

Ana Gabriela Macedo

Universidade do Minho

ANGELA CARTER E O «PROCESSO DE DESCOLONIZAÇÃO DA LINGUAGEM E DO PENSAMENTO»

Angela Carter, que morreu precocemente em 92 tendo deixado uma obra extensa e notável pela originalidade e diversidade de temas e géneros (desde o ensaio ao conto, ao romance, passando pela recolha e edição de contos tradicionais, etc.), escandalizou, fascinou, e, sobretudo, surpreendeu sempre o seu público. Em larga medida este facto deve-se à natureza dos temas que tratou na sua obra, os quais incidem essencialmente na reinvenção dos padrões do relacionamento humano, sexuais, parentais, ou outros, na pornografia, na violência (textual, retórica ou imagética), mas também no humor, no «romance» e na possibilidade de um «happy end» para tudo isto!

Dela se fizeram observações tão díspares quanto estas:

She writes like an Angel (Auberon Waugh).

In Angela Carter Sade has met his match (Contracapa de *The Sadeian Woman*, Virago, 1979).

The most stylish English prose writer of her generation (John Mortimer).

Citações estas impressas na contracapa do seu livro de ensaios sobre a obra do Marquês de Sade intitulado *The Sadeian Woman: an Exercise in Cultural History*, o qual foca, entre outros, os seguintes temas provocatórios: «Pornography in the service of women», «The education of a male Oedipus», «Pornography as terrorism» ou «The function of flesh».

Treze anos mais tarde, em 1992, a sua morte foi saudada nos obituários dos mais destacados media britânicos nos seguintes termos: «a friendly witch» (BBC2), «the high-priestess of post-graduate porn» (New Socialist 1987), «the first wizard de-luxe» (Salman Rushdie), «the avant-garde literary terrorist of feminism» (Merja Makinen, in *Feminist Review*, Autumn, 1992).

Não obstante, Marina Warner, num belíssimo ensaio intitulado «Angela Carter: Bottle Blond, Double Drag», incluído na antologia da Virago de 94, *Flesh and the Mirror*, dedicada à obra de Carter, questiona o facto de o público britânico e os media nem sempre lhe terem sido assim tão favoráveis:

Angela Carter would have been astonished by the praise of her obituaries; she would certainly have had some caustic phrase for the general enthusiasm. For in England, where she was born and lived, she and her work were viewed askance while she was alive by some of the same media Establishment that gather in force to praise her in death. *Her work sowed discomfort among the British public, which in some ways was all to the good, as she did not seek to be cosy* (Sage, 1994: 225, itálico meu).

Tendo sido várias vezes interpelada no sentido de moderar certas passagens mais ousadas da sua escrita, Carter soube sempre resistir pois, tal como Marina Warner afirma, «she practised through her writing a constant stretching of the permitted, of the permissible. Taboo was the terrain, and comedy was one of her ways of entering it» (*ibid.*).

Carter tornou-se particularmente conhecida pela sua reescrita de contos de fadas a partir dos contos de Charles Perrault e de Madame Leprince de Beaumont. A obra que editou em 1979, *The Bloody Chamber*, na qual o gótico é irreverentemente posto ao serviço de uma estratégia feminista, foi inicialmente publicada por uma editora sem qualquer conotação feminista, a Gollancz, na série «Fantasy», (para a qual já em 1977 Carter havia feito a tradução de uma série de contos de Perrault), e só depois por uma editora feminista, a Virago. Em 1981 a Penguin publica o mesmo volume e posteriormente *Heroes and Villains* e *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman*. Só a partir de 1981 a Virago inicia a publicação da obra ficcional de Carter, em sequência cronológica: *The Magic Toyshop* (1981), *The Passion of New Eve* (1982), *Fireworks* (1987), seguindo-se as edições antológicas de contos de fadas, *The Virago Books of Fairy Tales* (1991; 1992).

A provar a natureza não estritamente académica da obra de Carter, tal como Merja Makinen salienta (1982: 3-9), está o facto de os seus contos surgirem frequentemente em revistas de divulgação e de moda, (tal como a edição britânica da *Vogue* onde foi publicado o conto «The Courtship of Mr. Lyon»), ou serem adaptados para sessões radiofónicas, (tal como sucedeu com três dos contos de *The Bloody Chamber* que foram adaptados para a Rádio 3 britânica); para culminar, o próprio *The Bloody Chamber* foi adaptado ao cinema por Neil Jordan em 1984 (curiosamente, o filme foi apresentado em Portugal pela primeira vez num edição do FantasPorto, igualmente sob a égide do fantástico).

