

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

Bruna Montes Werneck de Freitas

Unicórnios, virgens e erotismo:
desnudando o lugar da poesia de Angela Carter

Juiz de Fora

2026

Bruna Montes Werneck de Freitas

Unicórnios, virgens e erotismo:
desnudando o lugar da poesia de Angela Carter

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração / Linha de pesquisa: Literatura, Crítica e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nícea Helena de Almeida Nogueira

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Freitas, Bruna Montes Werneck de.
Unicórnios, virgens e erotismo : desnudando o lugar da poesia de Angela Carter / Bruna Montes Werneck de Freitas. -- 2026.
214 p. : il.

Orientadora: Nícea Helena de Almeida Nogueira
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2026.

1. Angela Carter. 2. Poesia. 3. Unicórnio. 4. Erotismo. I. Nogueira, Nícea Helena de Almeida, orient. II. Título.

Bruna Montes Werneck de Freitas

Unicórnios, virgens e erotismo: desnudando o lugar da poesia de Angela Carter

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: ESTUDOS LITERÁRIOS da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 21 de janeiro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Nícea Helena de Almeida Nogueira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profª Drª Cleide Antonia Rapucci
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. João Felipe Alves de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Profª Drª Adriana de Souza Jordão Gonçalves
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 12/01/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Edmon Neto de Oliveira, Professor(a)**, em 22/01/2026, às 13:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nicea Helena de Almeida Nogueira, Professor(a)**, em 22/01/2026, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana de Souza Jordão Gonçalves, Usuário Externo**, em 22/01/2026, às 19:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Felipe Alves de Oliveira, Usuário Externo**, em 24/01/2026, às 00:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleide Antônia Rapucci, Usuário Externo**, em 03/02/2026, às 10:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2821463** e o código CRC **C593B31A**.

*Para todas as feras fabulosas e Esfinges;
mulheres-monstro do passado, do
presente e do futuro.*

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese é adentrar uma floresta escura em busca de um unicórnio. Uma caçada a uma fera que, não raro, descobrimos ter o nosso próprio rosto; e como é bom começar com esse clichê.

Iniciei esta jornada em 2021, quando o mundo estava parado há um ano sob o espectro aterrorizante de uma pandemia. O doutorado começou como um ato de resistência dentro de minha própria *bloody chamber* de isolamento quando fiz o processo seletivo em 2020, o ano inesquecível, bem no olho do furacão. Agradeço por ter sobrevivido, literalmente, ao tempo do coronavírus para contar esta história, lembrando que, assim como na literatura que estudo, a catástrofe muitas vezes precede a renovação.

Agradeço, primeiramente, às forças inomináveis que regem os ciclos. Se minhas raízes foram plantadas no solo dos ritos católicos, foi na sabedoria da terra e na vastidão do cosmos que encontrei meu verdadeiro altar. Agradeço a essa Divindade que não cabe em templos porque é vasta demais, manifestando-se na natureza e na geometria dos astros que, tantas vezes, me guiaram quando a lógica acadêmica falhava. Aprendi que a intuição é uma forma legítima de inteligência; e a escrita é um poderoso ato de conjuração.

Ao Elson, meu denço, meu “Horse of Love”, um agradecimento duplo. Obrigada por entender que o amor não é posse, mas parceria. Você viu a fera em mim e não tentou domá-la, mas correu ao lado dela, transformando o conto de fadas doméstico em uma aventura de companheirismo real. Obrigada por tanto que jamais caberá aqui. Para além de qualquer mitologia ou metáfora, você é o meu chão e o meu horizonte. Você é o meu tudo: *“whatever our souls are made of, his and mine are the same”*.

Às minhas feras fabulosas, minha gata preta Perséfone e meu gato frajola Sirius Black, guardiões silenciosos da minha escrita. Vocês estiveram sempre presentes como verdadeiros *familiars*, velando cada página com seus ronronares.

À minha mãe, Conceição, o umbigo enterrado que sustenta toda a nossa linhagem. O feminismo que hoje transcrevo em tese foi, antes, vivido brava e silenciosamente por você no cotidiano. Se hoje posso dissecar mitos e recusar máscaras, é porque você suportou o peso das velhas histórias para que eu tivesse a liberdade de reescrevê-las. Você é o começo de todas as minhas fábulas e o meu eterno retorno.

Ao meu pai, Antônio Carlos, por compreender as minhas ausências. Obrigada por manter a clareira acesa e segura para quando eu precisava descansar da caçada. Agradeço também pela herança musical; foi você quem me apresentou os tantos acordes que hoje compõem a trilha sonora da minha vida. Obrigada por ter me ensinado, desde o início, que o conhecimento e a arte são as únicas armas capazes de abrir caminhos na mata fechada.

Ao meu irmão, Lucas, meu maior ídolo e minha referência intelectual máxima. Como aquela dupla que atravessa a floresta de mãos dadas desvendando mistérios, sei que ao seu lado sou invencível. Obrigada por ser meu parceiro de jornada nesta e em todas as vidas. Te admiro mais do que a própria linguagem permite dizer.

À minha sogra, Joveni, cuja trajetória admiro com um respeito silencioso e profundo. Honro a sua sobrevivência e cada batalha que você venceu longe dos holofotes. Você é a prova viva de que é possível atravessar os invernos mais cruéis e permanecer de pé. Obrigada por ser, para mim, um grande exemplo de mulher.

À Nícea, minha “mãerientadora”. Se na lenda medieval a virgem é a armadilha para capturar o unicórnio, você me ensinou que a captura pode ser um ato de liberdade intelectual. Você me ensinou a transformar a intuição bruta em rigor. Sua orientação foi a bússola que me permitiu desenhar meu próprio território nesta floresta. Obrigada pelo incentivo absoluto desde que nos conhecemos. Obrigada por ter acreditado em mim quando eu não acreditei.

À minha psicóloga, Nayara, e ao meu treinador, mestre Eli. Vocês foram essenciais para manter a mente sã, os músculos fortes e o corpo saudável enquanto o mundo lá fora parecia desmoronar. Ajudaram-me a enfrentar os lobos internos e externos, garantindo que eu não me perdesse no labirinto.

À Luana, minha professora e amiga, por ter sido a lamparina que iluminou cada centímetro dentro dessa floresta. Sem você, esse texto não existiria. Obrigada por costurar minhas ideias, transformando este tecido em uma vestimenta resistente, bem arrematada e de alta costura. Você é uma primorosa tecelã, e a tese está pronta para ser vestida: e, com ela sobre a pele, sinto enfim a soberania de quem sabe que, a partir de agora, ninguém nunca mais dirá o que eu devo ou não vestir.

À Juliana, minha irmã de alma e *my person*. Minha oraculista particular e a pessoa mais maravilhosa que já cruzou meu caminho. Obrigada por cada café que virou ritual e por cada conversa que teve o poder de desfazer feitiços ruins. Você é a

prova viva de que, nos melhores contos de fadas, a verdadeira magia está na lealdade inquebrável de quem caminha ao nosso lado.

À Ágata, meu ponto de equilíbrio e minha metade. Obrigada pela sensibilidade rara que desarma qualquer monstro e por ser o reflexo onde sempre me reencontro quando estou perdida. Pelos cafés, pelas conversas infinitas e por ser, simplesmente, *tudo e sempre e eu amo*. Que sorte a minha ter você na minha vida.

À Mayara, meu *duplo* e minha dupla. Pelos infinitos estudos, pelos dilemas compartilhados e pelos cafés que sustentaram nossas pilhas de livros. Obrigada pelas palavras necessárias quando as minhas falharam. Chegar até aqui só foi possível porque caminhamos lado a lado, como personagens que compartilham a mesma trama, a mesma coragem e o mesmo final de capítulo.

Aos meus amigos Vitin, Bruno e Thomas. Obrigada por serem os aliados que tornam a narrativa mais leve. Vocês me lembraram que, nos contos de fadas da vida real, a protagonista não precisa esperar o resgate na torre; ela pode descer para a taverna, beber vinho e rir com o bando. Obrigada por serem nobres cavaleiros raros em um mundo repleto de caçadores predatórios.

Ao João, místico guardião dos saberes ocultos e amante devoto do gótico. Nossa amizade, nascida no trabalho, revelou-se o reencontro de duas criaturas que se perderam na floresta escura há muitas vidas e finalmente se acharam. Obrigada por compartilhar comigo o fascínio pelo que habita as sombras e por provar que, mesmo nos contos mais insólitos, reconhecer a própria linhagem no outro é a maior de todas as magias.

À minha alcateia acadêmica da UFJF, o Grupo de Pesquisa Travessias e Feminismo(s), sobretudo à Fernanda e à Laura, meus mais belos presentes desse percurso. Fernanda, você foi o espelho necessário; sinto em nossa conexão o reencontro de almas que já partilharam o pão em outros tempos. Tenho por você uma admiração profunda e, a cada dia, aprendo com a sua forma de habitar o mundo. Laura, *my little friend*, com quem a conexão foi instantânea, como o estalar de dedos de um feitiço bom. Obrigada a vocês pelas leituras, pelos *coffee breaks* e pela sororidade de sobrevivência que nos manteve sãs diante das pressões institucionais, das madrugadas escrevendo e das autossabotagens.

Aos *students* da minha turma de Práticas de Gêneros Literários em Inglês, na UFJF, durante meu período de Estágio Docência do Doutorado em 2024. O espanto e a curiosidade de vocês diante do unicórnio foram o combustível que reacendeu esta

tese. Obrigada por me lembrarem que a literatura viva não é aquela que apenas conforta, mas a que perturba, questiona e, através do estranhamento, nos acorda.

To my students em geral, de todas as épocas, desde que iniciei este ofício sagrado em 2012, com apenas 18 anos. Já perdi a conta de quantas crianças, jovens e adultos cruzaram a minha estrada, mas carrego um pedaço de cada história. Obrigada por me ensinarem que a sala de aula é uma espécie de tábua redonda, onde o conhecimento é partilhado e construído *brick by brick*.

À banca examinadora, pela leitura atenta e pelo diálogo generoso. Agradeço por aceitarem o convite para adentrar este bestiário. Obrigada por, neste rito de passagem final, legitimarem a minha travessia e me permitirem dividir a mesa com vocês, que já foram anfitriões de tantos banquetes e que já desbravaram tantas florestas antes.

Aos meus ex-colegas de trabalho do CEFET-MG (Leopoldina), pelo tempo em que fui professora substituta na instituição, e aos meus recentíssimos e já tão queridos colegas do SESI Minas (Juiz de Fora), pelo acolhimento em novos ciclos. Obrigada por dividirem comigo o chão da sala de aula e a magia do ofício.

À Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e a todas as pessoas que compõem o Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF. À CAPES, pelo financiamento que garantiu as condições materiais para que esta pesquisa não fosse apenas um sonho etéreo. Obrigada por sustentarem as muralhas deste castelo do saber, garantindo que, mesmo sob cerco, o pensamento crítico encontre aqui sua fortaleza.

Por fim, a Angela Carter. Onde quer que sua energia esteja dissipada no cosmos. Obrigada por ter explodido os mitos antes de mim. Obrigada por me emprestar suas facas, seus dentes, suas garras e suas palavras. Ler você foi descobrir que a minha própria voz, a voz antes do eu, sempre esteve aqui, esperando apenas o momento certo para uivar. Afinal, *“reason cannot produce the poetry disorder does”*.

Assim, deixo as armas à beira da floresta. A caçada termina, mas o unicórnio não se rende. Ele não cabe no colo da donzela e recusa a domesticação da teoria. Deixo-o ir, indomável, para que continue a assombrar o imaginário de quem ousa ler. O livro se fecha, a tese se encerra, mas a fera continua solta.

Exatamente como deve ser.

*“...who shall measure the heat and violence of a poet’s heart
when caught and tangled in a woman’s body?”*
(Woolf, 2014, p. 72).

“Let us cut out and assemble our pieces.”
(Carter, 2015, p. 3).

RESUMO

Esta tese investiga a obra poética de Angela Carter (1940-1992), uma faceta de sua produção que permanece largamente subexplorada e frequentemente tratada como apêndice juvenil de sua prosa canônica. A pesquisa parte do problema de como a poesia de Carter já articula as táticas de subversão feminina reconhecidas em sua prosa, entrelaçando linguagem (elementos poéticos) e conteúdo (erotismo, construção do feminino) para criar seus significados. O objetivo geral é, portanto, analisar as estratégias de subversão feminina na lírica carteriana. Esta tese sustenta a hipótese de que a lírica de Angela Carter, longe de ser uma produção secundária, constitui o laboratório onde a autora desenvolveu seu projeto de subversão feminina, operando em três eixos interdependentes: a desconstrução palimpséstica do mito, a exploração de uma subjetividade corporal pré-verbal denominada aqui como a voz antes do eu, e a articulação de um *eros* político como ferramenta para reconfigurar o corpo e o desejo feminino. A metodologia combina a análise textual e teórica dos poemas da coletânea póstuma *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (Unicórnio: a poesia de Angela Carter), publicada em 2015, fundamentada na crítica literária feminista e em teorias do erotismo, bem como nos estudos medievais. As conclusões são desenvolvidas em três eixos argumentativos: o primeiro demonstra como o poema principal desta tese, intitulado “Unicorn”, utiliza o palimpsesto para subverter arquétipos míticos; o segundo analisa poemas observacionais como a manifestação da voz antes do eu; e o terceiro investiga como o *eros* político é mobilizado para dismantelar as feras fabulosas do patriarcado. O trabalho destaca-se pelo caráter inédito no Brasil, oferecendo a primeira análise que se debruça exclusivamente sobre este *corpus* poético de Angela Carter no país.

