

## INTERTEXTUALIDADE E REESCRITA FEMINISTA: *BLACK VENUS*, DE ANGELA CARTER

Peonia Viana Guedes\*

**RESUMO:** Em *Black Venus*, Angela Carter se apropria de textos da literatura ocidental, relendo-os e reescrevendo-os de um ponto de vista feminista, dialogando com as obras originais, problematizando as formas literárias anteriores e inscrevendo vozes que não eram ouvidas nos textos canônicos.

**Palavras-chave:** conto contemporâneo inglês, estratégias narrativas pós-modernas, mulheres escritoras.

“Para a leitora feminista, não existe um enfoque literário inocente ou neutro: toda interpretação é política. Modos específicos de ler inevitavelmente militam a favor ou contra o processo de mudança”.

(Catherine Belsey & Jane Moore)

Releituras feministas não substituem outras leituras, nem estabelecem o significado ou valor definitivo dos textos. Como desafiam leituras que reprimem ou suprimem a mulher, elas devem, também, coexistir e argumentar com estas outras leituras, e, até mesmo, tomar emprestados alguns de seus pressupostos.

(Jane Miller)

---

(\*) Professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Uma das premissas da crítica literária feminista, surgida como disciplina acadêmica na década de 1970, foi a necessidade de se fazer uma leitura crítica dos textos basilares da cultura ocidental, de se entender as pressuposições que, passadas através destes textos, ajudaram a formar as subjetividades de gênero. Conforme afirma Adrienne Rich em seu conhecido ensaio “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, “*precisamos conhecer as narrativas do passado, mas conhecê-las de um modo diferente daquele pelo qual as conhecemos até hoje; não para passar adiante uma tradição, mas para romper seu jugo sobre nós*” (p. 35). A postura revisionista foi para as mulheres mais do que um capítulo da história cultural; a releitura crítica se constituiu no instrumento por excelência de sua sobrevivência intelectual. A releitura como prática de reapropriação, a noção de postergação do significado, o abandono da lógica binária, o declínio da metafísica da presença e de uma subjetividade única e estável, todos estes elementos caracterizam os novos rumos da prática e da crítica feminista.

Em seu influente estudo das estratégias narrativas de escritoras do século XX, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Writers*, Rachel Blau DuPlessis chama nossa atenção para a força ideológica dos *scripts* culturais. Baseando-se em intelectuais marxistas, como Raymond Williams, DuPlessis critica a falsa neutralidade das convenções literárias e demonstra como a prática narrativa pode ser utilizada para interferir e influenciar a construção psico-sexual e sociocultural do feminino (p. 2-4). A noção de uma identidade feminina única e estável, definida em oposição a um masculino universal e hegemônico, começa, no final da década de 1980, a ser repensada, diante da constatação de que as diferenças entre as mulheres em termos de nacionalidade, raça, classe social, preferência sexual – entre outras tantas diferenças – superam a diferença singular entre masculino e feminino. A mulher passa, então, a ser pensada como múltipla e contraditória, e o enfoque da crítica feminista se desloca para as diferenças entre e nas mulheres, tese que

Teresa de Lauretis propõe em *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*.

Ainda nos anos 1980, os trabalhos da crítica canadense Linda Hutcheon nos mostram como, no aspecto formal, o avançar sobre as fronteiras de gênero e a apropriação de formas populares aparecem em quase todas as obras contemporâneas significativas. Hutcheon sugere, também, que a arte pós-moderna tem procurado, auto-conscientemente e, na maioria das vezes, parodisticamente, reconstruir suas relações com a história, como forma de lidar com o peso opressivo que ela exerce sobre os discursos e experiências contemporâneas, e, muitas vezes, como forma de contestar a interpretação patriarcal e eurocêntrica dessa história. Hutcheon argumenta que o texto pós-moderno problematiza todas as formas literárias anteriores, o prazer do texto sendo o de transgredir, confrontar, descentralizar ou, ainda mais radicalmente, dissolver as fronteiras genéricas tradicionais; ao fazê-lo, os textos pós-modernos abrem o cânone tradicional a formas culturais marginalizadas. Há também que considerar a preocupação do pós-moderno com a noção de marginalidade, com o estado que Hutcheon chama de “ex-centricidade” (1989, p. 93-117), com as vozes provenientes da história não-oficial. Ao atribuir valor ao que o centro denomina de margem ou de Outro, o pós-moderno desafia forças hegemônicas e pretensões de centralidade e universalidade. Em seu recente livro, *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*, Hutcheon argumenta que nos textos pós-modernos o uso da ironia como um discurso duplo ou dividido possibilita a subversão a partir do interior do próprio discurso. A ironia torna-se, no texto pós-moderno, uma estratégia retórica que permite ao autor trabalhar com os discursos existentes e contestá-los a um só tempo. Hutcheon criou o termo “metaficções historiográficas”, para caracterizar os textos que nos lembram ser a história e a ficção gêneros “porosos” e identificáveis como construções textuais. Este tipo de obra reinscreve o passado dentro da narrativa ficcional, com a finalidade de abri-lo ao presente e

impedi-lo de tornar-se conclusivo e final. A oposição ficção/história, original/paródia não é totalmente desfeita, mas ampliada de forma problematizada.

As características e estratégias mencionadas acima marcam os contos de uma antologia de Angela Carter, *Black Venus*. Os oito contos que foram reunidos em *Black Venus* haviam sido publicados separadamente em revistas e jornais entre 1977 e 1982, e talvez por este motivo não apresentem a mesma estrutura orgânica que caracteriza a antologia anterior de Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*. Entretanto, estas narrativas demonstram que o projeto de desmistificação das estruturas e narrativas patriarcais, no qual Carter havia se engajado na década de 1970, não havia ainda chegado ao fim. Na verdade, com marcante preocupação em apagar as fronteiras entre história e ficção entre o real e o imaginado, entre a história oficial e a das vozes que não chegamos a ouvir, entre os diversos gêneros literários, Carter faz uma releitura de textos canônicos e de personagens emblemáticos de nossa cultura literária e popular. Nesta coleção, Carter parece estar maliciosamente interessada em suplementar o cânone, escrevendo nas margens das narrativas familiares, fazendo ressuscitar – através da imaginação e da invenção – personagens e vozes ausentes nos textos canônicos. Ela insere episódios apócrifos nas biografias de Charles Baudelaire e de Edgar Allan Poe; cria cenários opressivos e repressivos para explicar os impulsos assassinos de Lizzie Borden; compõe uma versão da Moll Flandres de Defoe, vivendo entre os índios americanos; escreve um pré-script para *A Midsummer Night's Dream*, de Shakespeare; reescreve *Peter and the Wolf* de um ponto de vista psicanalítico; cria um conto popular através do uso do *pastiche*, e um conto extremamente lírico, com elementos fantásticos.