A obra de Carter atinge grande popularidade a partir dos anos 80, sendo publicada em «paperback» por diferentes editoras, excedendo em cerca de 10 vezes o número de vendas habituais de uma editora como a Virago (Makinen, 1982: 7). Segundo Helen Carr, este facto deve-se em parte à divulgação e popularidade que o realismo mágico latino-americano atingiu então no espaço literário britânico, permitindo assim ao público uma outra perspectiva (e até maior à-vontade) na classificação da obra de Carter em termos de género.

Por outro lado, no seio da crítica feminista Carter tem sido tratada de modo desigual; ora celebrada pela sua obra constituir «a critique to phallogentrism with ironic gusto

and to develop a wider and more complex representation of femininity» (Makinen, 1982: 14), ora, numa perspectiva mais céptica, por exemplo na opinião radical de Patricia Duncker (a qual, por sua vez, se baseia na obra de Andrea Dworkin, *Woman Hating* de 1974), segundo a qual os contos de fadas, ao reflectirem os mitos da sexualidade sob o patriarcado constituem «the vessel of false knowledge or, more bluntly, interested propaganda» (Duncker, 1986: 223). Duncker acrescenta ainda que Carter, embora tenha a virtude de tornar explícito o «mistério sexual» em que os contos estão tradicionalmente envoltos, «Carter envisages women's sensuality simply as a response to male arousal. She has no conception of women's sexuality as autonomous desire» (*ibid.*, p. 228).

Numa outra perspectiva, Maggie Anwell, no ensaio «Lolita meets the werewolf: The Company of Wolves», faz uma leitura do conto referenciado e do filme com o mesmo nome, em termos do olhar («gaze»), e em função de uma cultura popular. (É oportuno recordar que Carter afirmava que os contos de fadas eram «the oral literature of the poor... vast repositories of outmoded lies, where you can check out what lies used to be a la mode and find the old lies on which new lies are based» Makinen, 1982: 3-4). A questão que Anwell coloca é a seguinte:

How can feminism engage with the mainstream popular culture without having our ideas and fantasies reduced and manipulated – even transvestied – by the underlying market forces? (1988: 76).

Anwell propõe-se assim questionar se a obra de Carter conquistou de facto território novo no espaço da cultura de massas sem contudo se deixar manipular e submeter às leis todo-poderosas do mercado. A autora termina afirmando:

Angela Carter's «territory» of dreams, surrealism and ambiguity makes a conscious use to articulate a female gaze, which with its bold disciplined imagination and its power to perceive symbols disturbs the everyday assumptions of patriarchy (*ibid.*, p. 77).

Para terminar esta reflexão sobre o recurso estratégico na obra de Carter à violência imagética e retórica enquanto acto libertário contra os estereótipos do feminino, tendo Carter contudo a virtude singular de não degenerar em «legislator of mankind» (Carter, 1983: 75), reportar-me-ei às suas próprias palavras num importantíssimo artigo de índole autobiográfica simbolicamente intitulado «Notes from the Frontline»:

Yet this, of course, is why it is so enormously important for women to write fiction as women – it is part of the slow process of decolonising our language and our basic habits of thought. (...) it is to do with the creation of a means of expression for an infinitely greater variety of experience than has been possible heretofore, *to say things for which no language previously existed* (1983: 75, itálico meu).

Concentrar-me-ei agora numa secção particularmente curiosa da sua obra, focando Carter não enquanto autora, mas como editora e colecionadora de contos populares e

contos de fadas das mais variadas partes do mundo, «da Sibéria ao Suriname», nas suas próprias palavras.

O volume I dos *Virago Books of Fairy Tales*, editado e prefaciado por Angela Carter, iniciou este projecto transcultural de coligir narrativas todas elas seleccionadas a partir de um elo de ligação crucial, a mulher enquanto «protagonista»:

(...) be she clever, or brave, or good, or silly, or cruel, or sinister, or awesomely unfortunate, she is centre stage, as large as life – sometimes, like Sermersuaq, larger (Carter, 1991: xiii).

«A fairy tale is a story where one king goes to another king to borrow a cup of sugar», escreveu Angela Carter no seu característico estilo provocatório. Em «Notes from the Frontline» fez esta outra declaração que complementa a primeira, onde, poderíamos dizer, consigna a sua *arte poética*: «I'm in the demythologising business. I'm interested in myths (...) just because they are extraordinary lies designed to make people unfree» (1983: 71).