Palavras-chave: Angela Carter. Poesia. Unicórnio. Erotismo.

ABSTRACT

This thesis investigates the poetic work of Angela Carter (1940-1992), a facet of her production that remains largely underexplored and often treated as a juvenile appendage to her canonical prose. The research addresses the problem of how Carter's poetry already articulates the tactics of female subversion recognized in her prose, intertwining language (poetic elements) and content (eroticism, construction of the feminine) to create meaning. Therefore, the general objective is to analyze the strategies of female subversion in Carterian lyric poetry. This thesis posits the hypothesis that Angela Carter's lyric poetry, far from being a secondary output, constitutes the laboratory where the author developed her project of female subversion, operating along three interdependent axes: the palimpsestic deconstruction of myth, the exploration of a pre-verbal bodily subjectivity termed here as the *voice before the self*, and the articulation of a *political eros* as a tool to reconfigure the female body and desire. The methodology combines textual and theoretical analysis of the poems from the posthumous collection *Unicorn: the poetry of Angela Carter*, published in 2015, grounded in feminist literary criticism and theories of eroticism, as well as medieval studies. The conclusions are developed along three argumentative axes: the first demonstrates how the central poem of this thesis, titled "Unicorn," uses the palimpsest to subvert mythical archetypes; the second analyzes observational poems as the manifestation of the *voice before the self*; and the third investigates how *political eros* is mobilized to dismantle the fabulous beasts of patriarchy. This work stands out for its unprecedented nature in Brazil, offering the first analysis to focus exclusively on this poetic corpus of Angela Carter in the country.

Keywords: Angela Carter. Poetry. Unicorn. Eroticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1	–	Publicações dos poemas de Angela Carter.....	85-86
Figura 1	–	Capa da plaquete ou poema experimental <i>Unicorn</i> , edição de 1966.....	91
Figura 2	–	Ficha catalográfica de <i>Unicorn</i> , edição de 1966.....	91
Figura 3	–	Excerto do poema <i>Unicorn</i> , edição de 1966.....	92
Figura 4	–	<i>O Casal Arnolfini</i> (1434), de Jan van Eyck.....	143
Figura 5	–	Ilustração da representação de um unicórnio no século XXI.....	171
Figura 6	–	Tapeçaria <i>O Unicórnio em Cativoiro</i>	173

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 A SUBVERSÃO FEMININA NA LÍRICA CARTERIANA	25
2.1 POESIA DE AUTORIA FEMININA E CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA: DA TRADIÇÃO AO LEGADO DE ANGELA CARTER	27
2.2 “UNICORN”, O UNICÓRNIO CARTERIANO	54
3 A VOZ ANTES DO EU NOS POEMAS DA DÉCADA DE 1960	77
3.1 CONTEXTO DAS PUBLICAÇÕES	79
3.2 PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES	93
3.2.1 “Through the Looking Glass”	93
3.2.2 “On the Down”	95
3.2.3 “William the Dreamer’s Vision of Nature”	99
3.2.4 “Two Wives and a Widow”	105
3.3 <i>FIVE QUIET SHOUTERS</i>	120
3.3.1 “My Cat in Her First Spring” e “Life-Affirming Poem About Small, Pregnant White Cat”	120
3.3.2 “The Horse of Love”	131
3.3.3 As duas versões de “Poem for a Wedding Photograph”	136
3.3.4 “Poem for Robinson Crusoe”	144
3.4 “ <i>JAPANESE SNAPSHOTS</i> ”	147
3.4.1 “Morning Glories”, “Hannabi” e “Only Lovers”	147
4 FERAS FABULOSAS: A CONSTRUÇÃO DO FEMININO ENTRE O MITO MEDIEVAL E A ESCRITA ERÓTICO-POLÍTICA	157
4.1 EROTISMO E SEXUALIDADE NA POESIA DE AUTORIA FEMININA	159
4.2 O <i>EROS</i> POLÍTICO NO VERSO DE ANGELA CARTER	167
4.3 A DESCONSTRUÇÃO ERÓTICA DO MITO	189
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
REFERÊNCIAS	204

1 INTRODUÇÃO

Numa época em que a literatura inglesa era dominada por sóbrios realistas sociais, ela brincou com gêneros com má reputação – horror gótico, ficção científica, contos de fadas – e soltou a rédea do fantástico ao surreal. A sua obra é, por vezes, engraçada, sensual, assustadora e brutal, mas é sempre moldada por uma inteligência perspicaz e subversiva e um estilo de uma beleza luxuriante. Preocupada em desvendar os papéis e estruturas míticas que sustentam as nossas existências – em particular os vários mitos da identidade de gênero –, na última década da sua vida começou a emergir como um ícone feminista. Mas foi só agora, quando a sua voz tinha sido silenciada, que o seu gênio se tornou amplamente reconhecido (Gordon, 2017, p. xii).¹

A constatação de Edmund Gordon, crítico e biógrafo oficial de Angela Carter na premiada obra *The invention of Angela Carter* (A invenção de Angela Carter), demonstra a ironia central que paira sobre o legado da autora.

A ironia desse reconhecimento tardio é um tema sobre o qual a própria Carter, em sua atuação como escritora e intelectual, já refletia criticamente. Em seu ensaio “*Notes from the front line*” (Notas do front), publicado na coletânea *On gender and writing* (Sobre gênero e escrita), organizada por Michelene Wandor (1983), Carter desdenha ativamente da glória póstuma.

Ela usa o exemplo da poesia, e especificamente de Baudelaire, para articular sua posição: “embora eu pudesse ter gostado de escrever poesia como a de Baudelaire, eu certamente não gostaria, por um único minuto, de ter tido o tipo de vida que Baudelaire viveu” (Carter, 1983, p. 75).

Essa recusa da mitologia do “gênio masculino torturado” é central para seu projeto enquanto escritora. Carter rejeita a ideia de que o sofrimento legitima a arte e conclui, ainda, que “a fama póstuma não é conforto algum” e que as satisfações da produção artística são “peculiarmente solitárias e solipsistas” (Carter, 1983, p. 75).

¹ No original: “At a time when English literature was dominated by sober social realists, she played with disreputable genres – Gothic horror, science fiction, fairy tale – and gave free rein to the fantastic and the surreal. Her work is by turns funny, sexy, frightening and brutal, but it’s always shaped by a keen, subversive intelligence and a style of luxuriant beauty. She was concerned with unpicking the mythic roles and structures that underwrite our existences – in particular the various myths of gender identity – and during the last decade of her life she was beginning to emerge as a feminist icon. But it was only now, when her voice had been silenced, that her genius became widely acknowledged”.

Mais do que a fama, o que interessava a Carter eram as condições materiais e políticas que lhe permitiam, de fato, escrever. No ensaio, Carter ainda discute que sua liberdade não era um dado adquirido, mas uma anomalia histórica. Ela se descreve como um “novo tipo de ser”, um “produto puro de um país pós-imperialista avançado em declínio” (Carter, 1983, p. 73). Ela reconhece que, em outros tempos, poderia ter sido uma contadora de histórias oral – caso sobrevivesse ao parto ou à vida camponesa – ou uma escritora famosa no Japão medieval – onde as mulheres escreviam e a ética sexual era menos “onerosamente frutífera” (Carter, 1983, p. 73).

No entanto, ela argumenta que sua existência como escritora profissional e mulher sexualmente ativa no Ocidente era uma impossibilidade histórica antes de um avanço tecnológico imprescindível. Ela afirma que “não poderia ter combinado [a escrita] com uma vida como uma mulher sexualmente ativa até a introdução da contracepção” (Carter, 1983, p. 73).

O que emerge das discussões de Carter é um retrato complexo: ela via a si mesma como um ser historicamente novo, cuja liberdade de escrever estava atrelada ao controle de seu corpo. Ao mesmo tempo, ela usava a poesia como exemplo para rejeitar o valor da fama póstuma.

Ironicamente – ou não –, o que esta tese explora é que a sua própria obra poética, escrita precisamente nesse período formativo, no qual ela refletia sobre a arte poética e as condições materiais da escrita, só está sendo plenamente descoberta, analisada e celebrada agora, postumamente, décadas após sua morte.

Essa mesma ironia, a da fama póstuma, que Carter desprezava, materializou-se de forma massiva anos após sua morte, em 1992. Uma onda de aclamação, intensificada por produções como o documentário da BBC (2018) intitulado *Angela Carter: of wolves and women* (Angela Carter: de lobos e mulheres), gerou a compreensível irritação de seus admiradores de longa data, que questionavam por que o gênio de Carter só recebia tal reconhecimento massivo após sua voz ter sido silenciada.

A resposta para esse reconhecimento tardio, como aponta seu biógrafo Gordon (2017), reside na própria natureza transgressora de sua obra, que se deleitava com gêneros de “má reputação” em uma era de realismo sóbrio. Mas se a voz de Carter precisou ser silenciada pela morte para que seu gênio na prosa fosse plenamente reconhecido, o que dizer de uma voz que permanece duplamente silenciada, tanto pela passagem do tempo quanto pela crítica: a de sua poesia?

É precisamente sobre essa voz lírica que esta tese se debruça. Meu foco recai sobre Angela Carter (1940-1992), hoje uma figura canônica da literatura anglófona, para analisar seu projeto de subversão de mitos e contos de fadas não a partir de sua obra consolidada, mas a partir de sua poesia.

Inicialmente, é relevante que se esteja ciente de uma coincidência peculiar que marca o início de sua carreira: foi no mesmo ano, em 1966, que Carter publicou seus dois livros de poemas e também o seu primeiro romance; contexto que é abordado mais à frente no primeiro capítulo.

Sucedida rapidamente por outros romances igualmente importantes, a transição para a prosa levanta a indagação que deu início a esta pesquisa: por que a obra poética de Carter, que já explorava a magia, a reescrita de mitos e a subversão de convenções, permaneceu como um território tão pouco explorado, frequentemente tratada como um apêndice ou uma nota de rodapé em sua carreira?

Partindo do objetivo geral de analisar as estratégias de subversão feminina na obra poética de Angela Carter, esta tese se estrutura em torno de um problema de pesquisa central. Considerando que a prosa de Carter é canonicamente reconhecida por seu projeto subversivo, mas sua poesia permanece largamente inexplorada, a questão fundamental que esta investigação procura responder é: de que forma a obra lírica de Angela Carter, em sua intersecção entre linguagem (elementos poéticos) e conteúdo (erotismo, construção do feminino), já articula e desenvolve as estratégias de subversão feminina que seriam posteriormente consolidadas em sua prosa?

Para responder a esta questão central, a investigação se desdobra em perguntas metodológicas secundárias, sendo elas: a) quais referências literárias, históricas e culturais Carter mobiliza em seus versos? e b) como a linguagem poética e os temas selecionados se entrelaçam para criar os significados pretendidos pela autora?

A hipótese que guia esta tese, e que se propõe como resposta provável a essa problemática, é a de que a poesia de Carter constitui o laboratório primordial onde a autora desenvolveu seu projeto de subversão feminina, um processo que se torna visível através de três eixos de análise principais: a desconstrução palimpséstica do mito, a exploração de uma subjetividade corporal pré-verbal no eu lírico de seus poemas observacionais e a articulação de um *eros* político como ferramenta para reconfigurar o corpo e o desejo feminino.

Nesse sentido, defendo que a poesia de Angela Carter não é uma parte menor de sua obra ou obra menor dentro de seu projeto, mas sim a gênese fundamental de sua grande obra, escrevendo poemas nos quais ela experimentou e forjou as ferramentas estéticas e políticas que definiriam toda a sua obra literária.

A importância de estudar a poesia de Carter reside, primeiramente, em seu status de obra pouquíssimo conhecida e explorada, especialmente no Brasil. A publicação de *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (Unicórnio: a poesia de Angela Carter), em 2015, abriu um novo campo de estudos que esta tese busca expandir. Esta edição, organizada pela historiadora e crítica literária Rosemary Hill, é o *corpus* principal desta pesquisa, pois reúne não apenas os ensaios críticos da organizadora, mas também todos os poemas e textos poéticos que são aqui analisados.