“Black Venus”, o conto que dá o título à coleção, mostra como Carter trabalha de uma maneira subversiva a questão do Outro na narrativa. O conto focaliza e dá voz a Jeanne

Duval, a amante negra de Charles Baudelaire, e a musa inspiradora de seu ciclo de poemas, “Black Venus”, parte de *Fleurs du Mal*. Neste conto, Jeanne Duval é o “sujeito” da narrativa de Carter, como foi o “objeto” dos poemas de Baudelaire. O conto mistura uma série de meditações e especulações, com fragmentos de dados biográficos, e, até mesmo, com um verbete de dicionário sobre aves. Como figura histórica, Jeanne Duval é sempre definida em relação a Baudelaire e em subordinação quase total a ele. Carter tenta reverter estas prioridades, colocando Jeanne como centro do conto e sujeito de sua história. Baudelaire, por outro lado, é colocado como objeto, visto com irônico desdém por Jeanne: “o Paizinho não prestava atenção à música que sua sereia cantava; fixava os olhos negros, vivos e brilhantes, sobre a pele enfeitada da mulher, como se fosse um tolo, verdadeiramente extasiado” (p. 12). Jeanne é descrita nas primeiras páginas do conto como uma “*tabula rasa*” (p. 9), como se só existisse e fosse definida em relação a seu amante, sendo, portanto, menos que nada, uma negação de existência e identidades próprias:

*“Ela demonstrou um enfado sarcástico durante a dança sensual inventada pelo Paizinho, observando, de um jeito entediado mas fascinado, os elaborados reflexos no teto de seus muitos cordões de contas de vidro que ele lhe havia dado. Ela parecia uma fonte de luz, mas era uma ilusão, brilhava somente porque, ao se extinguir, o fogo iluminava as jóias de fantasia que ele lhe havia dado. Embora o olhar dele a tornasse luminosa, a sombra dele a fazia mais negra do que ela era de fato, a sombra dele poderia eclipsá-la por completo”* (p. 12).

Para enfatizar ainda mais a falta de um nome de família, de uma origem, existência e identidades próprias, a espoliação de uma língua e de uma cultura originais, o texto diz:

*“Ao que parece, ninguém sabe em que ano Jeanne Duval nasceu [...]. Além de Duval, ela também usava os sobrenomes de Prosper e Lemer, como se isso não tivesse nenhuma*

*importância. O seu lugar de origem é um problema; os livros sugerem as ilhas Maurício no Oceano Índico ou São Domingos, no Caribe, faça sua escolha entre dois lados diferentes do mundo (seu país de origem é menos importante do que seria se ela fosse um vinho). [...] Privada dos portões de bronze de Benin, dos seios de ferro das amazonas da corte do rei do Daomé, da sabedoria esotérica da grande Universidade de Timbuctu [...]. Ela havia sido privada da história, era unicamente filha da colônia [...]. Era como se sua língua tivesse sido cortada e houvessem costurado uma outra, que não se ajustava bem” (p. 16-18).*

Jeanne Duval oferece uma visão extrema da mulher como Outro, como um ser desconhecido, amedrontador e, ao mesmo tempo, fascinante; uma musa, um fetiche, uma fantasia erótica que se oferece como espetáculo, e não uma mulher real: “*A deusa do seu coração, o ideal do poeta, estava esplendidamente deitada na cama, num quarto sobriamente forrado de papel vermelho e preto; ele gostava que ela se tornasse um espetáculo, que oferecesse uma festa suntuosa para os olhos dele, que eram sempre mais gulosos que a barriga*” (p. 18).

Durante todo o desenrolar do conto, as vozes de Jeanne e de Baudelaire se confrontam, os discursos se chocam, e podem ser lidos como o lugar para a construção discursiva do gênero. A linguagem de Baudelaire representa o erotismo masculino, a linguagem poética do desejo sublimado do homem pela mulher, que funciona como musa e objeto de fantasia erótica, romântica e decadente. A linguagem de Jeanne, por outro lado, representa a visão objetiva da realidade, de sua posição como mulher negra, financeiramente dependente, um membro da sociedade colonial. O melhor exemplo deste contraste de práticas discursivas pode ser visto quando Baudelaire, romanticamente, evoca as belezas da vida numa ilha tropical: sua visão é a de um paraíso terrestre, “*onde papagaios rutilantes se balançam em árvores lustrosas*”, onde eles vão viver juntos e felizes, “*numa casa de sapé, com uma varanda coberta por uma trepadeira em flor*”. Jeanne, que expe-

rimentou a realidade da vida numa destas ilhas, expressa uma visão inteiramente diferente: “A praia de um amarelo ofuscante [...] o céu de um azul implacável [...] Moscas por toda a parte. Para comer, só bananas verdes, inhame e espetos de carne de cabra borrachenta para mastigar” (p. 10). Linda Hutcheon, em *The Politics of Postmodernism*, argumenta que o texto de Carter “tenta codificar e, depois, recodificar o ‘território colonizado’ do corpo feminino; ele é codificado como uma fantasia erótica masculina e, depois, recodificado em termos de experiência feminina”. Estendendo sua análise à questão dos discursos, Hutcheon afirma: “O texto é um complexo entrelaçamento dos discursos do desejo e da política, do erótico e do analítico, do masculino e do feminino” (p. 146).

