

**DESCONSTRUINDO A
CULTURA PATRIARCAL:**
*Questões de Identidade em Wise
Children, de Angela Carter*

Peonia Viana Guedes – UERJ

RESUMO	<i>Estudo dos limites da identidade feminina em confronto com a cultura patriarcal a partir do romance Wise Children, de Angela Carter.</i>		
palavras-chaves	escrita feminina	literatura contemporânea	cultura patriarcal

A origem é um mito masculino [...] A pergunta: “De onde vêm as crianças?” é fundamentalmente uma indagação masculina, muito mais que feminina. A procura das origens, ilustrada por Édipo, não atormenta o inconsciente feminino. Ao contrário, é começo, ou os começos [...] partindo de todos os lados ao mesmo tempo, que constitui a escrita feminina [...] Quando uma mulher escreve sem repressão, passa adiante sua alteridade, os seus numerosos não-egos, de tal maneira que destrói a forma da estrutura familiar.

(Hélène Cixoux, “Castration or decapitation”)

Wise Children, publicado em 1991, é o último romance de Angela Carter. Trata-se de uma narrativa impudente e alegre, que dá, com sucesso, um toque pós-moderno à comédia shakesperiana e celebra o irreprimível prazer de viver de suas personagens principais. Narrado por uma cantora-dançarina septuagenária que escreve suas memórias – uma das famosas gêmeas Chance, a irreverente Dora – **Wise Children** explora o poder e a mágica do ato de contar histórias, mostrando a trajetória da dinastia teatral dos Hazard, desde seu apogeu nos palcos do século XIX – quando membros da família, por assim dizer, “colonizaram” o mundo, levando as peças de Shakespeare às regiões mais remotas – até as paródias contemporâneas das obras do grande bardo, apresentadas pelos descendentes da dinastia Hazard em outros meios de comunicação, como televisão e cinema.

Em **Wise Children**, Angela Carter desafia as noções de definição, identidade e origem. Ao escrever um romance em que a alteridade¹ é o padrão, a autora oferece uma nova perspectiva da qual se pode ver que “original” e “outro” são meros indicadores, sem qualquer significado básico ou essencial. A mudança e o disfarce da identidade servem, ambos, para demonstrar que a noção de identidade – como é compreendida pela nossa sociedade – constitui uma criação patriarcal e baseia sua autoridade na crença de que existe uma origem e que essa origem é o falo.² Em uma cultura dualística e patriarcal, o homem precisa da mulher para definir-se. Por conseguinte, se a mulher quiser definir-se fora dessa estrutura masculina, deverá encontrar uma nova base para sua identificação pessoal. É o fato de ser Outro, em um grupo que já é Outro, que Angela Carter estabelece como meio para a auto-identificação.

Em **Wise Children**, o fato de as personagens principais serem irmãs gêmeas idênticas constitui um dos principais recursos utilizados por Carter para permitir que suas protagonistas escapem do domínio delimitador da estrutura patriarcal através da obliteração dos contornos rígidos do Eu. Nora e Dora Chance têm consciência de sua individualidade comum, mas dirigem os acontecimentos para confundir suas identidades públicas ou externas, ao mesmo tempo em que afirmam suas identidades pessoais ou individuais. Elas sabem que o auto-conhecimento representa poder e que, enquanto se conhecerem a si mesmas, manterão o controle; ter consciência de suas identidades pessoais representa para Nora e Dora Chance, portanto, a chave do seu poder sobre elas mesmas e sobre os outros. Ao encobrir as diferenças, tanto entre si quanto entre elas e os outros, as gêmeas adquirem a capacidade de desencadear e dirigir os acontecimentos. Angela Carter modifica ainda mais a definição de mulher ao desviar suas protagonistas dos papéis e estereótipos que lhes são em geral atribuídos, especialmente aqueles ligados ao casamento e à maternidade, abrindo assim um novo espaço onde as mulheres podem encontrar ou criar novas definições do Eu.