Esta tese alinha-se, portanto, à perspectiva de Hill (2015b) de que, embora a prosa tenha oferecido a Carter mais espaço para sua imaginação, foi efetivamente na poesia que ela começou a experimentar sua força enquanto escritora. Argumento, assim, que essa postura experimental já continha, de forma contundente, a marca da subversão que marcaria sua obra posterior. Foi nesses primeiros versos que Carter começou a testar os limites da linguagem e a dissecar os mitos que, mais tarde, ela viria a subverter em sua ficção, revelando desde cedo sua tendência em reescrever e reformular as narrativas herdadas.

Defendo, ainda, que a lírica de Angela Carter (2015), escrita majoritariamente na década de 1960 durante seus estudos na Universidade de Bristol, constitui o laboratório primordial onde a autora testou e tensionou a linguagem, criando os primeiros textos que viriam a definir seu estilo, posteriormente consolidado como carteriano – adjetivo aqui empregado para designar sua estética singular, da mesma forma que o estilo de Virginia Woolf é conhecido como woolfiano e o de Machado de Assis como machadiano – e toda a sua obra.

A relevância de revisitar esta obra lírica, cujo objeto de estudo é a coletânea *Unicorn: the poetry of Angela Carter*, mencionada anteriormente, reside em seus inúmeros aspectos da contemporaneidade, pois é nos versos de Carter que encontramos, em estado embrionário, os debates sobre a construção do feminino, a política do corpo e a desconstrução de narrativas que hoje ocupam o centro da teoria feminista. Em um momento de intensos debates sobre essas temáticas, a lírica de Carter oferece uma perspectiva radical e ainda pouco explorada.

A originalidade desta pesquisa é atestada por seu caráter pioneiro nos programas de pós-graduação em Estudos Literários do Brasil. Em levantamento no Banco de Teses e Dissertações da CAPES, não foram encontrados trabalhos que investiguem a atuação da autora enquanto poeta.

Para construir este argumento, a tese dialogará de forma central com as contribuições de uma das principais especialistas em Angela Carter no Brasil, a pesquisadora e professora brasileira Dra. Cleide Antonia Rapucci (1997, 1998, 2001, 2011, 2016), essencial para entender a recepção dos estudos carterianos no Brasil; e, também, com as contribuições da pesquisadora e professora britânica Dra. Sarah Gamble (1997, 2019), cuja análise específica da poesia de Carter será fundamental para montar um panorama de sua trajetória enquanto poeta.

A partir desse diálogo, minha tese se propõe a oferecer uma leitura integrada e aprofundada da poesia carteriana, indo além das análises pontuais existentes. O objetivo não é apenas preencher uma lacuna de pesquisa, mas demonstrar como a poesia é central para a compreensão do projeto intelectual de Carter como um todo. Ao dialogar principalmente com Rapucci e Gamble, as principais interlocutoras críticas de minha tese, foi possível notar que, embora ambas reconheçam a importância da poesia formativa de Carter, uma análise sistemática de sua lírica, que investigue seus poemas de forma aprofundada, texto a texto, ainda é uma lacuna na fortuna crítica da autora.

Esta tese, portanto, parte desse reconhecimento para ir além: propõe-se a realizar a análise textual e teórica detalhada dos poemas, tratando a lírica carteriana não como um apêndice, mas como um *corpus* coeso do qual é possível extrair os conceitos-chave de subversão, voz e erotismo político.

Para demonstrar essa hipótese, a tese foi estruturada em três capítulos de desenvolvimento, cada um dedicado a um dos eixos da subversão carteriana. O primeiro capítulo argumenta que a desconstrução palimpséstica do mito é a estratégia inaugural de Carter, analisando como o poema-chave “Unicorn” (Unicórnio) subverte o imaginário mítico para criticar as instituições e os arquétipos herdados. O segundo capítulo aprofunda a análise da subjetividade, argumentando que os poemas observacionais da década de 1960 são o espaço onde Carter explora a voz antes do eu, aqui descrito como uma corporalidade fêmea, instintiva e pré-social, analisada através de um diálogo com a teoria feminista pós-humanista. Finalmente, o terceiro capítulo consolida a tese, argumentando que a articulação de um *eros* político é a

ferramenta culminante com a qual Carter ataca as feras fabulosas do mito medieval, utilizando o corpo para reconfigurar politicamente o desejo feminino.

Para analisar como Carter articula e desenvolve as estratégias de subversão feminina em sua obra poética, desdobrei os seguintes objetivos específicos: (a) contextualizar a lírica de Carter na tradição da poesia de autoria feminina; (b) investigar como a autora utiliza o palimpsesto para subverter arquétipos míticos; (c) analisar o conceito de voz antes do eu em seus poemas observacionais; e (d) demonstrar como o erotismo é empregado como uma ferramenta política para desmantelar as feras fabulosas da feminilidade patriarcal a partir de um *eros* político.

A análise proposta fundamenta-se em um arcabouço teórico-crítico que articula estudos literários feministas, teorias do mito e do erotismo, o medievalismo – ou estudos medievais – e a filosofia pós-humanista. Metodologicamente, a análise dos poemas pauta-se por uma abordagem que valoriza a inseparabilidade entre forma e conteúdo, como proposto por Terry Eagleton (2007).

A principal perspectiva feminista de leitura adotada é, conforme Toril Moi (2002), aquela que reconhece que todo discurso parte de uma posição conformada por fatores culturais, políticos e sociais. A crítica literária feminista é a lente principal para descrever os elementos que demonstram ou denunciam a dominação masculina, sendo especialmente relevante para uma autora como Carter, que desenvolve sua escrita a partir de textos clássicos e contos de fada.

Além das teorias feministas articuladas a esta tese, vale mencionar que foco, mais especificamente, na crítica literária feminista para as análises. Nesse sentido, as contribuições de Carter na poesia serão tratadas a partir de dois vieses: Carter como artista da palavra, pensando também em algumas de suas contribuições como romancista, contista, ensaísta e jornalista; e Carter como poeta, buscando compreender como, nos versos, tal arte se estabelece, se modifica ou se transforma juntamente ou a partir de outros textos escritos por outras mulheres.

O primeiro eixo de análise se apoia no conceito de palimpsesto, conforme discutido por Rapucci (1997), para examinar como Carter se posiciona como uma leitora-autora a partir da conhecida metáfora carteriana de colocar vinho novo em garrafas velhas (Carter, 1983, p. 76), argumentando que a intertextualidade em sua obra não é uma reverência, mas um ato de sabotagem cultural.

Em diálogo com essa prática intertextual, o segundo eixo desta tese propõe o conceito de voz antes do eu para investigar como Carter representa a subjetividade

feminina. Este conceito, desenvolvido no segundo capítulo, refere-se a uma expressão corporal e instintiva que precede a formação de um ego socializado, conforme analiso em seus poemas. Esta ideia encontra eco nas contribuições de Simone de Beauvoir (2016) sobre o corpo como irradiação de subjetividades, antes de a civilização elaborar “esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (Beauvoir, 2016, p. 9).

A investigação do olhar do eu lírico, especialmente nos poemas observacionais, é mediada pelas teorias de Donna Haraway (1991), sobretudo em relação ao conceito de saberes localizados e a crítica ao truque de deus (Haraway, 1991), argumentando que Carter pratica uma objetividade feminista ao se posicionar como uma testemunha modesta (Haraway, 1991).

Finalmente, no terceiro eixo, a discussão sobre o erotismo será articulada através da noção de *eros* político. Partindo da leitura que a própria Carter (1979) faz de Sade em *The sadeian woman: an exercise in cultural history*², sobretudo em relação aos arquétipos de Justine e Juliette, e dialogando com teóricos que exploram a complexidade do desejo, como Georges Bataille (2020), que vê o erotismo como pura potência transgressora, e Anne Carson (2022), que analisa o *eros* como a força doce-amarga intrinsecamente ligada à linguagem, argumento que o *eros* na poesia de Carter transcende o sensual para se tornar uma estratégia de poder.

Essa abordagem está em sintonia com a máxima da segunda onda feminista de que o pessoal é político, posicionando Carter como uma autora que, muitas vezes, é lida por uma lente anacrônica, visto que já tratava de questões de gênero e transsexualidade desde a década de 1970. Essas premissas são a base para a minha crítica à história única (Adichie, 2009) da feminilidade.

Essa postura crítica se estende às escolhas vocabulares adotadas nesta pesquisa. A disputa mais ampla em torno do termo “poetisa” é sintomática porque, historicamente, a palavra foi instrumentalizada propositalmente para inferiorizar a poesia escrita por mulheres, descrevendo-a como um passamento ou uma expressão poética de menor relevância, visto que a relegava a um patamar de menor importância dentro da tradição literária. No entanto, recusar “poetisa”, hoje, em nome de uma

² O ensaio de Angela Carter, *A mulher sadiana: um exercício de história cultural*, possui duas variações de título em sua publicação original em inglês, dependendo do país: *The sadeian woman: an exercise in cultural history*, no Reino Unido, ou *The sadeian woman and the ideology of pornography*, nos Estados Unidos. As diferenças refletem ênfases distintas na recepção da obra.

suposta neutralidade do masculino “poeta”, pode também contribuir para o apagamento das especificidades femininas. Entendo, ainda, que a trincheira linguística contra as tentativas históricas de silenciar ou neutralizar expressões poéticas de mulheres é mais complexa – e mais persistente – do que assimilar ou não o masculino dominante.

Diante da complexa carga histórica do termo “poetisa” e ciente dos seus importantes movimentos contemporâneos de ressignificação política, optei por designar Angela Carter, nesta tese, como poeta. Tal escolha não visa apagar a marcação de gênero, central para esta pesquisa, mas sim enfatizar o fazer poético. Ao utilizar o termo “poeta”, busco alinhar a leitura da obra de Carter à universalidade da práxis literária, evitando que disputas históricas interfiram na análise de sua estética. Trata-se, portanto, de uma decisão metodológica que privilegia a isonomia crítica, sem, contudo, deslegitimar as autoras e teóricas que encontram na variação feminina uma trincheira de luta.

Cabe ressaltar, por fim, os critérios de tradução e apresentação textual adotados nesta tese. Visto que a poesia de Angela Carter permanece inédita em língua portuguesa, todas as traduções dos poemas aqui analisados são de minha autoria. Em relação aos títulos de obras, optei por mantê-los no original em inglês por toda a tese. Na primeira ocorrência, apresento a tradução entre parênteses – oficial ou minha, quando inexistente no Brasil – e, nas ocorrências subsequentes, utilizo apenas o título original. Do mesmo modo, mantive os nomes de revistas e editoras no idioma original, pois a tradução de nomes próprios institucionais poderia dificultar a localização das fontes primárias em mecanismos de busca e prejudicar pesquisas posteriores.

A fim de desenvolver o argumento de forma coesa e progressiva, a tese foi estruturada em três capítulos de desenvolvimento, além desta introdução e das considerações finais. Cada capítulo aprofunda um dos eixos teóricos propostos anteriormente, culminando em uma visão integrada do projeto lírico de Carter. A metodologia de análise da poesia está focada na relação forma-conteúdo, como propõe Eagleton (2007). Mobilizo, principalmente, as contribuições dos capítulos dois, quatro e cinco, intitulados, respectivamente, “*What is poetry?*” (O que é poesia?), “*In pursuit of form*” (Em busca da forma) e “*How to read a poem*” (Como ler um poema); uma vez que estes constituem a base fundamental para as análises empreendidas nesta tese.

O primeiro capítulo, intitulado “A subversão feminina na lírica carteriana”, estabelece as bases da análise ao situar a obra de Carter na tradição da poesia de autoria feminina e da crítica feminista, com base no contexto da poesia de autoria feminina e da crítica feminista, situando Carter nesse panorama. A seção culmina com o estudo de caso do poema “Unicorn”, que serve como exemplo paradigmático do método carteriano de desconstrução mítica via palimpsesto.

O segundo capítulo, “A voz antes do eu nos poemas da década de 1960”, aprofunda a investigação sobre a subjetividade ao analisar os poemas que classifico como observacionais. Conforme aponta Gamble (2019), esses textos foram escritos no contexto do *British Poetry Revival* (Renascimento da Poesia Britânica), um movimento de contracultura que reagia às abordagens conservadoras da poesia. A partir do conceito de voz antes do eu, este capítulo demonstra como Carter explora um corpo fêmea em seu estado pré-social e instintivo, investigando que poemas aparentemente observacionais, como os *cat poems* (Gamble, 2019), são mais complexos do que aparentam quando analisados como explorações de um corpo fêmea pré-social, utilizando o referencial de Donna Haraway (1991) para discutir o olhar do eu lírico.