Carter vai mais adiante no processo de suplementar o cânone e os textos tradicionais, trazendo para o centro a figura e a voz da mulher que habitava as margens da narrativa, ao acrescentar um final imaginário e irônico à história de Jeanne Duval: após a morte de Baudelaire, totalmente destruído pela sífilis, Jeanne vende manuscritos e roupas do poeta, e com esse dinheiro volta para sua ilha natal, abre um bem-sucedido bordel, vira uma respeitada M<sup>me</sup> Duval, e continua, até a sua morte, a “distribuir entre os mais privilegiados da administração colonial, a um preço razoável, a verdadeira, autêntica e genuína sífilis baudelairiana” (p. 23). Neste conto, como em vários outros, Carter mostra como o erótico pode ser usado para explorar o papel de nossos discursos culturais e sociais na construção do Gênero, na representação do desejo e dos conflitos inerentes à identidade sexual.

Outro aspecto interessante deste conto é a mistura de paródia, tradução e reconstrução que Carter faz dos poemas de Baudelaire – e de outros textos dos poetas simbolistas franceses, como, por exemplo, de Verlaine – na criação da atmosfera outonal do seu conto. O tom nostálgico e melancólico de *Fleurs du Mal* é recriado nos primeiros parágrafos do texto de Carter de uma maneira extremamente poética:

“Tristes; como são tristes aquelas tardes de fim de outono, com seus tons róseos e violáceos meio esfumados; são de uma tristeza de cortar o coração. O sol se despede do céu em meio a camada sinuosas de nuvens de um brilho pomposo, a angústia penetra a cidade, uma sensação de amargo pesar, uma ansiedade pelo ano novo que se aproxima, é o tempo dos desejos impotentes, a estação do desconsolo” (p. 9).

Nesta recriação da atmosfera simbolista e de cunho impressionista que caracteriza a linguagem poética de Baudelaire, Carter presta, de certa forma, um tributo ao “*maior poeta da alienação*” (p. 18), mas faz em seu conto, também, uma crítica ao discurso colonialista, fetichista e fantasioso de Baudelaire, que condena Jeanne Duval à posição de “*um fetiche ambulante, selvagem, obscuro, aterrador*” (p. 20). A crítica de Carter ao discurso de Baudelaire pode ser vista, também, como uma crítica mais ampla ao discurso do imaginário ocidental colonialista, que fez – e ainda faz – do colonizado e, principalmente da mulher negra, um ser exótico, associado à sexualidade promíscua e depravada, em muitas representações artísticas e pseudocientíficas do século XIX.

O conto seguinte, “The Kiss”, é bastante condensado, uma fábula desenvolvida em apenas três páginas de extrema beleza e de rara sensualidade. As primeiras linhas descrevem, em imagens duras e concretas, as agruras dos invernos e verões nas planícies da Ásia Central. As linhas seguintes descrevem, em linguagem de tocante lirismo, onde predominam perfumes e cores, o mês de abril nesta região. Somos informados, então, de que estamos numa “*cidade autenticamente fabulosa*”, a legendária Samarkanda, onde, numa tumba de jade, jaz Tamburlaine, o flagelo da Ásia. O conto, usando de forma irônica fatos do presente, diz que: “*A Revolução prometeu, às camponesas Uzbek, roupas de seda e, pelo menos, esta promessa foi cumprida*”. O conto brinca todo o tempo com o real e o imaginário, o histórico e o lendário, quando descreve as mulheres vestidas em túnicas de

seda de cores brilhantes, “*que cintilam e ofuscam como uma ilusão ótica*” e que caminham resolutamente “*como se não vivessem numa cidade imaginária*” (p. 27). Como para enfatizar este jogo entre o real e o ilusório, o texto diz que as mulheres e seus maridos “*existem, em seu cintilante e inocente exotismo, em contradição concreta com a história*”. A mulher que vende lírios no mercado “*não parece saber que habita o tempo. Ou parece que ela espera que Sherazade perceba que uma aurora final já chegou e que, concluído o último conto, faça silêncio*” (p. 28). O conto de Carter, uma Sherazade pós-moderna, começa então a narrar um passado que se confunde com o presente, sem linhas de demarcação claras, onde um cabrito belisca o jasmim selvagem que se espalha pelas ruínas da mesquita construída pela bela esposa de Tamburlaine.

O ponto central do conto é que Tamburlaine – há muito ausente, lutando em guerras locais – está prestes a retornar e sua mulher deseja surpreendê-lo com a mesquita inteiramente pronta. Para finalizar um arco ainda incompleto, ela manda chamar um arquiteto e pede que ele termine o trabalho. O arquiteto promete fazê-lo, desde que a esposa de Tamburlaine lhe dê “*um beijo, um único beijo*” (p. 28). Descrita como virtuosa e esperta, a mulher vai ao mercado, compra uma cesta de ovos, tinge-os de cores diferentes, e faz o arquiteto prová-los para demonstrar que, apesar de aparentemente diferentes, todos os ovos têm o mesmo sabor e que o arquiteto pode ter, em vez dela, qualquer escrava e que a experiência será semelhante. O arquiteto propõe um outro teste: traz três recipientes cheios de um líquido transparente, parecendo água. A mulher de Tamburlaine bebe dos dois primeiros recipientes e eles realmente contêm água; quando ela experimenta o terceiro, tosse e cospe, pois o recipiente contém vodka e não água. Diz o arquiteto então: “*A vodka e a água parecem iguais mas têm um sabor inteiramente diferente. O mesmo acontece com o amor*” (p. 29).