A autora enfatiza a falta de origem em **Wise Children** principalmente através da ausência de uma paternidade definida – Nora e Dora são filhas ilegítimas e não reconhecidas pelo pai biológico – e, de certo modo, através da falta de uma maternidade efetiva, já que, como conta Dora no início do romance, a mãe lhes é inteiramente desconhecida, “o coração dela deixou de bater quando nascemos. Além desse fato, não sei nada sobre ela. Nem mesmo sei como ela era, não há retratos”.³ Nora e Dora não são reconhecidas por seu pai verdadeiro, o famoso ator shakesperiano Melchior Hazard. Por muito tempo elas acreditam serem filhas do irmão gêmeo de Melchior, o galante aventureiro Peregrine Hazard, uma figura marcante, porém basicamente ausente na vida delas. As irmãs das gêmeas Chance por parte de pai, as também gêmeas Imogen e Saskia Hazard, embora acreditem ser filhas de Melchior, são na verdade filhas biológicas de Peregrine. Esses dois exemplos da anulação, feita por Carter, dos meios de identificação estabelecidos como padrão pela sociedade patriarcal – o nome e a identidade

do pai, a existência da mãe – permitem o acesso a um dos principais objetivos dessa obra: desafiar a própria noção de identidade verdadeira ou definitiva. Como pode existir um patriarcado se os próprios pais/patriarcas não são conhecidos? Sem uma clara linhagem patriarcal não pode haver privilégio patriarcal. Para enfatizar a noção de casualidade da paternidade, Carter dá os nomes de “Hazard” e “Chance” às duas principais famílias do grupo, duas palavras que, entre outros significados, estão ligadas à idéia de sorte e acaso, como também à idéia de azar e risco. As gêmeas recebem o sobrenome de Chance ao nascerem, mas isso também é inteiramente arbitrário, pois a mulher que as “adota” e cria havia se apropriado deste sobrenome quando jovem.

Como Carter exclui Nora e Dora Chance da ligação tradicional com a identidade do pai, ela tem que situar o meio de identificação em outro ponto. Ela coloca a identidade das gêmeas não em seus próprios seres individuais, nem numa terceira pessoa, mas uma na outra. Isso não quer dizer que as gêmeas não tenham diferenças que sirvam para distinguí-las uma da outra; elas as têm, sim, mas são diferenças que conseguem mascarar e controlar – principalmente através da escolha do perfume que usam e da cor da fita que põem no cabelo –, coisas que podem trocar entre elas, e que lhes dão efetivo controle sobre quem pode verdadeiramente reconhecê-las. Embora tanto Nora quanto Dora desde a infância tenham consciência dessa capacidade de poder trocar de identidade quando bem lhes aprouver, Dora lança mão dela, de forma bem explícita, aos dezessete anos. Ela pergunta a Nora, que é sexualmente ativa e desinibida, se pode transformar-se nela para dormir com um rapaz que parecia só ter olhos para sua irmã e pelo qual estava atraída: “Aspirei o cheiro de perfume desconhecido em minha pele e me senti voluptuosa. Logo que começaram a me chamar de Nora, descobri que podia beijar os rapazes e abraçar os diretores com alegre desenvoltura, porque tudo isso me vinha naturalmente. A mim, não... Agora eu era Nora, não tinha medo de nada, desde que se tratasse de homem” (84-85).

Dora se transforma em Nora pela simples aplicação de um perfume, “Ela colocou o meu Mitsouko e eu o Shalimar dela” (83), uma troca que só elas conhecem e que lhes possibilita, não apenas enganarem outras pessoas quanto a suas verdadeiras identidades, mas também assumirem traços da personalidade individual uma da outra. Depois que Nora e Dora compreendem que uma maneira de manipular os acontecimentos é através do controle de sua identidade, resolvem que irão manter sempre a mesma aparência física: “Nora muitas vezes falava do seu desejo de pintar os cabelos de loiro. Achava que o futuro era das louras. Devíamos? Não devíamos? Uma coisa era certa – ela não poderia fazê-lo unilateralmente. Separadas, ninguém as olharia duas vezes. Mas juntas...” (77). Pelo fato de ocultar suas diferenças, Nora e Dora são uma anomalia; sua alteridade individual é controlada por elas e muitas vezes ocultada deliberadamente dos que as cercam. Assim fazendo, elas desafiam a perspectiva social, marcada pelo patriarcado, e ponto de partida para a imposição da identidade.