Por fim, o terceiro e último capítulo de desenvolvimento, “Feras fabulosas: a construção do feminino entre o mito medieval e a escrita erótico-política”, funciona como a culminação da tese. Este capítulo argumenta que o *eros* político é a ferramenta com a qual Carter realiza a desconstrução final das feras fabulosas herdadas do mito medieval, utilizando também a biografia de Carter, já mencionada, escrita por Gordon (2017), para contextualizar como Carter inventou a si mesma como um novo tipo de mulher e escritora. Nele, os eixos da subversão mítica e da corporalidade se encontram na análise desse *eros* político uma vez que Carter não apenas subverte o passado, mas redefine politicamente o corpo e o desejo feminino.

Esta tese posiciona-se, portanto, de forma pioneira no panorama acadêmico brasileiro. Sendo a primeira investigação em nível de pós-graduação no país a se debruçar exclusivamente sobre a obra poética de Angela Carter, ela aborda uma lacuna crítica significativa. Dado que o material sobre este *corpus* específico é escasso mesmo em âmbito internacional, esta pesquisa busca oferecer uma contribuição substancial tanto para os estudos da literatura inglesa no Brasil quanto para a fortuna crítica carteriana de modo geral.

Este percurso introdutório buscou, portanto, delinear o mapa de uma investigação que se propõe a reposicionar a poesia no centro da obra de Angela Carter, revelando-a como o espaço de origem de seu projeto político e estético. Convida-se, assim, a leitora a adentrar este laboratório lírico e a testemunhar a gênese de uma das vozes mais subversivas da literatura contemporânea.

2 A SUBVERSÃO FEMININA NA LÍRICA CARTERIANA

Durante a maior parte da história da humanidade, a “literatura” (tanto a ficção como a poesia) foi narrada, não escrita – ouvida, não lida. Assim, os contos de fadas, os contos populares, as histórias da tradição oral, são todos eles a ligação mais vital que temos com a imaginação dos homens e mulheres comuns cujo trabalho criou o nosso mundo (Carter, 2005, p. 13).³

A epígrafe de Angela Carter que abre este capítulo é mais do que uma observação sobre a história da literatura: é uma chave de leitura para compreender a própria natureza do seu projeto poético e, ousado dizer, uma declaração de seu próprio método de escrita. Ao identificar os contos populares e a tradição oral como a ligação mais vital com o imaginário coletivo, Carter revela a matéria-prima de sua obra: o folclore, o mito, os contos de fadas – narrativas que foram construídas e repassadas não por uma dita elite literária, mas pela voz de pessoas comuns.

Para Carter, as histórias que ouvimos antes daquelas que lemos são as que mais profundamente moldam nossas percepções, enquanto seres humanos, sobre o mundo e, fundamentalmente, sobre nossas percepções de gênero. Os contos de fadas com suas donzelas puras, madrastas perversas e príncipes salvadores funcionam como um repositório dos modelos que ela se dedicará a desmontar para, depois, desconstruir e remontar.

Sua poesia raramente parte do zero pois opera a partir da (re)utilização de narrativas que, ao reformularem a voz das personagens femininas, transformam-nas em agentes complexos de suas próprias histórias. A subversão feminina em sua lírica, que será analisada a seguir, é o ato de tomar essa ligação vital e recontá-la, desta vez, a partir da perspectiva feminina; esta que o imaginário dos “homens comuns” historicamente se esforçou para silenciar.

Este capítulo tem como objetivo principal analisar as estratégias de subversão feminina presentes na obra lírica de Angela Carter. Para me debruçar sobre as análises propostas neste capítulo, lanço mão de uma gama de contribuições teóricas, críticas e biográficas, sobretudo as de Gamble (2019), Hill (2015), Gordon (2017),

³ No original: “For most of human history, ‘literature’, both fiction and poetry, has been narrated, not written – heard, not read. So fairy tales, folk tales, stories from the oral tradition, are all of them the most vital connection we have with the imaginations of the ordinary men and women whose labor created our world”.

Adams (2018), Finke (1992), Gilbert e Gubar (2000), Woolf (2014, 2018), Rapucci (1997) e Atwood (1994).

As contribuições de Gamble (2019), Hill (2015) e Gordon (2017) serão citadas recorrentemente e, em sua maioria, usadas para comentar tanto os poemas de Carter quanto o seu contexto de produção, pois os três são pesquisadores da fortuna crítica carteriana e foram essenciais para o desenvolvimento desta tese. Cito, ainda, outros estudiosos e pesquisadores da vida e da obra de Carter, como jornalistas, amigos e outras pessoas próximas à autora, a fim de ilustrar alguns apontamentos propostos em que se cruzam vida e obra.

Analisarei, também, como a temática dos mitos, em especial o do unicórnio, presente no título da antologia (Carter, 2015) organizada por Hill, se relacionam aos elementos da poesia de Gardner (2009), observando também os termos apropriados à análise de poemas reunidos na enciclopédia de poesia e poética de Greene *et al.* (2012).

Do ponto de vista temático, discuto comparativamente os temas recorrentes em seus poemas em relação àqueles explorados por outras poetisas da tradição poética analisada por Gilbert e Gubar (2000), demonstrando em que medida a poesia de Carter se encaixa nessa tradição de reelaboração e reinvenção da poesia de autoria feminina, pensando como o impacto de sua linguagem se assemelha ou se difere da linguagem de outras poetisas.

Para o corpo a corpo com os poemas, uso sobretudo os modos de análise propostos em Eagleton (2007) em *How to read a poem*, cuja premissa é explorar a arte da análise de poesia ao questionar nossas tendências, enquanto estudiosos da literatura, a fazer certas suposições em relação a poemas baseando-nos em ideias que não conversam com a teoria literária. Nesse guia, Eagleton propõe que um bom crítico de poesia é, antes de tudo, um bom crítico literário, que detém conhecimento sobre as escolas, sobre os temas e sobre a técnica.

Para tanto, na primeira seção, o percurso se iniciará com um resgate da tradição da poesia de autoria feminina e da crítica literária feminista a fim de contextualizar e situar a obra de Carter como um ponto de inflexão e um legado fundamental nesse panorama.

Em seguida, na segunda e última seção, a análise se aprofundará em um estudo de caso focado no poema “Unicorn”, investigando como a autora desconstrói

o imaginário mítico associado à figura do unicórnio através de sua experimentação poética e de sua linguagem.

Dessa forma, o capítulo busca demonstrar como a lírica carteriana, ao mesmo tempo em que dialoga com uma tradição, a subverte radicalmente para forjar novas e complexas representações da subjetividade feminina. Levando em conta, portanto, a afirmação “o que importa [...] é a forma como tudo isso se desenrola verbalmente” (Eagleton, 2007, p. 3)⁴, apresento como todos esses elementos se montam e se desmontam na poesia de Angela Carter.

2.1 POESIA DE AUTORIA FEMININA E CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA: DA TRADIÇÃO AO LEGADO DE ANGELA CARTER

A história dos estudos sobre a crítica literária feminista em poesia acompanha as histórias tanto da crítica feminista quanto dos movimentos sociais associados às ondas do feminismo, sendo a partir das décadas de 1960 e 1970 que parte do escopo que existe hoje sobre ela emergiu.

Dentre as diversas demandas associadas a essa crítica, destacam-se a denúncia da sub-representação e representação limitada ou equivocada das mulheres na literatura, além de propostas de análises que desafiaram, a partir dos textos literários, as estruturas machista e patriarcal de nossa sociedade.

As reinterpretações advindas a partir dessa crítica com foco na perspectiva feminista não só tensionaram combater os estereótipos de gênero associados ao cânone literário como um todo: elas também alavancaram a divulgação desses textos e colocaram em análise as obras da literatura de autoria feminina que, por geralmente estarem preteridas em relação aos trabalhos de autoria masculina, passavam despercebidas, negligenciadas ou propositalmente colocadas fora dos círculos literários.

Como o surgimento da crítica literária feminista se dá, sobretudo, na chamada Segunda Onda do Feminismo (1960-1980), trabalhos fundamentais como *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (2016), e *A mística feminina*, de Betty Friedan (2020), são publicações historicamente marcadas que influenciaram tanto o desenvolvimento da teoria quanto o pensamento feminista em voga à época. Além dessas e de outras

⁴ No original: “what matters [...] is how all this shapes up verbally”.

publicações relevantes, o aumento do interesse da Academia na disponibilidade de periódicos e outros meios para a divulgação da teoria colaboraram para as publicações de análises feministas da literatura.

Enquanto campo dentro dos estudos literários, a crítica literária feminista continua, hoje, a se desenvolver e a abarcar novas discussões imbricadas com outros campos, sendo raça e classe alguns dos mais conhecidos, além de ampliar discussões relacionadas aos estudos culturais e a outras disciplinas.

É nesse contexto que pretendo localizar tanto a poesia de autoria feminina em específico quanto o papel de Angela Carter enquanto poeta nesse cenário, levando em conta que a crítica literária feminista é uma crítica literária baseada tanto na teoria feminista quanto nas políticas do feminismo.

O capítulo intitulado “*Infection in the sentence: the woman writer and the anxiety of authorship*” (Infecção na frase: a mulher escritora e a ansiedade da autoria), que compõe o livro *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (A louca do sótão: a mulher escritora e o imaginário literário do século XIX), de Gilbert e Gubar (2000), é um terreno bastante rico para começar essa discussão, visto que é considerado um dos textos fundadores sobre crítica literária feminista na poesia.

Logo no início do capítulo, as autoras colocam para o leitor as principais e mais básicas perguntas que a crítica literária feminista busca responder. Elas salientam, ainda, que essas são questões para as quais devemos voltar de novo e de novo, não somente para compreender o capítulo escrito por elas, mas, também, quando nos propomos, enquanto pesquisadoras, a examinar todas as leituras que se inserem no arcabouço de obras da literatura de autoria feminina do século XIX.

Gilbert e Gubar (2000, p. 46) mobilizam as figuras da silenciosa Branca de Neve e da feroz e enlouquecida Rainha para exemplificarem como essas imagens de extremos são, geralmente, o posicionamento no qual a identidade feminina é colocada na literatura. Partindo dessa imagética, as autoras também questionam como ela influencia as mulheres que tentam escrever.

Assim, se o espelho mágico ouve apenas a voz do Rei, o que sugere que a perspectiva masculina é a que domina o discurso literário, como a voz da Rainha, representando as mulheres, responde às influências de vocabulário e perspectiva que lhe foram impostas? Ela consegue, nesse cenário, afirmar sua própria voz? Como essas imposições afetam a maneira como as mulheres escrevem e se expressam?

Tais perguntas, fundamentais para a compreensão das obras produzidas por mulheres no século XIX, podem ser transpostas, também, quando são analisadas obras literárias do século XX e XXI. É fato – e necessário frisar – que o significado de ser uma mulher escritora ao fim do século XIX era bem diferente da concepção que temos social e culturalmente nos dias de hoje.

No entanto, também é fato, ainda, que ser uma mulher escritora, em certa medida, continua a significar estar inserida “em uma cultura cujas definições fundamentais de autoridade/autoria literária são, como vemos, tanto excessivamente quanto dissimuladamente patriarcais” (Gilbert; Gubar, 2000, p. 46, tradução minha).

Além disso, é fundamental também afirmar, em conformidade com a crítica literária feminista Toril Moi (2002, p. 55, tradução minha), que “todos falam a partir de uma posição conformada por fatores culturais, políticos, sociais e pessoais”.

Essa premissa vai ao encontro, também, da ideia de *standpoint* – ponto de vista ou, também, lugar de fala, como traduzido por Djamila Ribeiro (2017)⁵ –, termo abarcado nas Teorias da Perspectiva (*standpoint*) Feminista, cujos nomes como Patricia Hill Collins (1990), Sandra Harding (1991), Dorothy Smith (1987) e Donna Haraway (1991) são de grande proeminência dentro dessa área de estudos.

A leitura, portanto, da poesia de Angela Carter sob uma perspectiva feminista de leitura de um texto literário nos coloca, enquanto pesquisadoras, como questionadoras da história literária ocidental que é “esmagadoramente masculina – ou, mais precisamente, patriarcal” (Gilbert; Gubar, 2000, p. 47).

Ao representarem mulheres na literatura, portanto, os autores homens – e predecessores – não apenas reforçam a autoridade patriarcal, mas tentam, ativamente, restringir e limitar as mulheres de modo que a simplificação dos arquétipos extremos Branca de Neve (anjo) e Rainha (monstro) tensionam conflitos que fragmentam a subjetividade feminina, reforçam o antagonismo feminino colocado nos contos de fadas ao apresentarem as mulheres quase sempre como concorrentes e impõem às mulheres um questionamento contínuo de sua escrita, autonomia e criatividade (Gilbert; Gubar, 2000, p. 48-49).