Carter defende que a tradição do *contador de histórias* está intimamente ligada a uma figura arquetipal feminina' («Mother Goose» em inglês, «Ma Mère l'Oie» em francês, figura semelhante, no contexto português, à da avó ou da velha ama). É precisamente aqui que, segundo Carter, reside a verdadeira causa do lugar de menoridade como género literário atribuído ao conto mítico, popular ou de fadas, considerados como «old wives' tales»:

(...) that is worthless stories, untruths, trivial gossip, a derisive label that allots the art of storytelling to women at the exact time that it takes all value from it (Carter, 1991: xi).

Curiosamente, afirma Carter, a palavra «mágica» que fundamentalmente contribuiu para estabelecer um lugar de direito ao conto na História das Literaturas foi a palavra «folklore», a qual surgiu no mundo anglo-saxónico em 1846², revelando o interesse que o século XIX manifestou pelas formas de cultura oral, interesse esse obviamente relacionado com a crescente importância do conceito de nacionalismo e de cultura demarcante do estado-nação (Carter, 1991: xv).

O volume II dos *Virago Books of Fairy Tales*, desafortunadamente, não é já editado por Carter, mas sim por Marina Warner, em 1992, a qual assume esta tarefa no total respeito pela intenção editorial que presidira à concepção inicial desta obra que se afirma na diferença de querer revelar um mundo «that runs from one tale of female heroic endeavour to another about generosity rewarded (...) not the prettified, Kitschified, Victorian elfland, but the darker, dream realm of spirits and tricks, magical, talking animals, riddles and spells» (Carter, 1991: X).

À intenção de Carter presidira o desejo de demonstrar, não o por demais ingénuo conceito de que «we are all sisters under the skin» (*ibid.*, p. xiv), tal como ela ironicamente afirma; muito pelo contrário, o seu propósito consistira em demonstrar «a extraordinária

riqueza e diversidade de respostas a uma mesma questão fulcral – estar viva – assim como a riqueza e diversidade com que o feminino é concretamente representado na cultura «'não oficial': as estratégias que tece, os caminhos que percorre, as tarefas que cumpre» (*ibid.*, trad. minha). Estas pequenas narrativas constituirão assim uma espécie de «invisible luggage» que as pessoas carregam de terra em terra quando abandonam o seu país natal – marcas culturais facilmente transportáveis e adaptáveis a novas realidades. Veja-se por exemplo a notável semelhança do conto arménio «Nourie Hadig» transcrito nesta antologia (pp. 192-99) e recolhido, segundo Carter, em Detroit, local onde comunidades afro-americanas fundem elementos oriundos da cultura Europeia e Africana, com a «Branca de Neve» imortalizada pelos Irmãos Grimm e mais recentemente por Walt Disney; um outro caso evidente de fusão cultural são as diferentes versões de «Cinderela» que surgem em variantes locais um pouco por todo o mundo, desde a China («Beauty and Pock Face», pp. 200-4), ao Norte da Inglaterra («Mossy-coat», pp. 48-56).

Fazendo uma análise do conto, que Carter define como «narrativa(s) transmitida(s) oralmente evidenciando uma atitude permissiva em relação ao princípio da realidade e enredos que são constantemente incrementados pelas subsequentes narrativas» (*ibid.*, p. xviii, trad. minha)³ e da sua disseminação social em termos de cultura popular, Carter afirma que este género sobreviveu no século XX pela sua capacidade de adaptação e transformação, isto é, afirma Carter usando uma feliz expressão polissémica, por ser «user-friendly». Enquanto tal, profetiza a autora, o conto evidencia pleno vigor e capacidade de sobreviver às investidas da cultura de massas do século XXI e ao «24 h entertainment»!

Enunciando uma pragmática questão, «porque motivo surge a realeza tão proeminentemente nestas histórias de príncipes e princesas para deleite das pessoas normais?», responde Carter, «pela mesma razão que a família real inglesa invade a primeira página dos jornais... «glamour»!:

Kings and queens are always rich beyond imagining, princes handsome beyond belief, princesses lovely beyond words – yet they may live in a semi-detached palace, all the same, suggesting that the storyteller was not over-familiar with the life style of real royalty (*ibid.*, p. xx).