As gêmeas também encontram um meio de alterar o que, em psicanálise contemporânea, chamamos de estágio lacaniano do espelho: o momento em que a criança, ao se ver no espelho, é capaz de perceber uma imagem unitária do corpo. Lacan considera esse estágio como um falso reconhecimento, porque a identidade é criada no espelho e não no indivíduo.⁴ No caso de Nora e Dora, entretanto, como uma é o espelho da outra – “Nunca vimos o que as outras pessoas viam. Eu olhava para Nora, e ela me refletia tão fielmente quanto o meu espelho...” (95) – e ambas participam ativamente do controle de sua semelhança, elas podem, por conseguinte, controlar a imagem do espelho. Em **Wise Children**, Angela Carter cria mulheres que refletem uma a outra e cujas identidades existem nos reflexos. Assim fazendo, a autora desafia o paradigma patriarcal e os limites da cultura que nele se baseiam.

A fim de levar ainda mais longe o seu desafio ao conceito de identidade pessoal, Carter cria em **Wise Children** uma dinastia de artistas – atores e atrizes de teatro, cinema e televisão; participantes do teatro de variedades; apresentadores de programas de auditório – profissionais que, por definição, estão habituados a trocar de papéis, conseguindo assumir a vida e a identidade de uma outra pessoa, perdendo o seu próprio Eu e encarnando uma outra persona. Como já sabemos, Melchior Hazard, o pai biológico de Nora e Dora, é um famoso ator shakesperiano e, posteriormente, no romance, trabalha no cinema numa adaptação de uma peça de Shakespeare. Nora e Dora são artistas do teatro musicado, fizeram carreira no *vaudeville*, atuam em musicais baseados em comédias de Shakespeare e também acabam trabalhando no cinema. Imogen e Saskia, as filhas gêmeas de Peregrine Hazard (embora reivindicadas por Melchior), são atrizes de teatro em Londres. Tristram e Gareth, os filhos gêmeos legítimos de Melchior, também estão ligados, de certa maneira, ao mundo artístico: Tristram é apresentador de um popular programa de auditório na TV, e Gareth é um padre televisivo. E isso para mencionar apenas alguns exemplos da ligação das famílias Hazard e Chance com o mundo artístico... De maneira geral, podemos considerar assumir outros papéis como uma forma de negar qualquer sentido original ou significação ao conceito de identidade. Os Hazard e os Chance em **Wise Children** desafiam o *construto* patriarcal do Outro. Não apenas Nora e Dora, mas todos os outros membros da família, negam ou escondem suas verdadeiras identidades, enquanto apresentam ou promovem outras. O leitor é levado a compreender, então, que o Outro é meramente uma designação semântica e não uma característica inerente.

Para questionar ainda mais radicalmente a própria essência da identidade significativa, Angela Carter utiliza como recursos intertextuais mais óbvios duas comédias de Shakespeare: **Twelfth Night, or What You Will** (**Noite de Reis, ou O que você quer**) e **Midsummer Night's Dream** (**Sonho de uma noite de verão**) – peças a que Carter freqüentemente alude, para parodiar, no texto. Como sabemos, na época de Shakespeare