Nesse sentido, os predecessores masculinos da mulher escritora simbolizam a autoridade, mas, apesar dela, “falham em definir as maneiras como ela [a mulher]

⁵ *O que é lugar de fala?* foi escrito por Djamila Ribeiro e publicado em 2017 como parte da coleção *Feminismos Plurais* e aborda, sobretudo, as contribuições das teóricas do feminismo negro a esse respeito.

vivencia sua própria identidade como escritora” (Gilbert; Gubar, 2000, p. 48, tradução minha). A grande questão está na insistência em escrever personagens femininas de modo que configurem em apenas dois extremos; e aqui poderia renovar o anjo e o monstro para o contemporâneo a “dona de casa modesta” e a “piranha orgulhosa”, paralelos que estão muito presentes, hoje, em *trends*⁶ nas redes sociais.

O universo literário criado pelo Marquês de Sade, explorado e analisado sob o viés da crítica literária feminista por Angela Carter em seu ensaio *The sadeian woman*, publicado originalmente em 1979, exemplifica esse funcionamento de opostos das personagens femininas.

Ao longo de minha tese utilizo a tradução de *A mulher sadiana* de autoria da Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci. Essa tradução, que foi gentilmente cedida por ela, foi realizada como parte de um de seus projetos na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp-Assis) e não possui publicação comercial, conforme a própria Rapucci esclarece em um de seus artigos sobre a mulher sadiana: “Não há, no entanto, nenhuma tradução publicada dessa obra em português” (Rapucci, 2016, p. 30).

Minha escolha por essa tradução inédita deve-se, sobretudo, à notável e extensa expertise de Rapucci a respeito da obra de Angela Carter. Desse modo, ao referenciá-la como trabalho não publicado (Carter, 2000), busquei garantir a maior fidelidade conceitual e terminológica possível em português, ancorada na autoridade de uma das maiores estudiosas brasileiras da autora.

A obra de Sade, para Carter, pode ser compreendida como um espelho grotesco e hiperbólico do mundo patriarcal, um laboratório onde as lógicas de poder e submissão são levadas às suas conclusões mais extremas e brutais.

Nesse cenário, Sade expõe a estrutura patriarcal ao radicalizar uma de suas fundações mais persistentes: a criação de uma dicotomia excludente para a identidade feminina. A mulher, nesse sistema, é forçada a se encaixar em arquétipos rigidamente opostos, como os já citados anjo *versus* monstro, dona de casa modesta *versus* a “piranha” orgulhosa.

Para ilustrar essa bifurcação inescapável, Sade cria duas irmãs que representam os únicos caminhos possíveis oferecidos às mulheres: a virtuosa e

⁶ A palavra *trend* vem do inglês e significa “tendência” em português. No contexto das redes sociais, é a definição de algo que está em alta ou na moda na internet, e que conseqüentemente ganha popularidade rapidamente.

sofredora Justine, que se apegua à moralidade imposta, e a viciosa e triunfante Juliette, que a rejeita para sobreviver e prosperar. Justine personifica o arquétipo do “anjo do lar”, a mulher que internaliza e segue à risca todas as regras da virtude patriarcal, esperando ser recompensada por sua bondade e pureza.

Contudo, no universo sadiano, que apenas radicaliza a lógica do mundo real, sua recompensa é invariavelmente o estupro, as surras e a humilhação. A tragédia de Justine reside no fato de que seu único crime é involuntário: “ela nasceu mulher e, por isso, é incessantemente punida” (Carter, 2000, p. 37).

Sua virtude é definida por uma passividade obediente que, paradoxalmente, garante que ela nunca escape de seus algozes, pois a essência de sua virtude reside em fazer o que lhe mandam. Sua honra é reduzida à sua sexualidade, ou melhor, à negação dela; ela acredita ser boa porque “não fode” ou, quando forçada, “permanece boa porque não sente prazer” (Carter, 2000, p. 44).

Assim, Justine se torna o objeto passivo por excelência: “ela não age, ela é. É o objeto de mil diferentes paixões [...] mas não é o sujeito de uma única sequer” (Carter, 2000, p. 46), uma mulher perfeita para o matadouro, cuja submissão é uma obscenidade e um convite à violência.

Em oposição direta, Juliette representa o arquétipo do “monstro”, a mulher que compreende rapidamente que a virtude de Justine é um caminho para a aniquilação. Ela percebe que “ser mulher é estar automaticamente em desvantagem num mundo dos homens [...] mas ser mulher é uma condição mais facilmente remediável” (Carter, 2000, p. 72).

A estratégia de Juliette é pragmática: para escapar da sina de vítima, ela decide abandonar a práxis da feminilidade e adotar a lógica, a crueldade e os métodos da classe dominante, os homens. Ela “age de acordo com os preceitos e também a prática de um mundo dos homens e assim não sofre. Ao contrário, causa sofrimento” (Carter, 2000, p. 72-73).

Ao invés de esperar por um benfeitor, Juliette se alia a figuras femininas transgressoras e poderosas, como a Abadessa Delbène, que afiou “sua razão e seu sexo até convertê-los numa arma” (Carter, 2000, p. 76), e a envenenadora Durand, que representa o domínio da razão e da ciência a serviço do poder.

A dicotomia entre as duas irmãs ilustra as limitadas estratégias de sobrevivência disponíveis para a mulher. Enquanto Justine se apegua a uma “virtude [que] é um estratagema feminino que nega sua própria sexualidade” (Carter, 2000, p.

45), Juliette compreende que, “num mundo onde as mulheres são mercadorias, uma mulher que se recusa a se vender terá a coisa que ela se recusa a vender tomada dela à força” (Carter, 2000, p. 51).

Juliette, portanto, transforma seu corpo e sua sexualidade em capital, um que ela pode “pôr para trabalhar por ela” (Carter, 2000, p. 54) a fim de acumular poder e riqueza. O mosteiro de Santa Maria da Floresta, onde as mulheres são reduzidas à sua função sexual, torna-se o microcosmo que define suas escolhas: Justine resiste a essa redução e é violentada; Juliette abraça sua função sexual, torna-se uma profissional do sexo e, a partir daí, ascende na hierarquia de poder, eventualmente se tornando aquela que orchestra a dor dos outros.

Em última análise, o universo de Sade, portanto, pode ser lido como uma alegoria da estrutura patriarcal. Ele demonstra que, quando a identidade e o valor de uma mulher são circunscritos por sua função sexual e sua relação com o poder masculino, as únicas opções disponíveis são a submissão masoquista ou a agressão sádica.

Justine, com sua “incompetência, sua credulidade, sua lamúria, sua frigidez, sua relutância em tomar o controle de sua própria vida” (Carter, 2000, p. 51), é a “mulher perfeita”, idealizada e projetada pelo patriarcado, destinada ao sofrimento. Juliette, por sua vez, ao se tornar a praticante mais proficiente das regras cruéis desse mesmo sistema, prova que o único meio de ascensão é tornar-se mais impiedosa que os próprios homens. Ambas são produtos do mesmo sistema opressor, funcionando como tese e antítese de uma dialética sem esperança de resolução.

A perversidade mais profunda da obra de Sade, é que nem Justine nem Juliette conseguem verdadeiramente escapar à estrutura patriarcal. Suas identidades, embora opostas, são definidas exclusivamente pelos homens e em relação a eles: Justine é definida por sua resistência passiva à dominação masculina, enquanto Juliette é definida por sua imitação ativa dos métodos e da crueldade masculinos.

A metáfora do jogo de xadrez trazida por Carter arremata essa condição: “se Justine é um peão porque é mulher, Juliette transforma-se de peão em rainha num único movimento e a partir daí vai para onde quiser no tabuleiro” (Carter, 2000, p. 73).

No entanto, e este é o ponto fundamental, mesmo como a peça mais poderosa, o rei, em sua presença, continua senhor do jogo. Juliette pode vencer batalhas, acumular poder e causar sofrimento, mas ela ainda opera dentro de um jogo cujas regras foram criadas e são, em última instância, controladas por um poder masculino.

Não há uma síntese de seus modos de ser, nem numa perspectiva submissa e nem numa agressiva. Também não há uma terceira via. A tragédia sadiana reside na demonstração de que, seja pela via da virtude ou do vício, a mulher permanece uma peça em um tabuleiro que ela não desenhou e cujas regras fundamentais não pode alterar. No patriarcado, não há saída para a mulher, pois a única certeza é a punição, seja por resistir, seja por ceder.

A dura conclusão do universo sadiano, portanto, é a de que esta prisão de papéis opostos é intransponível. Ao apresentar apenas a tese da vítima virtuosa (Justine) e a antítese da agressora viciosa (Juliette), sem jamais vislumbrar uma síntese, Sade radicaliza e expõe a prática de definir a experiência feminina através de uma polaridade redutora. Contudo, se em Sade essa lógica binária funciona como uma ferramenta de crítica levada ao extremo para expor a brutalidade do sistema patriarcal, sua persistência no mundo real como modelo para compreender a mulher revela-se limitadora.

Essa lógica não é apenas equivocada, mas tremendamente incompleta, simplista e infantilizadora. Para lembrar Chimamanda Ngozi Adichie, escritora e intelectual nigeriana conhecida por seus textos feministas, em sua célebre palestra pela *TED* intitulada “*The danger of a single story*” (O perigo de uma história única) (Adichie, 2009), o problema dos estereótipos não reside em serem inverdades *per se*, mas na ideia de que, ao se contar sempre a mesma história baseada na mesma polaridade entre mulheres, tais estereótipos se tornam incompletos e a repetição do mesmo enredo se torna a história única; o que impactará, conseqüentemente, as construções das subjetividades femininas.

A crítica a essa visão binária vai ao encontro desse pensamento que perpassa o trabalho de Adichie, cuja experiência como mulher africana vivendo nos Estados Unidos lhe confere uma perspectiva singular sobre como as identidades são construídas e simplificadas.

Quando a complexidade de um povo ou de um grupo é reduzida a uma única narrativa repetida à exaustão, como a polaridade entre o anjo e o monstro, essa narrativa se torna a única história, apagando a vasta gama de experiências humanas.

Essa prática, segundo Adichie, é um exercício de poder: as histórias são definidas por quem as conta, e a repetição de um enredo redutor impacta diretamente como as mulheres constroem suas próprias subjetividades, muitas vezes se vendo forçadas a caber em moldes que não as representam (Adichie, 2009). Essa análise é

aprofundada no ensaio *Sejamos todos feministas*, publicado no Brasil em 2014, que foi adaptado a partir da já citada palestra de Adichie, como uma versão expandida e escrita de sua fala.

Adichie, portanto, fornece uma chave importante para finalmente arrematar a discussão sobre os opostos inescapáveis. Se retorno à metáfora do xadrez, onde o universo de Sade nos deixou com a rainha (Juliette) jogando um jogo ainda controlado pelo rei, o projeto de Adichie não é sobre ensinar as mulheres a serem rainhas mais eficientes no mesmo tabuleiro, mas sim questionadoras das próprias regras do jogo, da legitimidade do rei e, em última instância, da necessidade do tabuleiro em si.

Superar a “história única” é o primeiro e mais indispensável movimento para dismantelar essa estrutura, permitindo que uma multiplicidade de peças, com movimentos e identidades próprias, possa finalmente existir. É o caminho para encontrar a síntese que o universo de Sade não pôde conceber: não apenas jogar o jogo de forma diferente, mas criar um jogo inteiramente novo.

Contudo, a jornada para criar este jogo inteiramente novo é complexa e historicamente árdua. Antes mesmo de poderem redefinir as regras, as mulheres escritoras precisaram confrontar um obstáculo fundamental: o próprio ato de pegar na pena e reivindicar sua voz em um campo literário dominado por predecessores masculinos.

Foram esses predecessores que, por séculos, insistiram em retratar as mulheres através de polaridades extremas, criando um legado literário que não oferecia sequer a possibilidade de estar no jogo. A dificuldade, portanto, não era apenas imaginar um novo jogo, mas de inserir-se nele e superar a ansiedade de estar neste tabuleiro.

É nesse contexto que Gilbert e Gubar (2000) apresentam o termo “ansiedade de autoria” – pensado a partir do termo “ansiedade de influência” cunhado por Harold Bloom – cuja breve definição é a de que escritoras vivenciaram não um medo de superar seus predecessores, mas sim um medo da criação do texto em si.

Nesse sentido, a mulher escritora nunca poderia se tornar uma precursora, pois “o ato de escrever a isolará ou destruirá” (Gilbert; Gubar, 2000, p. 49, tradução minha), deixando-a numa situação de afastamento ou de autoflagelo em relação aos homens que escreveram antes dela.

A mulher escritora, portanto, diferencia-se do homem escritor: uma vez que vê a si como pioneira de uma criatividade extremamente intensa, os homens escritores,

em contrapartida, não experienciam algo do tipo desde o Renascimento ou, pelo menos, desde o Romantismo (Gilbert; Gubar, 2000). Nesse sentido, a ansiedade de autoria experienciada pelas mulheres é o equivalente à ansiedade de influência experienciada pelos homens.