E Carter cita um conto grego onde um rei ocupava metade de um palácio e outro rei a outra metade geminada...

Os contos de fadas são figurações simbólicas, simultaneamente criações da fantasia e reveladores de um «wishfulfilment», uma espécie de «sonhos informais sonhados em público» (*ibid.*), e, por esse motivo, são tão permeáveis à análise psicanalítica. Esta qualidade de «sonho colectivo» é, por sua vez, comum à arte popular em todas as suas manifestações, independentemente dos seus interesses comerciais:

The fairy tale, as narrative, has far less in common with the modern bourgeois forms of the novel and the feature film than it does with contemporary demotic forms, especially those «female» forms of romance (*ibid.*).

Carter enuncia toda uma série de clichés que aproximam a retórica narrativa dos contos de fadas das séries televisivas, particularmente das telenovelas, (veja-se o exemplo da famosa «Dynasty», que circulou com enorme sucesso por todo o mundo), salientando que o conto de fadas é uma espécie de versão artesanal da telenovela, evidenciando muitas características em comum:

the elevated rank and excessive wealth of some of the characters, the absolute poverty of others, the extremes of good luck and ugliness, of cleverness and stupidity, of vice and virtue, beauty, glamour and guile, the tumultuous plethora of events, the violent action, (...) (*ibid.*).

Carter termina esta sua Introdução à edição deste volume de «worldwide fairy tales», afirmando, num tributo à figura arquetípica da «Mother Goose»:

The stories in this book, with scarcely an exception, have their roots in the pre-industrialized past, and unreconstructed theories of human nature (...). I don't offer these stories in a spirit of nostalgia; the past was hard, cruel and especially inimical to women, whatever desperate stratagems we employed to get a little bit of our own way. But I do offer them in a valedictory spirit, as a reminder of how wise, clever, perceptive, occasionally lyrical, eccentric, sometimes downright crazy our great-grandmothers were, and their great-grandmothers; and of the contributions to literature of Mother Goose and her goslings (*ibid.*, p. xxii).

Tal como Marina Warner refere na Introdução ao II volume dos *Virago Books of Fairy Tales*, as próprias notas que Carter deixara escritas para a elaboração deste volume são reveladoras da natureza do seu projecto:

- Every real story contains something useful, says Walter Benjamin.
- The unperplexedness of the story.
- «No one dies so poor that he does not leave something behind», said Pascal.
- Fairy tales – cunning and high spirits.

Notas estas que, na sua simplicidade resumem, por um lado o optimismo de Carter e a sua sabedoria na forma de encarar a vida, e, por outro lado, evidenciam a grande proximidade de Carter de um pensador, Walter Benjamin, também ele firme defensor da figura do «Storyteller», enquanto garante dessa forma «artesanal de comunicação», de experiências e vivências passadas de boca em boca e de geração em geração (Benjamin, 1979: 83-109).

O interesse de Carter por formas literárias do passado, o seu interesse por textos que fazem parte do imaginário colectivo e de uma tradição literária tão velha quanto a própria humanidade (oriunda em mitos, contos populares, etc.), reflectem a sua postura de intelectual interveniente no mundo, e a sua crença na literatura como accionadora de transformação social, tal como ela própria o diz:

But language is power, life and the instrument of culture, the instrument of domination and liberation (1983: 77).

E, numa formulação que ecoa as palavras de Bertold Brecht, afirma ainda: trata-se de «pôr vinho novo em garrafas velhas, e, nalguns casos, vinho velho em garrafas novas» (*ibid.*, p. 76, trad. minha).

Tarefa esta que Carter incorpora na sua condição de mulher e de escritora, como parte integrante de uma estratégia contra «a degree of colonisation of the mind» (*ibid.*, p. 71), bem como do auto-questionamento «of the nature of (her) reality as a woman», para daí inferir a importância do longo e sinuoso processo «of decolonising our language and our basic habits of thought» (*ibid.*, p. 75).

¹ Nas palavras de Carter, «an old woman, sitting by the fireside, spinning – literally spinning a yarn (as she is pictured in one of the first self-conscious collections of European fairy tales assembled by Charles Perrault and published in Paris in 1697 under the title *Histoires ou Contes du Temps Passé*, translated into English in 1729 as *Histoires or Tales of Past Times*)» (1991: x-xi).

² Tal como afirma Carter, «William J. Thomas invented the «good saxon compound» to replace imprecise and vague terms such as «popular literature» and «popular antiquities» (...) without benefit of alien Greek or Latin roots» (1991: xv).