A mulher de Tamburlaine beija o arquiteto, e ele retorna às obras e acaba a mesquita no dia em que Tamburlaine entre em Samarkanda, “*com seus exércitos e bandeiras, e com suas jaulas cheias de reis aprisionados*” (p. 29). Quando Tamburlaine procura sua mulher, esta se afasta e se nega a ela, porque “*nenhuma mulher voltará ao harém depois de ter provado vodca*” (p. 28). Depois de espancada por sua recusa e rebeldia, a mulher revela ter beijado o arquiteto, e Tamburlaine envia seus homens para matá-lo. Na mesquita, o arquiteto, de pé em cima do último arco completado, “*quando os vê chegar, cria asas, e voa para a Pérsia*”. O conto termina com uma volta ao presente e uma especulação: se fosse viva, a mulher de Tamburlaine faria hoje o que todas as outras mulheres fazem em Samarkanda, faria tranças nos cabelos e compraria legumes na feira para o jantar do marido. Em seguida, o conto faz uma outra especulação a respeito da mulher de Tamburlaine e estabelece uma ligação com a cena presente: “*Depois que fugiu dele, talvez ela tenha aberto um negócio no mercado. Talvez tenha passado a vender lírios lá*” (p. 29). O conto, uma fábula sobre o desejo, a força da experiência sexual como elemento gerador da coragem para o confronto com a autoridade e violência patriarcais, é relatado com as estratégias da narrativa oral, com poderosas imagens evocativas, que baseiam o seu apelo nos sentidos visual e olfativo. O elemento mágico, presente nas asas que brotam no arquiteto, a circularidade do tempo, a própria moral da história são elementos presentes em muitas narrativas deste gênero. Mas, neste conto, abre-se a possibilidade de a mulher de Tamburlaine não ter sido morta por sua transgressão, de poder reconstruir sua vida, e de saber que quem prova da “vodca” não volta ao harém, ou seja, quem experimenta a liberdade, a aventura e o amor não retorna a uma vida de submissão à autoridade do tirano. Nesta breve fábula, Carter reescreve o destino habitual das mulheres nas fábulas tradicionais de maneira extremamente lírica, evocando a violência da sociedade patriarcal de Samarkanda através da imagem das tuli-

pas que “*desabrocham em flores como grandes bolhas de sangue*” (p. 28).

No conto seguinte, “Our Lady of the Massacre”, Carter parodia *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flandres*, obra de Daniel Defoe, publicada em 1722. Na introdução a uma das mais recentes edições de Moll Flandres, a crítica feminista-psicanalítica Juliet Mitchell argumenta que um dos intuitos de Defoe ao escrever esta obra foi mostrar “*sua preocupação com a mudança do papel da mulher no capitalismo burguês*” (p. 12). Se aceitarmos esta argumentação de Mitchell, veremos, então, que o conto de Carter demonstra, de forma bem mais explícita, como o papel da mulher é definido pela sociedade em que ela vive. A protagonista do conto não tem um nome próprio, melhor dizendo, ela se recusa a se nomear ou a se nomeada no texto por seu nome verdadeiro: “*Meu nome não tem a menor importância, pois usei vários nomes **no Velho Mundo**, os quais não quero mencionar agora; tive, também, meu nome **entre os selvagens**, sobre o qual não quero falar; e, agora, tenho outro nome **neste lugar**; portanto, meu nome não tem nada a ver com minha vida ou minha natureza*” (p. 33).

Para sobreviver aos infortúnios que a vida de mulher pobre e órfã no século XVII coloca no seu caminho, a protagonista do conto é obrigada a mudar continuamente de personalidade, alterando repetida e habilmente sua própria história e seu nome, à medida que o destino a leva de Lancashire a Londres, depois às colônias do Novo Mundo, à vida numa tribo de índios e, finalmente, a uma vila de devotos protestantes. Neste périplo, a personagem e narradora muda, também, seus papéis sociais: de criança órfã ela passa a criada para todo tipo de trabalho, a prostituta, a ladra, a criminosa exilada na Virgínia, a esposa de um guerreiro indígena, a pecadora arrependida e, finalmente, a Nossa Senhora do Massacre. Entendendo que sua sobrevivência depende de sua capacidade de adaptar-se às demandas da sociedade onde se encon-

tra, a protagonista do conto rapidamente consegue adequar-se às circunstâncias de suas diversas experiências. Quando levada à presença do ministro protestante, ela finge ter sido capturada pelos índios, quando na realidade havia procurado a vida entre eles por sua própria vontade: “o *Ministro*, que me diz para dar graças a Deus por eu ter sido salva das mãos dos selvagens e me manda pedir Seu perdão por ter me afastado de seu caminho. Seguindo seu conselho, caí de joelhos, pois vi que o arrependimento é de praxe por estas bandas, e quanto mais mostrasse arrependimento, melhor seria para mim” (p. 47).

Indagada quanto a seu nome, ela diz chamar-se Mary – nome de sua antiga patroa em Lancashire –, e acaba sendo conhecida na vila como a Nossa Senhora do Massacre, em referência à matança da tribo dos índios entre os quais vivia. Enfatizando ironicamente a circularidade de sua história, a protagonista diz:

“Eu esfregava o chão da casa do Ministro, preparava as refeições, lavava a roupa e, por mais que o ministro jurasse que tinham vindo a este lugar para construir a **Cidade de Deus no Novo Mundo**, eu era a mesma criada para todo tipo de trabalho que tinha sido em Lancashire e não havia lugar para uma prostituta entre a **Comunidade dos Santos**, se eu tivesse vontade de voltar à minha velha profissão. Mas eu não podia nem queria isto; os índios tinham acabado com esta possibilidade, quando me marcaram para todo o sempre como **uma boa mulher**” (p. 48).

Diferentemente da Moll Flandres de Defoe, que passa o resto da sua vida em prosperidade e penitência por seus erros no passado, o final do conto de Carter deixa o destino de sua protagonista em aberto, pois, pela primeira vez ela se recusa, de maneira ainda tímida e furtiva, a aceitar o destino que a sociedade local tenta lhe impor: ela consente que batizem o filho que teve com o guerreiro indígena, aceitando o nome cristão que lhe é dado, mas diz que, quando sozinha com ele, “*não vai chamá-lo pelo nome que o Ministro lhe deu, e*

*vai continuar a falar com ele na língua indígena*” (p. 47); ela se recusa, também, a desposar o homem escolhido para ela e, desta forma, marca sua rebeldia em relação à comunidade em que vive. Parodiando uma obra clássica da literatura, Carter inscreve novos elementos na história de sua protagonista, explora e denuncia a necessidade da vivência de papéis, e problematiza o papel da mulher na sociedade ainda mais ironicamente do que o texto original de Defoe.