Esse efeito de ansiedades distintas será, para as mulheres, o grande modificador e uma das características mais fortes presentes nos textos de autoria feminina: não havendo alguém para superar ou suceder, as mulheres organizam-se numa espécie de rede – e não de cânone – e criam seus textos de formas tão diversificadas quanto inéditas.

Uma vez que, então, a mulher escritora na sociedade patriarcal experencia seu gênero como um obstáculo doloroso e, assim como a maioria das mulheres condicionadas de forma patriarcal, é vitimizada e colocada num lugar alternativo, Gilbert e Gubar (2000) postulam que a “ansiedade da autoria” é debilitante, e isso faz com que as escritoras sejam intencionalmente inferiorizadas.

Além disso, as descendentes das escritoras são vistas, de muitas formas, como as germinadoras de “uma doença, uma desafeição, um distúrbio, uma desconfiança” (Gilbert; Gubar, 2000, p. 51, tradução minha)⁷ que se espalha como uma mancha pelo estilo e pela estrutura dos escritos pelas mulheres antes do século XIX. Assim, as conquistas desfrutadas hoje pelas mulheres contemporâneas só foram possíveis por conta do impacto que as predecessoras dos séculos XVIII e XIX causaram, cujas lutas foram solitárias, em isolamento e, muitas vezes, paralisantes em termos de superação da ansiedade de autoria (Gilbert; Gubar, 2000, p. 51).

É pelo esforço e sacrifício dessas mulheres dos séculos passados que as mulheres, hoje, conseguem escrever com mais autoridade apesar de, ainda, enfrentarem outros desafios de nosso tempo.

É necessário frisar, ainda, que apesar das autoras considerarem positiva a mudança de perspectiva oferecida, agora, pelo olhar feminista, é preciso perceber que essa denominada subcultura literária feminina criativa foi estabelecida num contexto de constante disputa e resistência, emergindo apesar das probabilidades contrárias à sua valorização, e não por causa delas.

Por isso, é essencial cuidar para não acabarmos, também, reforçando os estereótipos sexuais socialmente opressores, sendo imprescindível que entendamos,

⁷ No original: “a disease, a disaffection, a disturbance, a distrust”.

culturalmente e politicamente, o território de disputas no qual surge a força literária e as realizações literárias das mulheres dos séculos XVIII e XIX.

Nesse sentido, em conformidade com Gilbert e Gubar (2000), penso a mulher escritora como pioneira de uma criatividade tão intensa que tal intensidade não é experienciada pelo homem escritor, sendo essa criatividade emergente sentida como algo que está ajudando, à época, a criar uma tradição viável que está emergindo na escrita de mulheres.

A definição metafórica do processo poético é tida como um encontro sexual entre um poeta homem (*male poet*) e uma musa mulher (*female muse*), fazendo com que seja questionado onde a poeta mulher (*female poet*) se encaixaria.

Para Gilbert e Gubar (2000), essa resposta está no modo como a mulher escritora experencia a ansiedade de influência: de forma diferente da contrapartida masculina pela simples razão de que ela deve confrontar seus precursores, que são majoritariamente homens e, portanto, diferentes dela. As autoras afirmam:

Assim, ao contrário do seu homólogo masculino, a artista feminina tem primeiro de lutar contra os efeitos de uma socialização que faz com que o conflito com a vontade dos seus precursores (masculinos) pareça inexprimivelmente absurdo, fútil, ou mesmo [...] auto-aniquilador. [...] A sua batalha não é contra a leitura que o seu precursor (masculino) faz do mundo, mas contra a leitura que ele faz dela. Para se definir como autora, ela tem de redefinir os termos da sua socialização (Gilbert; Gubar, 2000, p. 49, tradução minha).⁸

A luta contra a própria socialização e a redefinição desses termos será, para a mulher escritora, fundamental para que esteja apta a criar. Assim, Gilbert e Gubar chegam à conclusão de que, por precisarem redefinir os termos de sua socialização, a mulher escritora tem, na verdade, uma profunda ansiedade extenuante não de autoria, mas de autora.

É aqui, também, que as autoras mencionam Emily Dickinson quando versa “A infecção se alastra na frase”⁹, que inspira o título do capítulo de Gilbert e Gubar, verso

⁸ No original: “Unlike her male counterpart, then, the female artist must first struggle against the effects of a socialization which makes conflict with the will of her (male) precursors seem inexpressibly absurd, futile, or even [...] self-annihilating. [...] Her battle is not against her (male) precursor’s reading of the world but against his reading of her. In order to define herself as an author she must redefine the terms of her socialization”.

⁹ No original: “Infection in the sentence breeds”.

esse que ressoa de formas variadas para as escritoras dada sua singularidade particular e seu lugar de importância na história da literatura.

Na análise do poema de Dickinson, o fato de que a infecção na frase alastra/germina/se reproduz sugere o reconhecimento da poeta de que textos literários são coercivos, aprisionadores, causadores de febres; sendo assim, uma vez que a literatura usurpa o interior de um leitor, isso se torna uma invasão de privacidade (Gilbert; Gubar, 2000, p. 52).

Os textos patriarcais, nesse sentido, buscariam negar a autonomia e a autoridade feminina; ao mesmo tempo, os textos escritos por mulheres transmitiriam declaradamente e dissimuladamente sua própria e tradicional ansiedade de autoria às suas descendentes femininas, fazendo com que a criadora de um texto, quando se é mulher, se sinta aprisionada e desnordeada dentro de outros textos: “ao aprender a se tornar um objeto belo, a menina aprende a sentir ansiedade – talvez até aversão – pela sua própria carne” (Gilbert; Gubar, 2000, p. 54, tradução minha)¹⁰.

A relação entre o feminino, a mulher, a objetificação e a carne também foram exploradas por Carol J. Adams (2018), estadunidense escritora, feminista e ativista pelos direitos dos animais. Em seu livro *A política sexual da carne: uma teoria feminista-vegetariana*, com primeira edição datada de 1990 e com tradução publicada no Brasil em 2018, Adams investiga não só como a relação entre a opressão das mulheres e dos animais está entrelaçada na sociedade, mas também como a objetificação de ambos é explorada na indústria da carne em formas de sexualização, exploração e consumo, revelando as maneiras por meio das quais mulheres e animais são retratados como produtos passivos e descartáveis.

Nesse livro, em específico, ela aborda mais a relação entre feminismo e vegetarianismo, propondo a dieta vegetariana ou vegana como uma prática feminista que desafia os papéis de gênero tradicionais e promove a compaixão em relação a todos os seres vivos (Adams, 2018). Esse livro contribuiu, também, para o movimento ecofeminista ao destacar as conexões, também, entre subjugação de mulheres, degradação ambiental e exploração animal.

Ao retomar a questão posta por Gilbert e Gubar (2000) quando afirmam que a menina, ao aprender a se tornar tal objeto, aprende também a sentir ansiedade e até

¹⁰ No original: “Learning to become a beautiful object, the girl learns anxiety about – perhaps even loathing of – her own flesh”.

mesmo aversão por sua própria carne, menciona que a carne era uma espécie de combustível da raiva e da luxúria, sendo a repulsa à carne e ao consumo de carne um fato comum entre as mulheres e moças vitorianas, uma vez que a dieta carnívora era associada à precocidade sexual, a um fluxo menstrual abundante e até mesmo à ninfomania (Adams, 2018).

A chamada fobia da carne também estaria relacionada ao referente ausente – isto é, o animal morto –, sendo possível inferir, por consequência das dinâmicas patriarcais, que as mulheres teriam fobia ao próprio corpo por relacionarem sua própria exploração, em termos de origem das opressões, à exploração animal.

Carter também trabalha a questão da carne em *A mulher sadiana* (Carter, 2000), considerando a transformação do corpo feminino de *flesh* (carne viva, corpo vivo) para *meat* (carne de açougue, uma mercadoria) como algo a ser abatido.

Este é um processo de desumanização e objetificação que permite a lógica do libertino que, como Carter propõe, observa com excitação este ato dramático da transformação do corpo vivo em carne morta porque sabem que eles, os homens, estão a salvo da faca (Carter, 2000).

Este prazer de observar a matança é dividido, ainda, em duas partes: “há o prazer técnico de trincar e o prazer antecipado da perspectiva de comer a carne, da assimilação da substância morta” (Carter, 2000, p. 125), portanto pouco importa onde a face fure: qualquer buraco, vivo ou morto, pode ser penetrado. A transformação de *flesh* para *meat* culmina na redução da mulher a um buraco, o destino final da objetificação.

Os libertinos de Sade são os açougueiros dessa lógica, levando a objetificação ao seu extremo. Para eles, o desejo não pode mais ser satisfeito pelo corpo vivo, então “a carne torna-se uma metáfora elaborada para o abuso sexual” (Carter, 2000, p. 31-32). Sade, em sua imaginação, “corta os corpos de mulheres e torna a montá-los nas formas de seu próprio delírio” (Carter, 2000, p. 24-25), tratando a carne humana como um material bruto para seu deleite.

Neste universo, a sacralização irônica do corpo feminino, onde o orifício é um “santuário” ou um “templo” (Carter, 2000, p. 66), serve apenas para tornar sua profanação mais potente. O corpo, então, é um mapa de orifícios intercambiáveis, e a penetração, seja ela qual for, por onde for, com o que for, torna-se um ato de dominação que reafirma a função utilitária da mulher, reduzida à condição de objeto.

Assim, o corpo da mulher torna-se um pedaço de matéria a ser dissecado, repartido, talhado, moído, consumido e vendido; destino simbólico que ecoa a realidade histórica da já mencionada era vitoriana. A hierarquia doméstica e nutricional – os homens podiam comer a carne vermelha e as mulheres recebiam as sobras (Adams, 2018) – reflete a premissa sadiana: o homem como consumidor privilegiado e a mulher como carne a ser consumida.

Em última instância, a mulher, em sua totalidade complexa, é esquartejada e sua identidade é negada até que reste apenas sua função como receptáculo para a penetração masculina. É a aniquilação simbólica completa, na qual o corpo vivo é tratado como carne morta, e a carne morta é dividida em buracos funcionais, provando que, uma vez que a mulher é rebaixada à condição de carne, qualquer parte dela pode ser furada, violada e consumida.

A pornografia, como apontado por Carter, é o principal instrumento que realiza essa transformação simbólica, pois é a arte que “transforma a carne em palavra” (Carter, 2000, p. 14). O texto pornográfico cria um simulacro verbal que reduz o ser humano a seus elementos mais básicos representados como a “sonda e o orifício franjado, os sinais gêmeos do masculino e feminino no graffiti, os símbolos biológicos rabiscados nos cartazes do metrô e na parede do mictório” (Carter, 2000, p. 4-5).

Essa abstração permite que o consumidor, geralmente um homem, se iluda com a fantasia de que pode “comprar o corpo de outras pessoas como se fosse carne” (Carter, 2000, p. 14). O corpo vivo – *flesh* –, “organização infinitamente complexa” (p. 5), é rebaixado à condição de carne morta – *meat* –, uma peça anônima no açougue do desejo, pronta para ser fatiada e servida ao gosto do cliente.

Nessa perspectiva, a recusa das moças vitorianas ao consumo de carne transcende a dieta para se tornar um ato político de resistência, uma atitude subversiva. Naquela sociedade tradicional e conservadora, ao identificarem na carne um símbolo do domínio masculino – um poder exercido sobre seus corpos em todas as fases da vida –, sua negação se convertia em uma estratégia para rechaçar simbolicamente essa subjugação e afirmar o pouco controle que ainda possuíam sobre si mesmas. Nesse sentido

Se o corpo se torna um foco especial para a luta das mulheres por liberdade, o que é ingerido constitui um ponto primordial lógico para anunciar a independência da pessoa. Ao recusar a ordem masculina da comida, as mulheres praticaram a teoria do feminismo por meio do seu corpo e da sua opção pelo vegetarianismo (Adams, 2018, p. 237).

Ansiedade e aversão à própria carne, então, se entrelaçam e se relacionam quando Gilbert e Gubar (2000) demonstram uma tradição poética comum a diversas escritoras e poetas partindo dessa infecção na frase – e de tradições de doenças –, que era verdade central para as mulheres na literatura no século XIX, desde Jane Austen e Mary Shelley a Emily Dickinson e Elizabeth Barrett Browning.

Nessa tradição – ou tradições –, a doença, a fragmentação, a infecção e o desespero são as heranças – no corpo (aversão à carne) e na mente (ansiedade) – que a mulher escritora herdará de suas antepassadas.

A superação da ansiedade de autoria só se tornou palpável, no século XIX, por meio do traçar de caminhos que repudiariam as prescrições patriarcais e a ordem masculina, tornando possível a busca pelo feminino distinto.