papéis femininos eram representados por rapazes bem jovens, o que já conferia alguma ambigüidade sexual a certos textos quando apresentados no palco. Fora isso, em muitas peças de Shakespeare personagens femininos disfarçavam-se de rapazes, criando ainda maior ambigüidade sexual. Em **Twelfth Night, or What You Will (Noite de Reis, ou O que você quer)**, os gêmeos Sebastian e Viola enfrentam problemas ligados a disfarce, troca de roupas, identidade falsa ou equivocada e outros exemplos de mudança de papéis. Em **Wise Children**, Nora e Dora – coincidentemente outro par de gêmeas – representaram, quando jovens, os personagens da peça de Shakespeare, uma adaptação que, nas recordações de Dora, recebe vários títulos e é mencionada como: **What You Will (O que você quer)**; **What? You Will? (O quê? Você quer?)**; **What! You Will! (O quê! Você quer!)**; **What You Will? (O que você quer?)** (87-90). As mudanças nos títulos da peça em si já servem como indicativo das freqüentes trocas de identidade no texto de Angela Carter. Tal como um ator pode encarnar diferentes personagens ou mudar de papéis, através da aplicação de maquiagem e do uso de uma roupa própria, uma peça pode ser transformada através de uma adaptação, ou um título também pode ser mudado através do uso da pontuação. Todas essas possibilidades de mudança chamam nossa atenção para a fragilidade do conceito de um indicador ou de uma identidade originais.

Em **Wise Children** o jogo de identidades prossegue quando Dora aceita, com relutância, substituir a irmã, Nora, em uma tripla cerimônia de casamento, papel a ser representado na vida real, que ela define como um papel teatral “representar, numa farsa, o ‘papel de noiva substituta’, como em **Measure for Measure (Medida por medida)** e **All Is Well That Ends Well (Tudo está bem quando acaba bem)**” (149). Dora troca de identidade com Nora, apaixonada e pronta para se casar com o fogoso ítalo-americano Tony, e dá andamento aos planos de casamento com Genghis Khan, o espalhafatoso porém influente produtor da versão cinematográfica de **Midsummer Night’s Dream (Sonho de uma noite de verão)**, que conta com vários membros das famílias Hazard e Chance no elenco. Dora, entretanto, acaba sendo, por sua vez, substituída na cerimônia de casamento por uma terceira pessoa, uma impostora que tenta se fazer passar por ela: “Vi minha sócia. Eu mesma me vi numa roupa de fada dos bosques, em tamanho natural, como se estivesse olhando para um espelho... Pensei que fosse Nora, aprontando alguma coisa... depois vi que era uma réplica feita a mão e sob medida, o maravilhoso produto da arte de um cirurgião plástico” (155). A impostora vem a ser a primeira das ex-esposas de Genghis Khan, ainda apaixonada por ele e disposta a tudo para reconquistá-lo, inclusive se transformar, através de uma cirurgia plástica, em cópia das irmãs Chance. Dora resolve que a farsa já foi longe demais para ela, que “não dá para ter três irmãs Chance andando soltas por aí” (156), e deixa que a mulher tome seu lugar, que na realidade deveria ser de Nora, e se case com seu ex-marido, que sequer percebe a verdadeira identidade da noiva. Por outro

lado, como conseqüência das ardentes cenas de amor do filme, a estrela do mesmo, Delia Delaney, segunda esposa de Genghis Khan, apaixona-se e engravida de Melchior Hazard, rompe com o produtor e marca casamento para a mesma data. Nora, por sua vez, marca casamento com Tony também para a mesma data. Tem-se, então, uma tripla cerimônia que assume contornos hilariantes.

Na atmosfera carnavalesca da tripla festa de casamento – um verdadeiro carnaval bakhtiniano,⁵ com personagens em trajes elizabetanos e cenários do filme de Genghis Khan – nacionalidades, profissões, classes sociais e períodos históricos se misturam alegremente sob a luz da lua e dos archotes que iluminam a festa. Nesse cenário surrealista – com moças vestidas de fadas do bosque bebendo no bar; garçons em camisas e culotes elizabetanos servindo pratos da época; a colônia inglesa ostentando luvas e pérolas; o corpo docente da UCLA envolto em longas becas; Peregrine Hazard vestido de caubói, chegando a cavalo; um tenor italiano cantando “Volta a Sorrento”; uma banda tocando animado fox-trot; e um conjunto de harpas tentando dedilhar suaves músicas renascentistas – a fragmentação, a instabilidade da distinção clara e dos limites precisos são ressaltadas ao máximo e criam um cenário absolutamente pós-moderno.