Em “The Cabinet of Edgar Allan Poe”, Carter recria, de maneira fictícia e com elementos góticos e grotescos, muito ao gosto do autor, a infância de Poe, a fim de descobrir a mãe “escondida no armário”, mãe repetidamente negada e reprimida pelo personagem/autor, mas que persistentemente retorna nos pesadelos, fobias e obra de Edgar Allan Poe. Para Carter, os fatos mais importantes da infância de Poe estão ligados à circunstância de sua mãe e seu pai terem sido atores – “*Há uma história de dramaticidade em sua família*” (p. 51) – e de ambos terem morrido antes de Poe completar três anos. Clare Hanson, em “Each Other: Images of Otherness in the Short Fiction of Doris Lessing, Jean Rhys and Angela Carter”, argumenta que a sensibilidade e a sexualidade de Poe foram marcadas pelo fato de ele ter “sido exposto em tenra idade a dois lados irreconciliáveis da feminilidade” (p. 80); por um lado, observando sua mãe “construindo” seus belos papéis femininos (e, algumas vezes, masculinos) no palco, através de perucas, maquiagem e roupas de época, despertando aplausos da platéia e admiração em Poe; por outro lado, testemunhando os fatos biológicos da vida da mulher, vendo o sofrimento da mãe durante o nascimento de sua irmã mais nova – que ele e o irmão presenciaram –, de seu esforço para amamentar a criança, e da devastação causada pela tuberculose que a levou à morte, fatos que criaram em Poe indizível horror ao lado concreto da feminilidade.

O conto de Carter utiliza elementos biográficos para recriar estes anos da vida de Poe, mas sua imaginação preen-

che as lacunas da história do autor, detendo-se muito especialmente na figura materna como fonte da angústia e melancolia que marcaram a vida e a obra de Poe, e que definiram sua relação conflituosa com as mulheres. A “mulher real” para Poe torna-se infinitamente desejada e, ao mesmo tempo, infinitamente assustadora, funcionando como um símbolo do desejo, sempre em mutação e fora do seu alcance. Referindo-se à face da mãe, maquiando-se diante do espelho para entrar em cena, Poe recorda-se: “*As velas transformavam em altar profano o espelho no qual sua face fugidia ondulava como se fosse um peixe mágico. Se você pudesse segurar esta imagem, ela transformaria seus sonhos em realidade, mas Mãe escapava através de todas as redes nas quais o desejo tentava capturá-la*”. Lembrando-se do nascimento da irmã, Poe diz que as mulheres “*possuem dentro delas um grito, uma coisa que precisa ser extraída [...], mas esta é uma lembrança muito difusa e só reaparece nas vagas formas de um terror não-mencionável, quando se apresenta a possibilidade de um contato carnal*” (p. 80).

Da complicada patologia da vida emocional e sexual de Poe, um fato está sempre presente nas biografias sobre o autor: o medo do feminino, particularmente do corpo feminino. Em *Powers of Horror: an Essay on Abjection*, Julia Kristeva tem uma hipótese sobre a abjeção que é particularmente aplicável aos sentimentos de Poe, representados em sua obra. Para Kristeva, o momento de abjeção é aquele no qual a criança (ainda não constituída como sujeito) começa o seu movimento de separação da mãe. Se este processo não for completado ou for prejudicado de alguma forma, a criança ficará presa a esta abjeção, impedida de fazer a separação da mãe. Neste caso a criança/adulto deslocará esta abjeção/rejeição para outras figuras, que inspirarão medo ou repulsa, recriando assim o sentimento original de abjeção. Além disso, para Kristeva, a abjeção é marcada pela ambigüidade, pois o sujeito se sente, ao mesmo tempo, atraído e repelido por seu objeto de desejo (p. 9). Kristeva afirma que “*a imagem máxima da abje-*

ção é o cadáver” (p. 4), argumento que assume uma especial relevância na consideração da vida e obra de Poe. Em “The Cabinet of Edgar Allan Poe”, Carter descreve Virginia Clemm, a noiva-criança de Poe, da seguinte maneira: “Sua pele era branca como o mármore e seu nome era – pode acreditar! – ‘Virginia’, um nome que tinha tudo a ver com sua melancolia de expatriado e também com a situação dela, pois a noiva-criança permaneceria virgem até sua morte. [...] ela não tinha sempre parecido com um cadáver ambulante? Mas um cadáver bonito, tão bonito” (p. 59). Neste conto, que pode ser considerado um metatexto, uma reflexão sobre um dos autores de maior influência na obra de Carter, o gótico e o grotesco, estilos usados magistralmente por Poe, são utilizados na discussão/representação da sexualidade e da construção de uma identidade sexual, não apenas de Edgar Allan Poe, mas de todos nós.

Em “Ouverture and Incidental Music for *A Midsummer Night’s Dream*”, Carter presta um irreverente tributo a Shakespeare, escrevendo um tipo de pré-script para a famosa peça shakespeariana. Carter nos faz sentir como se a peça original tivesse um subtexto que teria sido suprimido na versão final, e nos oferece uma visão mais rude e sexualizada do mundo das fadas, elfos e duendes. O conto centra-se no mundo e nos seres sobrenaturais dos bosques, onde reinam Oberon, Titânia e sua corte. No conto de Carter, não há seres humanos, com exceção de um hermafrodita dourado e exibicionista, que abre a história de maneira bastante informal, dizendo: “Me chamem de o Herm Dourado” (p. 65), e que assim se descreve: “Eu sou Herm, abreviatura de **hermaphrodite verus**, um testículo, um ovário, metade de cada órgão, mas todo completo e mais, muito mais, que a soma de minhas partes”. É este ser hermafrodita que desencadeia toda a confusão na corte de Oberon e Titânia, pois todos o desejam, inclusive o grotesco Puck. Na peça de Shakespeare, o pomo da discórdia entre Oberon e Titânia é “um adorável menino, roubado de um rei indiano”, que serve de membro da comitiva de Titânia,

despertando o ciúme e o ódio de Oberon, que quer o menino para si. “*Desinformação. A versão patriarcal*” (p. 66), diz Herm, na versão de Carter.