Duas dentre as principais alternativas das escritoras eram, por exemplo, o uso de pseudônimos ou o anonimato. Para Gilbert e Gubar (2000, p. 64), ambas as opções são degradantes quando penso que essas eram as duas formas permitidas a elas para definirem suas presenças públicas no mundo. E, independente da opção, o destino estava posto: se publicassem sob pseudônimo ou anonimato, confessar-se-ia sua “limitação” feminina; e se escolhessem a terceira opção, que é desistir e não publicar de nenhuma forma, conformar-se-iam com o ostracismo inevitável que lhes ocorreria.

É sintomático pensar que ambas as opções viáveis de publicação, o pseudônimo ou o anonimato, são escolhas que comunicam não uma autoria feminina, mas sim uma ausência dela: na primeira opção, eu não me apresento como eu, e sim como algo inventado; e, na segunda opção, eu não existo.

Seria preciso uma análise mais profunda das limitações enfrentadas pelas escritoras ao longo da história e como essas escolhas são reflexos também das normas sociais e das estruturas patriarcais presentes no mundo da literatura em cada contexto histórico e social; mas, superficialmente, duas visões surgem a respeito das opções que poderiam ser escolhidas: num cenário, as mulheres escolhem o pseudônimo ou o anonimato por receio e conformidade; noutro cenário, seria possível

interpretar tanto o pseudônimo quanto o anonimato como ferramentas de resistência dentro de um contexto que preteria a autoria feminina.

Ora, se as escolhas das escritoras entre pseudônimos e anonimatos são restrições impostas externamente, me parece mais frutífero pensar no que cada uma delas permitia apesar das limitações e das insistências nas ausências de autorias femininas. Sendo assim, considero as ferramentas pseudônimo ou anonimato não apenas como resistências, mas também como subversões.

O uso de pseudônimos, por exemplo, permitia às mulheres escaparem das expectativas de gênero, uma vez que, no patriarcado, o feminino é associado, por vezes, a uma menor capacidade. Por outro lado, a escolha de se manter anônima, como Virginia Woolf arrisca-se dizer – “que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher” (Woolf, 2014, p. 73) –, permitia uma camada de proteção extra às mulheres contra a provável discriminação que sofreriam diretamente; ou mesmo o combate à ostracização de suas obras como um todo.

No entanto, ambas as alternativas escancaravam os impedimentos para trilhar um caminho até a legitimidade e a autonomia dentro de contextos literários nos quais predominavam desigualdades de gênero.

A menção ao uso de pseudônimos, ferramenta utilizada por muitas mulheres que buscavam a publicação de seus textos ao longo do século XX mas não queriam ser completamente anônimas, leva a uma das discussões presente no capítulo intitulado “*Angela Carter’s poetry*” (A poesia de Angela Carter), de Gamble (2019), no qual a pesquisadora menciona que esse foi o exato caminho escolhido por Carter para o começo de sua trajetória como escritora: surpreendentemente, descobri que Angela Carter escreveu sob um pseudônimo em suas primeiras tentativas de divulgação e possíveis publicações de seus poemas.

Nesse início de tentativas e possibilidades em relação a seus versos, Carter também solicitou aos editores das revistas que guardassem segredo a respeito de seu pseudônimo:

O meu pseudônimo é um grande segredo, por isso confio em você para que se mantenha tão silencioso como uma sepultura; adotei-o pelas razões que levam a maioria das mulheres que escrevem, mais cedo ou mais tarde, a usar nomes masculinos, a não ser que sejam aquelas mulheres de sensibilidade trêmula que se aproveitam do fato de serem mulheres. Infelizmente, eu não escrevo como uma mulher e alguns homens ficam aborrecidos (AC para CM¹¹, 20 de outubro de 1965, *apud* Gamble, 2019, p. 82, tradução minha).¹²

O pseudônimo em questão, usado por Angela Carter, era Rankin Crowe. Os poemas intitulados “Unicorn” e “Through the Looking Glass” foram, inicialmente, assinados por ela usando esse *nom de plume*, o único criptônimo conhecido de Carter até então. O contexto no qual tal uso se desdobrava também levava em conta a tentativa fracassada de Carter, juntamente com um colega da universidade, em fundar uma revista de poesia intitulada *Vision*.

A ideia tinha como objetivo, nas palavras de Carter, “estimular algum tipo de atividade literária por parte dos estudantes predominantemente apáticos” (AC para FB¹³, 2 set. 1965, *apud* Gamble, 2019, p. 81, tradução minha), se referindo aos seus colegas de graduação. É possível supor que, na tentativa de fazer vingar a revista, Carter preocupou-se, talvez, em escrever usando a alcunha Rankin Crowe – cujo nome no masculino configurava chances mais concretas de publicação em revistas de poesia relevantes na época – para, também, evitar a exposição a algum tipo de rejeição.

Na biografia sobre Carter, intitulada *The invention of Angela Carter: a biography* (A invenção de Angela Carter: uma biografia), o biógrafo Edmund Gordon (2017) também pensa sobre o uso do pseudônimo e levanta pistas sobre a origem de Rankin Crowe: “um erro ortográfico (talvez deliberado, talvez não) do nome de um cowboy do início do século XX, cujo livro de memórias fantasma, *Rankin Crow in the Oregon*

¹¹ A correspondência citada é de Angela Carter (AC) para Father Brocard Sewell (FB), editor da revista *The Aylesford Review*. A citação é feita via *apud* por ter sido acessada exclusivamente no livro de Gamble.

¹² No original: “My pseudonym is a big secret, so I trust you will keep as quiet as the grave about it; I have adopted it for the reasons most women who write sooner or later find themselves using masculine names, unless they are those quivering-sensibility-type females who trade on being a woman. Unfortunately I do not really write like a woman and some men get upset”.

¹³ Correspondência entre Angela Carter (AC) e Father Brocard Sewell (FB), editor da revista *The Aylesford Review*, que será mencionada eventualmente. Aqui, utilizo o *apud* pois estas correspondências estão publicadas, hoje, apenas neste capítulo de Gamble.

Country (Rankin Crow no Oregon), ela provavelmente conhecia” (Gordon, 2017, p. 76, tradução minha).

Gordon menciona que Carter achava cowboys “desesperadamente românticos” (Gordon, 2017, p. 76, tradução minha) e que, nessa época, ela havia assistido *A fistful of dollars* (Por um punhado de dólares) – o longa de 1964 com Clint Eastwood que é considerado, até hoje, um clássico do faroeste – mais de uma vez no cinema.

Ao supor a razão pela qual Carter adotou um pseudônimo, Gordon sugere que o motivo poderia estar entre a vergonha de colocar o próprio nome e a modéstia por ser uma das editoras da revista que ela criara com seu colega: “pode ter sido, em parte, uma questão de constrangimento (ela descrevia a *Vision* como “detestável”, mesmo enquanto era editora dela), ou de modéstia tática (nunca inspira confiança quando um editor é o seu próprio colaborador principal)” (Gordon, 2017, p. 76-77, tradução minha). Gordon, no entanto, confirma que a explicação oferecida por ela à época foi a já mencionada, em Gamble (2019), na última citação direta.

Pensando sobre a resposta de Carter a McCarthy, busco as reflexões levantadas por Virginia Woolf (2014) em *Um teto todo seu* quando afirma que, para as escritoras, as dificuldades imateriais eram ainda piores que as materiais: “A indiferença do mundo [...] não era, no caso dela, indiferença, mas hostilidade. O mundo não dizia a ela, como dizia a eles: ‘Escreva se quiser, não faz diferença para mim’. O mundo dizia, gargalhando: ‘Escrever? O que há de bom na sua escrita?’” (Woolf, 2014, p. 78).

O medo da rejeição, então, se somaria à possível abertura não só para uma irrelevância, mas também para uma antipatia agressiva como reação aos seus poemas caso estivessem assinados por seu nome feminino e, nesse cenário, menos propenso à publicação.

Ao mesmo tempo em que Carter sente a necessidade de adotar um pseudônimo masculino para ter seus poemas levados a sério ou para ser publicada nesse ambiente predominantemente masculino, tal prática deixa bastante evidente a existência de um sistema patriarcal que privilegia a produção de homens e desvaloriza a produção de mulheres.

Nessa época, Carter cultivava uma aversão profunda “a um certo tipo de escrita feminina¹⁴ – como exemplos de autoras do tipo citou Edna O’Brien, Joan Didion e Jean Rhys – na qual sentia que ser mulher era apresentado como uma condição de vitimismo” (Gordon, 2017, p. 77, tradução minha).

Para Carter, essa era uma atitude detestável, uma vez que seu próprio feminismo partia do pressuposto de que homens e mulheres eram fundamentalmente iguais e, ainda, “por muito que se ressentisse dos pressupostos patriarcais da sociedade britânica, sentia que as mulheres tinham alguma responsabilidade na sua perpetuação caso se limitassem a culpar a agressão masculina” (Gordon, 2017, p. 77, tradução minha), o que para ela era uma conspiração que mantinha e perpetuava o estatuto de sexo frágil.

Por isso, entre pseudônimos e opiniões à época, Carter escolhia desvencilhar-se, nesse momento, de qualquer militância política que não era autoafirmativa e rejeitasse a implícita diferença de gênero: “como ela disse em *A mulher sadiana*: ‘A minha anatomia é apenas parte de uma organização infinitamente complexa, o meu eu’” (Gordon, 2017, p. 77, tradução minha).

O uso do pseudônimo também pode ser lido, como mencionei, como uma forma de resistência e subversão das escritoras para contornarem tais barreiras. No entanto, ao expressar que não escreve como uma mulher, Carter também evidencia sua própria internalização das normas patriarcais, demonstrando uma vontade de querer ser reconhecida como escritora não pelo seu gênero, mas independentemente dele.

Para Woolf (2014), tal premissa não é apenas falsa, mas irrelevante considerando que o poder criativo das mulheres não é inferior nem superior ao poder criativo dos homens, mas diferente:

E qualquer um concluiria que seria mil vezes uma pena se isso [o poder criativo das mulheres] fosse retardado ou desperdiçado, pois foi conquistado em séculos da mais drástica disciplina, e não há nada que possa tomar o seu lugar. Seria mil vezes uma pena se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como eles, ou se parecessem com eles, pois se dois sexos [*sic*] é bastante inadequado, considerando a vastidão e a variedade do mundo, como faríamos com apenas um? (Woolf, 2014, p. 126).

¹⁴ No original, Gordon usa a expressão *feminine writing* e, por isso, traduzi como “escrita feminina”.

Há, portanto, uma complexidade nas questões de gênero e na necessidade de desafiar as expectativas na literatura de autoria feminina. A ansiedade de autoria de Angela Carter, aqui, bifurca-se entre escolher admitir-se apenas como uma escritora a partir de seu gênero ou protestar, em tom de denúncia, que escrevia tão bem quanto um homem.

Percebo que é no último que ela acreditava, possivelmente, ao justificar seu pseudônimo afirmando que não escreve como uma mulher. Carter, portanto, coloca-se na segunda possibilidade, a de tentar ser lida como alguém que escreve tão bem quanto quem se considera bom na literatura – isto é, um homem –, pois nessa fase de sua carreira, ela estava muito preocupada em não ser vista como “alguém que escreve como uma mulher” (Gamble, 2019, p. 82, tradução minha), o que também reflete na escolha do eu lírico de seus versos, pois “grande parte da sua poesia, tal como a sua prosa inicial, evita resolutamente uma voz ou um tema explicitamente feminino” (Gamble, 2019, p. 82, tradução minha).

Isso se confirma nos poemas que Angela Carter publicou como Rankin Crowe, que tendem “em direção ao masculino – a ‘sensibilidade’ e a ‘vulnerabilidade’ não estão entre as suas qualidades mais proeminentes” (Gordon, 2017, p. 77-78, tradução minha), sendo o mais interessante deles, na visão de Gordon, o poema “Unicorn”:

[...] uma obra muito artística, ligeiramente mal desenvolvida, mas um trabalho completamente fora do comum, que mistura verso livre, prosa e estrofes de baladas, e que prefigura a obra madura de Angela Carter na sua atitude sardônica em relação ao mito (Gordon, 2017, p. 78, tradução minha).¹⁵

Apresentado e comentado mais detalhadamente na seção a seguir, o poema “Unicorn”, a meu ver, resume-se bem nessa colocação do Gordon. Vale ressaltar, também, que Carter, nesse momento específico, era uma jovem aluna na graduação em *English* – curso similar a Letras: Inglês no Brasil – na Universidade de Bristol, aos 23 anos, período bem anterior ao qual os movimentos da Segunda Onda do Feminismo chegaram propriamente à Grã-Bretanha.

