times Literary Supplement*, 7 June 1991. p. 22.