O que fica sexualmente implícito na peça de Shakespeare, é explicitado no conto de Carter. A presença de Herm desestrutura o reino mágico dos bosques, pois todos querem o dourado ser hermafrodita para satisfação de seus propósitos sexuais. Herm, entretanto, como verdadeiro objeto do desejo, não se deixa seduzir ou capturar por nenhuma das artimanhas destinadas a prendê-lo: “*Desconheço o que seja o conceito de desejo*” (p. 75). Finalmente, todos os seres mágicos reconhecem a impossibilidade de seduzirem Herm e este volta a ter paz, dormindo embalado pelo canto das fadas dos bosques, um pouco desafinado, pois todas parecem ter um resfriado. O conto de Carter termina onde a peça de Shakespeare tem seu início: “*A orquestra põe de lado seus instrumentos. A cortina se abre. A peça começa*” (p. 76).

Além de tornar bem mais explícito o lado sexual do confronto entre Oberon e Titânia e de fazer de Puck um verdadeiro sátiro, Carter brinca com os personagens de *A Midsummer Night’s Dream*, sugerindo que a tradição teatral transformou seres enormes e grosseiros – “*Seu próprio nome, Titânia, mostra que ela descende da raça dos gigantes Titãs*” (p. 72); “*Oberon, senhor da noite e do silêncio, [...] sua longa cabeleira nunca viu uma tesoura [...], sua face sem um fio de cabelo, exceto pelas grossas sobrancelhas que se juntam no meio da testa*” (p. 75) – em delicadas e diminutas criaturas, e que os bosques que habitavam eram bem mais complexos e desagradáveis – “*chuva, chuva, chuva, chuva*” (p. 65) – do que a cena teatral shakespeariana nos deixa entrever. Carter parece querer dizer que este é o lado real da fantasia, e seu conto, embebido e encharcado (literalmente) em chuva e esperma, não nos deixa esquecer de que ele, como a peça shakespeariana, é produto construído e marcado por seu tempo e sua ideologia, principalmente pelas questões derivadas da sexualidade.

Em “Peter and the Wolf”, Carter reescreve não somente o conto popularizado por Prokofiev como nos oferece um relato de base psicanalítica do processo de formação e socialização do indivíduo. No conto de Carter, uma jovem da aldeia casa-se com um lenhador das montanhas. Durante um rigoroso inverno, lobos invadem a cabana, matam e devoram o lenhador, deixam intacto o cadáver da jovem mãe, que, aparentemente havia morrido de parto, e levam com eles o bebê. A família da mulher morta leva seu corpo para enterrá-lo na aldeia, e ninguém tem notícias do bebê desaparecido. Anos mais tarde, Peter, um jovem da mesma família e que seria primo da criança desaparecida, ao fazer sete anos sobe às montanhas com seu pai para levar o rebanho de cabras a novos pastos. Lá, nos altos rochedos, ele vê pela primeira vez aquilo “*que lhe haviam ensinado a temer sobre todas as coisas*” (p. 79), um bando de lobos. A curiosidade o faz examinar os lobos, cuidadosamente e, para sua surpresa, um dos lobos era “*um prodígio, um lobo sem pêlos, andando de quatro como os outros faziam, mas totalmente destituído de pêlos, a não ser os que lhe cresciam em volta da cabeça*” (p. 80).

A história contada por Peter não merece crédito entre os outros pastores, e seu próprio pai lhe dá uns cascudos e o manda de volta para casa. A única pessoa que acredita em Peter é a velha avó – “*Havia uma garotinha com os lobos, vovó, [...] uma garotinha mais ou menos da minha idade, pelo tamanho que tinha*” (p. 80) –, que pede a ele que a leve ao local onde viu o bando de lobos. Na manhã seguinte, Peter e a avó sobem até onde os pastores se encontram e convencem o grupo a procurar as pegadas dos lobos. Logo eles descobrem a matilha e aprisionam a garota-lobo, matando a mãe-lobo que tenta protegê-la. Levada para a casa da família, a garota é desamarrada e reage violentamente: “*era como se tivessem deixado um demônio à solta*”. Os membros da família fogem para o celeiro, mas Peter e a avó correm para a porta para trancá-la e impedir a fuga da garota. Sozinha na grande sala/cozinha, sempre de quatro, ela derruba e quebra tudo que encontra

em seu caminho, investigando com suas narinas todos os cheiros novos para ela: “*O tempo todo ela rosnava, grunhia e emitia sinais de pânico; [...] várias vezes ela evacuava involuntariamente, até que a sala/cozinha começou a cheirar como uma privada*” (p. 82). Depois, parecendo ter desanimado da luta, a garota começa a uivar e, finalmente, seus uivos são respondidos pela matilha, que desce a montanha, arrebenta a porta da casa e resgata a garota-lobo, que foge com os lobos para as altas montanhas. A narrativa de Carter acompanha até este ponto o conto divulgado por Prokofiev, mas a partir daí faz uma análise psicanalítica que não existe na versão original.

Embora a estadia da garota-lobo entre os membros da família tenha sido extremamente breve, ela marca de forma indelével seu primo Peter. A crença do menino na ordem tradicional das coisas, nas normas estabelecidas pela família e sociedade em que vive, nas regras da igreja que frequenta, fica profundamente abalada por este encontro com o Outro, com a mais completa alteridade, uma diferença que ele, aos sete anos, profundamente assustado, codifica em termos da diferença de sexo:

*“O coração de Peter deu um pulo, um salto, e ele teve a sensação de estar caindo; não tinha consciência de seu próprio medo porque não podia tirar os olhos da pequena fenda que mostrava o sexo da garota-lobo, perfeitamente visível para ele por ela estar sentada acocorada. [...] A pequena fenda exercia um absoluto fascínio sobre ele. [...] Ele teria dado tudo para voltar no tempo, para ter dado um grito quando viu os lobos, para nunca tê-la visto”* (p. 83-84).