³ Note-se a proximidade desta formulação com a de Walter Benjamin no ensaio já referido, «The Storyteller», onde Benjamin afirma: «We have witnessed the evolution of the 'short-story', which has removed itself from oral tradition and no longer permits that slow piling one on top of the other of thin, transparent layers which constitutes the most appropriate picture of the way in which the perfect narrative is revealed through the layers of a variety of retellings» (1979: 93, itálico meu).

Carter, Angela, *The Bloody Chamber*, Middlesex, Penguin, 1979 (1981).

— *Fireworks*, London: Virago, 1988 (1993).

— (ed.), *The Virago Book of Fairy Tales*, Londres, Virago, 1991.

— (ed.) *The Virago Book of Fairy Tales*, Londres, Virago, 1992.

— «Notes from the Frontline», in *On Gender and Writing*, Michelene Wandor (ed.), Londres, Pandora, 1983.

Anwell, Maggie, «Lolita meets the Werewolf: 'The Company of Wolves'», in Gamman L. and Marshment M. (eds.), *The Female Gaze*, Londres, The Woman's Press, 1988.

Benjamin, Walter, *Illuminations*, Londres, Fontana, 1979.

Carpentier, Alejo, *El Reino de Este Mundo*, Santiago, Biblioteca de Bolsillo, 1983.

— *The Kingdom of This World*, Londres, André Deutsch, 1967.

Carr, Helen (ed.), *From My Guy to Sci-Fi*, Londres, Pandora, 1989.

De Lauretis, Teresa (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

- *Technologies of Gender*, Londres, Macmillan, 1989.
- Díaz-Diocaretz, M. e Zavala, I. (coords.), *Breve Historia Feminista de la Literatura Española*, vol. I, *Teoría Feminista: Discursos y Diferencia*, Barcelona, Anthropos, Ed. del Hombre, 1993.
- Duncker, Patricia, «Re-imagining the fairy tales: Angela Carter's bloody chambers», in *Popular Fictions*, Humm, Stigant and Widdowson (eds.), Londres e Nova Iorque, Methuen, 1986.
- Jordan, Elaine, «Enthralment: Angela Carter's Speculative Fictions», in Anderson, Linda (ed.), *Plotting Change*, Nova Iorque e Londres, Edward Arnold, 1990.
- Kipnis, Laura, «Feminism: the Political Conscience of Postmodernism?», in Peter Brooker (ed.), *Modernism/ Postmodernism*, Londres, Longman, 1992.
- Makinen, Merja, «Angela Carter *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality», in *Feminist Review*, Autumn 1992, 42: 2-15.
- Russo, Mary, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 1994.
- Sage, Lorna, *Women in the House of Fiction: Post-War Women Novelists*, Londres, Macmillan, 1992.
- (ed.), *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, Londres, Virago, 1994.
- Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Harvard, Harvard University Press, 1990.
- Warner, Marina «Angela Carter's Obituary», in *The Independent*, 18 de Fevereiro de 1992.
- *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*, Londres, Vintage, 1995.
- Williams, Linda Ruth, *Critical Desire: Psychoanalysis and the Literary Subject*, Londres, Edward Arnold, 1995.
- Zipes, Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, Londres, Heinemann Educational Books, 1983.

Abstract

«I'm in the demythologising business» wrote Angela Carter who was once called «a benevolent witch queen» and «a high priestess of post-graduate porn».

The focus of this paper is Carter's rewriting of myths and fairy-tales, particularly in the books *The Bloody Chamber* and *Fireworks*, and her usage of rhetorical and imagetic violence as a conscious feminist strategy, refusing all stereotypes of femininity and challenging them in a transgressive way (a fact which gained her some negative criticism within circles of the feminist critique itself).

Some attention is also drawn in this paper to Carter's reception by the British public, among which, as Marina Warner writes, «her work sowed discomfort, which in some ways was all to the good, as she did not seek to be cosy». The difficulty in ascribing a particular label to Carter's work or positioning her within a definite trend or

movement (since her work verges on the Gothic, the post-romantic Kitsch or the post-modern surrealist collage), is intimately linked to her sistematic refusal of «degenerating into a legislator of mankind».

Carter considered fairy-tales as «the oral literature of the poor» and hoped that this could somehow establish itself as a challenge to today's «mass-culture» and the «24 hour entertainment»!