A reavaliação da cerimônia e da instituição do casamento como *construto* patriarcal, feita por Angela Carter, atinge nessa parte do romance um tom extremamente cômico. Dora escapa do casamento não participando dele e deixando que Genghis Khan se case com sua primeira ex-mulher sem se dar conta do fato. O casamento de Nora com Tony, que se realiza de verdade, perde todo sentido de circunspeção e sacralidade devido à atmosfera carnavalesca da cerimônia. O casamento de Nora dura pouquíssimo, pois a mãe de Tony chega durante a cerimônia e o convence da inadequação de Nora como esposa. Para culminar, indignada com o fato de seu filho casar com uma mulher já vivida e, ainda por cima, atriz, ela despeja um vidro de molho de tomate no colo de Nora e sai arrastando o filho. Quanto ao terceiro casamento, durante a lua-de-mel no México, Delia Delaney descobre que não estava realmente grávida. Ela e Melchior começam a brigar tanto que já voltam do México separados. A autora mostra, assim, que o casamento não é uma instituição sagrada, mas apenas um outro território para a representação e a impostura, um sistema de indicadores sem um significado original.

A maternidade é o último dos papéis femininos que Carter reavalia em **Wise Children**. Nora e Dora tornam-se mães aos 75 anos, assumindo como seus os filhos gêmeos de Gareth, seu meio-irmão padre. Peregrine lhes dá os gêmeos de 3 meses de idade – “um menino e uma menina, novidade em nossa família” (227) – num ato que funciona claramente como um nascimento não-biológico: Peregrine tira os bebês do bolso de seu casaco e os entrega a Nora e Dora. A autora sinaliza, pois, que a maternidade não é mais puramente biológica, e Nora diz a Dora: “Somos ambas pais e mães...”

Eles serão crianças sábias, com certeza” (230). O texto indica que, embora o processo do nascimento não seja independente da questão de gênero, os papéis de pai e mãe não são mais limitados pela biologia ou pelo gênero. Ter pai e mãe que sejam intercambiáveis permitirá às crianças escapar, total ou parcialmente, aos estereótipos culturalmente impostos e aos papéis atribuídos a cada gênero. Essas serão, indubitavelmente, “crianças sábias”, porque criarão suas próprias identidades e não utilizarão o gênero como base única ou primordial para sua identificação. Quando virem uma a outra como seus próprios espelhos, cada uma verá, confiantemente, a si mesma, e não a diferença de gênero.

O patriarcado é finalmente, e de forma ainda mais significativa, desafiado e desconstruído quando Nora e Dora discutem o pai, Melchior Hazard, figura máxima do patriarca:

‘Nora, você não acha que nosso pai parecia bidimensional esta noite?’ Ela me olhou como se dissesse, ‘Continue’. ‘Ele tinha um ar de coisa de imitação, mesmo quando estava chorando; parecia uma daquelas enormes cabeças de papier-maché que desfilam na parada de Notting Hill, maiores que o tamanho natural, mas sem vida’. Nora mergulhou em seus pensamentos durante uns cem metros. ‘Sabe, às vezes me pergunto se não o estivemos inventando o tempo todo. Talvez ele seja o resultado das esperanças, sonhos e fantasias que fomos acumulando em nossas vidas. Uma coisa para nos dar parâmetro, como o velho relógio no hall, que tem existência real, mas ao qual temos de dar corda para fazer andar’ (250).

Esse sentido da forma pela qual os objetos do desejo são construídos, mas também podem mudar e desaparecer, é um dos últimos temas de **Wise Children**. O romance não termina, entretanto, em tom triste ou melancólico. Nora e Dora decidem que, agora que têm os gêmeos, “não podem se dar ao luxo de morrer, pelo menos durante os próximos vinte anos” (230) e cantam para ninar os bebês, enquanto dançam pela Bard Road, prometendo “continuar cantando e dançando até o fim de suas vidas... Como é bom dançar e cantar!” (232).