Peter decide estudar e levar uma vida piedosa e penitente, mas sua experiência com a garota-lobo atormenta seus sonhos. Mais tarde, aos catorze anos, Peter é convencido pelo padre local a tentar a vida num seminário e a se ordenar padre. Com a concordância da família, ele parte para o seminário, mas: “*Apesar de sua sofreguidão para se jogar no mun-*

*do branco de penitência e devoção que o aguardava, ele se sentia ansioso e perturbado por razões que nem mesmo conseguia entender” (p. 85).*

Numa madrugada fria, Peter desce ao rio para beber água e lavar o rosto e, subitamente, vê a garota-lobo na outra margem do rio, desta vez, já adolescente, coberta por pêlos nas pernas, braços e barriga e envolta em uma longa cabeleira. Sua natureza selvagem é afirmada quando ela não consegue reconhecer-se no reflexo produzido nas águas do rio:

*“Ela nunca poderia saber que o reflexo abaixo dela no rio era de sua própria figura. Ela não sabia que tinha uma face; ela nunca tinha sabido que tinha uma face e, por este motivo, sua própria face era o espelho de uma espécie de consciência diferente da nossa, da mesma forma que sua nudez, sem inocência ou exibicionismo, era a mesma de Adão e Eva antes da Queda. Ela era cabeluda como a Madalena no deserto, mas o arrependimento não fazia parte de sua consciência. [...] Ela sacudiu a pelagem molhada e os dois filhotes colaram as bocas nas tetas pendentes da mãe” (p. 86).*

Peter chora de emoção e tenta atravessar o rio para se juntar à garota-lobo e seus filhotes, mas eles se afastam rapidamente. A cena mostra que a ameaça que a garota-lobo oferece não é, estrita ou primordialmente, de ordem sexual. Ela representa um desafio à ordem do humano, quando consegue passar inteiramente para a ordem do animal, possuindo uma espécie de consciência diferente da nossa, como diz o texto. Teóricos como Freud e Lacan diriam que o sujeito não adquire uma identidade ou um lugar na linguagem até que seja capaz de se diferenciar dos outros. No conto de Carter, entretanto, é o supostamente socializado observador que se sente ameaçado, reconhecendo-se exilado, não podendo partilhar da *“maravilhosa e particular graciosidade”* de sua prima e de seus filhotes. Peter desiste de entrar para o seminário, reconhecendo que: *“O que ele faria no seminário agora?”*

*Porque agora ele sabia que não havia nada a temer. Experimentara a vertigem da liberdade*” (p. 86). Num final aberto, típico das narrativas de Carter, Peter escolhe o caminho da cidade e “*caminha desajeitadamente, rumo a uma outra história*” (p. 87). Liberto das amarras da narrativa tradicional, Peter é agora sujeito de sua própria história, podendo escolher livremente seu destino.

“The Kitchen Child” é um conto curto e hilariante, que, nas palavras de Lorna Sage em *Angela Carter*, “*parodia um conto popular de autor desconhecido, em forma de **pastiche***” (p. 45). O narrador, um bem-humorado bastardo, se orgulha de ter sido concebido “*enquanto um suflê se erguia no forno. Um suflê de lagosta, muito refinado, vinte e cinco minutos em forno de temperatura média*” (p. 91). Sua mãe, cozinheira renomada e de amplas proporções, não chega nem a identificar o “*par de mãos que agarrou sua cintura [...]. Só Deus sabe aonde ele conseguiu chegar, mas o efeito causado foi ela misturar todos os outros ingredientes nas claras em neve, jogar o suflê no forno e bater a porta*”. Mais tarde, quando o filho a interroga sobre a identidade do pai, ela responde despreocupadamente: “*Nunca pensei em perguntar. Eu estava preocupada com o fato de ter batido a porta do forno e feito o suflê murchar*”. Conhecido como “a criança da cozinha”, o narrador chega à conclusão de que a cozinha é praticamente seu progenitor. “*Concebido sobre a mesa da cozinha, nascido no chão da cozinha*” (p. 92), aprendendo a ler em livros de receitas – “*A para aspargos, B para bife, C para cenoura...*” (p. 95) –, ele acaba se tornando um grande *chef*. Mas a questão de sua paternidade fica em suspenso, pois, dos hóspedes presentes na casa dos patrões no fim de semana em que foi concebido, só o *valet* de um duque francês parece ter a possibilidade de ser seu pai. Os anos se passam e, numa outra temporada de caça, o duque retorna com seus criados à casa onde trabalham o nosso narrador e sua mãe. Como nenhum dos criados do duque parece corresponder ao jovem impetuoso que seduziu sua mãe, o narrador vai procurar o próprio duque e conta

toda a história da sedução da mãe e de seu nascimento. O duque se oferece para repetir a cena e fica absolutamente deslumbrado pelo comportamento intempestivo da cozinheira, que não hesita em acertar sua cabeça com uma colher de pau, para evitar um desastre culinário. O duque revela ser o verdadeiro pai do narrador, que, entretanto, prefere manter sua ilegitimidade e dedicar-se à sua profissão. A mãe parte com o duque para a França e ele assume a cozinha, a qual considera sua herança natural. Revertendo todas as expectativas do conto tradicional, o protagonista/narrador abre mão do nome e da fortuna de um nobre para ser dono de seu próprio destino, chegar a ser o mais famoso *chef* da Inglaterra. Numa espécie de antimoral, Carter parece afirmar que a escolha pela ilegitimidade deve ser considerada como sábia, pois permite ao narrador exercer sua verdadeira vocação, coisa que não poderia fazer como filho de um rico e aristocrático duque francês.

“The Fall River Axe Murders” é um dos contos mais conhecidos desta coleção. Ele reescreve a história da assassina americana Lizzie Borden, que matou o pai e a madrastra com inúmeros golpes de machado. O conto é habilmente construído e focaliza a manhã que antecedeu o assassinato do Sr. e da Sr<sup>a</sup> Borden. O assassinato em si não é descrito no conto, já que Carter parte do princípio de que todos sabem do sangrento acontecimento, e prefere revelar o que a tradicional versão da história mantém escondido. Carter prefacia o conto com uma canção popular que diz: “*Lizzie Borden com um machado / Deu quarenta machadadas em seu pai / Quando viu o que tinha feito / Deu quarenta e uma em sua mãe*” (p. 100). Com este início, o leitor fica ciente de duas coisas: da violência cometida e do *status* quase folclórico de Lizzie Borden. O conto de Carter caracteriza-se por construir uma atmosfera de grande claustrofobia física e psíquica – todos os cômodos da casa sem corredores dos Borden são cheios de portas e todas as portas estão trancadas: “*Uma casa cheia de portas trancadas que se abrem apenas para outros cômodos com ou-*

*tras portas trancadas, pois, no andar de cima e no de baixo, todos os cômodos levam uns aos outros, como num labirinto de pesadelo”* (p. 107).

O conto de Carter apresenta também um estudo psicanalítico dos efeitos do tédio e da repressão sobre Lizzie Borden. Carter traça as origens da frustração de Lizzie a duas fontes consideráveis. A primeira está ligada à severidade, miserabilidade e idiossincrasias do Velho Borden, que controla a vida da família com mão de ferro: *“À noite, para poupar querosene, ele se senta em plena escuridão. Rega as pereiras com sua própria urina; não desperdice, não passe necessidade [...]. Lamenta o desperdício de bom estrume orgânico que some no vaso sanitário. Gostaria de cobrar das baratas o aluguel da cozinha”* (p. 111). A segunda está relacionada à cultura repressiva da Nova Inglaterra no século XIX; como mulheres solteiras e membros da classe média local, Lizzie e sua irmã Emma estão condenadas a uma forma extremamente limitada de existência: todos os seus dias começam e terminam da mesma maneira, com o vestir de roupas consideradas apropriadas para as tarefas domésticas e para os trabalhos de caridade, com os quais as jovens locais passam o tempo: *“‘Jovens’ é, naturalmente, um termo cortês. Emma tem bem mais que quarenta anos e Lizzie está nos trinta, mas nenhuma das duas casou e, portanto, vivem na casa do pai, onde permanecem num estado de infância prolongada e fictícia”* (p. 108).

Lizzie é dada a transes sonambúlicos, a sentimentos paranóicos, a violentos pesadelos, que são do conhecimento da família e dos amigos. Embora Lizzie seja a filha querida do Velho Borden, ele não hesita em matar os pombos de estimação de sua filha com o machado que será usado em seu próprio assassinato. Abby, a madrasta, gostaria de comer uma torta recheada com os pombos, mas a criada se recusa a fazer isto com os pombos de Lizzie. Quando a jovem chega em casa e vê a confusão de penas e sangue não derrama uma lágrima, mas começa a planejar o assassinato do Velho Bor-

den e de Abby. Ela experimenta o peso do machado e tenta sem sucesso comprar ácido prússico para envenenar toda a família. Na manhã do assassinato do pai e da madrasta, toda a cidade de Fall River se sente afetada pelo calor inclemente do verão: “*Quente, quente, quente [...] já bem cedo pela manhã, antes do apito da fábrica, mesmo a esta hora, tudo parece tremular e palpitar sob o ataque de um sol esbranquiçado e feroz, alto no ar totalmente parado*” (p. 103). Nessa mesma manhã, Lizzie coloca todas as camadas de roupas exigidas pelos padrões de decência da Nova Inglaterra. Menstruada, ela sente-se enjoada, a barriga parece apertada por um torno, mas, mesmo assim, se obriga a passar todos os seus lenços, até chegar a hora em que desce ao depósito de lenha para pegar o machado com o qual cometerá os assassinatos. Emma está fora, visitando amigos em New Bedford, e escapará de ser morta. Carter não descreve em seu conto, como já foi mencionado, o assassinato do Velho Borden e de Abby. A ação do conto, que se move livremente entre presente, passado e futuro, termina com o som do despertador da empregada: “*O dia deles, o dia fatal dos Bordens, tremula à beira do seu início. Lá fora, no alto, no ar que já queima, olhe! O anjo da morte se aninha numa árvore próxima ao telhado*” (p. 121). O conto não justifica a ação violenta de Lizzie Borden, mas consegue situar os assassinatos num contexto de pressão e repressão que faz com que o ato de Lizzie não pareça o resultado de um momento de insanidade – como foi amplamente alegado na época –, mas a vingança premeditada de uma criatura forçada pela família e pela sociedade a reprimir sua individualidade e seus desejos e a ter que se conformar com as normas e padrões impostos pelo sistema.

Nos contos de *Black Venus*, Angela Carter não esconde suas influências literárias, sua admiração por diferentes autores e tradições. Ela as expõe abertamente, as desconstrói, as sabota, as reconstrói de uma nova forma, de um outro ângulo. Ela toma textos que conhecemos, fragmenta-os, rear-

ruma-os, faz novas combinações, e os transforma em algo novo e profundamente original. Salman Rushdie, em sua “Introdução” a *Burning Your Boats: the Collected Stories*, diz que Angela Carter “*abre uma velha história para nós como quem abre um ovo e descobre, lá dentro, a nova história, a história-do-agora, que nós todos desejamos escutar*” (p. XIV). Creio que Rushdie resume nesta imagem o processo de releitura/reescrita como prática de reapropriação que caracteriza os textos de Angela Carter em *Black Venus*.

## BIBLIOGRAFIA

- BELSEY, Catherine & MOORE, Jane. *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. New York: Blackwell, 1989.
- CARTER, Angela. *Black Venus*. London: Chatto & Windus, 1985.
- \_\_\_\_\_. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Harmondsworth, Penguin, 1979.
- DEFOE, Daniel. *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. Harmondsworth, Penguin, 1984.
- DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Writers*. Bloomington, Indiana UP, 1985.
- HANSON, Clare. “Each Other: Images of Otherness in the Short Fiction of Doris Lessing, Jean Rhys and Angela Carter”. *Journal of the Short Story in English*, n. 10, 1988.
- HUTCHEON, Linda. *Irony’s Edge: the Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982. Tradução para o inglês de Leon Roudiez.
- MILLER, Jane. *Seductions: Studies in Reading and Culture*. London: Virago, 1990.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Indiana UP, 1987.
- RICH, Adrienne. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, in: *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: Norton, 1979, p. 33-49.

RUSHDIE, Salman. *Burning Your Boats: the Collected Stories*. New York: Henry Holt, 1995.

SAGE, Lorna. *Angela Carter*. Plymouth, Northcote House, 1964.

**ABSTRACT:** *In Black Venus, Angela Carter appropriates texts from Western literature, re-reads and re-writes them from a feminist standpoint, establishing a dialogue with the original works, problematizing previous literary forms, and inscribing voices which had been silent/silenced in canonical texts.*

**Keywords:** *Contemporary short stories in English, postmodern narrative strategies, women writers.*