O mundo da comédia é reafirmado no final do romance. A tragédia é uma vez mais mantida à distância e, como nas comédias de Shakespeare, o perdão e a reconciliação prevalecem e tudo termina em festa, com uma promessa de continuidade através das novas gerações. Ao optar por uma perspectiva cômica/paródica/satírica para desafiar os pressupostos do mundo patriarcal, Angela Carter produz um texto que oferece um novo espaço para

a vivência da nova geração de gêmeos Hazard. Para os filhos de Nora e Dora, a nova identidade pessoal será comunitária; as forças opostas da masculinidade e feminilidade coexistirão, não como eu e o outro, mas como duas metades da mesma identidade, a um tempo separadas e integradas.

Notas

- 1 O conceito do Outro foi desenvolvido por Simone de Beauvoir em *The Second Sex* para explicar como, na cultura patriarcal, a mulher é colocada como aquela a quem falta alguma coisa, como a negativa, a inferior em relação ao homem. O conceito se difunde porque a mulher aceita a sua alteridade como um sinal de que é inferior. As críticas feministas contemporâneas incentivam as mulheres a celebrarem sua alteridade, sua diferença, como uma coisa positiva. Na teoria francesa – ver Jacques Lacan, por exemplo – o conceito de Outro tem sido utilizado com diferentes sentidos.
- 2 Falocêntrico é um termo usado na teoria feminista para descrever a forma pela qual a sociedade considera o falo ou pênis como um símbolo de poder, acreditando que os atributos da masculinidade sejam a norma para as definições culturais. O equívoco falocêntrico é o pressuposto de que “pessoa” significa homem e, portanto, que a experiência da mulher é inferior e sem importância.
- 3 Angela Carter, *Wise Children* (New York: Penguin, 1991), p. 25. Todas as referências ao romance serão traduzidas por mim e identificadas pelos números das páginas dessa edição, entre parênteses.
- 4 Em *A Room of One's Own*, Virginia Woolf descreve como as mulheres agem como espelhos, refletindo para os homens uma visão ampliada de sua masculinidade, em vez de agirem por si mesmas. A psicanálise feminista contemporânea afirma que esse uso narcisístico da mulher define-a como o Outro. As teorias feministas francesas – ver Kristeva e Irigaray, por exemplo – questionam a teoria da fase do espelho e argumentam que ela omite outros aspectos importantes da construção da auto-identidade e da feminilidade.
- 5 *Wise Children*, na realidade, poderia ser lido como um carnaval bakhtiniano. O termo “carnavalesco” foi criado pelo crítico russo Mikhail Bakhtin para referir-se a uma forma literária que subverte e libera os pressupostos do canon literário tradicional, através do humor e da desestabilização. Em *Rabelais and His World*, Bakhtin equipara o carnavalesco na literatura ao tipo de atividade que acontece nos carnavais da cultura popular, principalmente a subversão das hierarquias e valores tradicionais pela mistura da cultura erudita com o profano. *Wise Children* abre espaço para essa carnavalização, oferecendo resistência à autoridade da cultura literária erudita, desestabilizando e desconstruindo as distinções e limites que marcam a sociedade patriarcal.

Bibliografia

- APPIGNANESI, Lisa. *Angela Carter in Conversation*. London: ICA Video, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. Harmondsworth: Penguin, 1953.

- CARTER, Angela. *Wise Children*. New York: Penguin, 1991.
- CIXOUS, Hélène. "Castration or Decapitation?" Trad. A. Kuhn. In: *Signs* 7, 1981.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Trad. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- JORDAN, Elaine. "Enthralment: Angela Carter's Speculative Fictions". In: *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*. Ed. Linda Anderson. London: Edward Arnold, 1990.
- _____. "The Dangers of Angela Carter". In: *New Feminist Discourses*. Ed. Isobel Armstrong. London: Routledge, 1992.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Editions du Seuil, 1966.
- MEANEY, Gerardine. *(Un) like Subjects: Women, Theory and Fiction*. London: Routledge, 1993.
- SAGE, Lorna. *Angela Carter*. Plymouth: Northcote House, 1994.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Hogarth P, 1929.