É possível dizer que, ao mesmo tempo em que Carter está localizada, enquanto escritora em início de carreira, no período de consolidação da crítica feminista como

¹⁵ No original: “[...] a very arty, slightly undercooked, but wholly unusual piece of work, which mixes free verse, prose, and ballad stanzas, and prefigures Angela Carter’s mature work in its sardonic attitude to myth”.

crítica literária (Plain; Sellers, 2007) levando em conta as contribuições das teóricas feministas francesas como Irigaray (1985), Cixous (2022) e Kristeva (1984), ela também está posicionada, histórica e socialmente, na Segunda Onda feminista, a qual passa a considerar que o pessoal é também político e conta com as contribuições de Kate Millett (1970) e as já mencionadas Simone de Beauvoir (2016) e Betty Friedan (2020).

As feministas da Segunda Onda foram as primeiras a questionarem as estruturas sociais para além da não participação política das mulheres e da falta de direitos básicos: elas preocuparam-se, sobretudo, em buscar a origem da opressão da condição feminina dentro patriarcado, dos papéis de gênero e da representação das mulheres na literatura.

Nesse sentido, era fundamental identificar qual era o motivo comum entre todas as mulheres que as levavam a condições de subjugação e situações de menor poder do que as dos homens de forma geral. As feministas dessa onda chegaram à conclusão de que a origem da opressão estaria focada, sobretudo, na materialidade do sexo enquanto órgão sexual – ou seja, no fato de que mulheres possuem uma vulva e um útero.

No entanto, é notável que Carter – ainda que localizada historicamente nesse período de evolução da crítica – já pensava muito além do momento histórico e das limitações conceituais das conclusões dos movimentos da Segunda Onda.

Um dos exemplos é o romance *The passion of new Eve* (A paixão da nova Eva) (1977), escrito ainda na década de 1970, no qual Carter tratou da temática do gênero e da sua dicotomia com o sexo, pois apresenta aos leitores Evelyn que, além de ser uma personagem – considerando os elementos da narrativa – redonda, de maior complexidade e tridimensional, também possui um corpo transsexual.

O pensamento de Carter estaria, hoje, muito mais ligado às contribuições de Judith Butler (2016) e Paul B. Preciado (2022), para citar apenas dois nomes, visto que seus pensamentos estavam muito à frente de seu tempo e não poderiam ser explicados da mesma forma, à sua época, sem as teorias que foram desenvolvidas ao longo dos anos e que existem hoje. A visão de Carter era tão futurista que exigiu que a própria cultura amadurecesse para, então, absorvê-la.

Embora possa analisar Carter também como crítica de gênero, é preciso cuidar para que não se analise esse aspecto de forma anacrônica e descolada de seu contexto, frisando que em certo momento a identificação de Angela Carter como

feminista é clara, tendo também seu reconhecimento como ícone literário do movimento décadas depois, já bem próximo à sua morte em 1992.

Carter era, sobretudo, uma grande crítica cultural. É em “*Notes from the front line*”, publicado em 1983, que Gamble (2019) cita o momento em que Carter confessa que não se considerava completamente feminista até os anos 1960:

Posso remontar a essa época, a alguns desses debates e a essa sensação de maior consciência da sociedade que me rodeava no verão de 1968, o meu próprio questionamento sobre a natureza da minha realidade enquanto mulher. A forma como essa ficção social da minha “feminilidade” foi criada, por meios fora do meu controle, e me foi forçada como sendo a coisa real (Carter, 1997a, p. 37-38, *apud* Gamble, 2019, p. 82, tradução minha).¹⁶

Ao analisar sua poesia, isso se revela verdadeiro se comparado aos momentos de publicação dos poemas. Bem no início de suas publicações, como mencionei anteriormente, é notável a falta de interesse na retratação simbólica das construções socioculturais da feminilidade – o que se tornaria sua marca registrada na maior parte de seus trabalhos posteriores (Gamble, 2019).

É nesse contexto, também, que tomava forma o movimento *British Poetry Revival* (1960-1978), o qual influenciou a publicação de poesia como nunca visto, havendo o número histórico de mais de duas mil revistas de publicação de poesia em circulação durante os anos 1960 na Grã-Bretanha.

Essa atividade poética também afetou Carter, cujos poemas apareceram em algumas dessas publicações – principalmente na revista *The Aylesford Review* (1955-1968) e na *Tlaloc* (1964-1970), cujos editores já foram mencionados em notas de rodapé anteriores, tendo publicado o seguinte nessa época: três poemas na *Universities’ Poetry*; um poema na revista para estudantes da Universidade de Leeds intitulada *Poetry and Audience*; e cinco poemas numa antologia – algo como uma plaquete¹⁷ – intitulada *Five quiet shouters* (Cinco gritadores silenciosos), publicada pela editora *Poet & Printer* (Gamble, 2019).

¹⁶ No original: “I can date to that time and to some of those debates and to that sense of heightened awareness of the society around me in the summer of 1968, my own questioning of the nature of my reality as a woman. How that social fiction of my ‘femininity’ was created, by means outside my control, and palmed off on me as the real thing”.

¹⁷ Livros curtos de publicação de poesia, normalmente feitos de forma artesanal, grampeados, impressos ou datilografados, em tiragem reduzida, com o objetivo de publicar novos poetas. O termo será explicado de forma detalhada mais adiante.

É inexato, no entanto, supor que Angela Carter se considerava parte do movimento *British Poetry Revival*, mas é certo dizer que ela tinha intenções muito bem definidas, nessa época, a respeito de sua poesia. Ela desdenhava, por exemplo, da poesia intelectualizada e acadêmica, aquela feita por poetas que só seriam entendidos por outros poetas muito similares a ele.

Suas preocupações eram outras, muito diferentes e distantes das ambições de seus contemporâneos: Carter queria ser lida por todos, sem distinção, e não somente por seus pares. Para ela, eram fundamentais duas coisas além de escrever: fazer as pessoas lerem e fazer as pessoas rirem:

É terrivelmente importante (pelo menos para mim) que as pessoas leiam o que escrevo; e é também importante, para mim, que as faça rir; e como o meu *slapstick*¹⁸ é normalmente sobre os aspectos mais horríveis da vida, o fato de ser engraçado é muito, muito importante, porque não quero aborrecê-los com observações banais, pretensiosas e autoconscientes sobre a sordidez do ser humano [...] (AC para CM, 18 maio 1965, *apud* Gamble, 2019, p. 83, tradução minha).¹⁹

Por meio das correspondências inéditas com editores de pequenas revistas de poesia – as já citadas *The Aylesford Review* e *Tlaloc* – e, baseando-se nelas, Gamble (2019) observa que as ambições de Carter para a sua poesia focam em como seus poemas lhe permitiram moldar um registro literário que deveria se concretizar em seus romances com um estilo e abordagem já reconhecidamente carteriano pois, de fato, Carter publicou pouquíssimos poemas.

Uma das suspeitas da pesquisadora é a de que, por estar comprometida também com a escrita de *Shadow dance* (Dança da sombra) no mesmo ano em que publica os poemas nas revistas de poesia – 1966 –, Carter se encontrava dividida entre três situações concomitantes: continuar a escrever poemas, aventurar-se na prosa e dedicar-se aos estudos acadêmicos – momento de sua vida que será mais bem detalhado, oportunamente, no capítulo a seguir.

¹⁸ Um estilo de humor que envolve uma atividade física exagerada, no qual o ator ou o palhaço se movimenta de forma desengonçada e engraçada, deixando cair as coisas, por exemplo (Slapstick, 2024).

¹⁹ No original: “It is terribly important (to me at least) that people read what I write; and it is also important, to me, that I make them laugh; and as my slapstick is usually about them [*sic*] more horrible aspects of life, that it should be funny is very, very important, because I don’t want to bore you with trite, pretentious and self-conscious observations on the nastiness of being human”.

Baseando-me nas passagens das cartas analisadas anteriormente, é notório que Angela Carter, enquanto poeta iniciante, tentou se desvencilhar da ideia de ser vista como alguém que, como já mencionado, escreve como uma mulher; uma tentativa, também, de afastamento dos símbolos e dos aspectos que, *a priori*, definiriam o que seria a poesia de autoria feminina.

A professora e pesquisadora Laurie Finke (1992), em seu livro *Feminist theory, women's writing* (Teoria feminista, escrita de mulheres), afirma que muitas poetisas, ao darem ênfase nos aspectos emocionais, subjetivos e terapêuticos da poesia escrita por mulheres acabam por miniaturizá-la, o que acaba perpetuando, mesmo na crítica feminista

[...] um duplo padrão literário pelo qual as obras dos poetas masculinos são julgadas e canonizadas por critérios artísticos ditos objetivos, enquanto a poesia das mulheres é considerada emocional e pessoal, mais como um diário do que como poesia (Finke, 1992, p. 32, tradução minha)²⁰.

Essa é, talvez, uma possível explicação, também, para o contexto no qual Angela Carter se encontrava enquanto uma jovem estudante que buscava ser reconhecida por suas palavras independentemente de ser uma mulher.

Ao tentar ignorar a possibilidade de seu gênero feminino interferir em como seus poemas eram lidos, Carter também ignorava que, para fins de tradição e cânone, seu questionamento se tratava, na verdade, de sua ansiedade de autoria: como na polarização Branca de Neve e Rainha, mulheres que escrevem têm sido historicamente descritas ou como o “anjo do lar” (*the angel in the house*), se conformando com papéis tradicionais de gênero e sacrificando suas ambições criativas pelo bem da morada, ou como “a louca no sótão” (*the madwoman in the attic*), se rebelando por meio de uma suposta insanidade por ousar desafiar as expectativas sociais impostas a elas.

Aqui, entendo também que o duplo da louca no sótão é, também, o monstro:

Quer seja um anjo passivo ou um monstro ativo, por outras palavras, a mulher escritora sente-se literal ou figurativamente incapacitada

²⁰ No original: “This emphasis on the emotional, subjective, and therapeutic aspects of these women’s poetry miniaturizes it, perpetuating even in feminist criticism a literary double standard by which male poets’ works are judged and canonized by so-called objective artistic criteria, while women’s poetry is deemed emotional and personal, more like a diary than poetry”.

pelas alternativas debilitantes que a sua cultura lhe oferece, e os efeitos incapacitantes do seu condicionamento parecem por vezes 'reproduzir-se' como sentenças de morte nos sapatos ensanguentados que herda das suas antepassadas literárias (Gilbert; Gubar, 2000, p. 57, tradução minha).²¹

Gilbert e Gubar (2000) mencionam Virginia Woolf em diversos momentos do capítulo e vemos, também, que as referências a *Um teto todo seu* (2014) estão todas descritas nas notas de fim referentes a ele. No entanto, não há referência explícita, nessas notas, ao anjo do lar de Woolf (2018), discutido em *Profissões para mulheres*, de 1931.

É possível, no entanto, estabelecer relações entre três elementos: o anjo citado por Gilbert e Gubar (2000), o anjo do lar de Woolf (2018) e a observação de Angela Carter sobre não se enxergar, até então, como uma escritora que levava em conta seu gênero, quando Woolf (2018) afirma que:

Foi a consciência do que diriam os homens sobre uma mulher que fala de suas paixões que a despertou do estado de inconsistência como artista. Não podia mais escrever. O transe tinha acabado. A imaginação não conseguia mais trabalhar. Isso creio que é uma experiência muito comum entre as mulheres que escrevem – ficam bloqueadas pelo extremo convencionalismo do outro sexo. Pois, embora sensatamente os homens se permitam grande liberdade em tais assuntos, duvido que percebam ou consigam controlar o extremo rigor com que condenam a mesma liberdade nas mulheres (Woolf, 2018, p. 16-17).

Na tentativa de se isentar das amarras herdadas por seu gênero e do rigor com que os homens condenariam sua liberdade na escrita, Carter encontrou uma alternativa para conciliar seus versos com essa tensão e com seus estudos: sua melhor poesia está diretamente ligada às leituras que ela fazia na universidade, sobretudo as obras relacionadas ao período medieval.

Desses poemas, alguns consistem em traduções ou adaptações de versos medievais, havendo intertextualidades e referências bastantes claras neles. Para Gamble, “escrever poesia – e particularmente poesia que traduzia ou adaptava os textos literários medievais de que mais gostava – permitia-lhe assim ‘manter a mão

²¹ No original: “Whether she is a passive angel or an active monster, in other words, the woman writer feels herself to be literally or figuratively crippled by the debilitating alternatives her culture offers her, and the crippling effects of her conditioning sometimes seem to ‘breed’ like sentences of death in the bloody shoes she inherits from her literary foremothers”.

na massa” (Gamble, 2019, p. 86, tradução minha), sem que Carter se afastasse por completo do mundo acadêmico.

Em seu livro *Shaking a leg: collected journalism and writings* (Sacudindo o esqueleto: jornalismo e escritos reunidos)²² (1997), publicado postumamente, Carter confirma o valor que dava à leitura: para ela, ler era tão importante quanto escrever. Esse livro é a mais abrangente coletânea da obra de não ficção de Angela Carter e reúne uma vasta seleção de seu jornalismo, ensaios, críticas e resenhas, escritos ao longo de três décadas.

É no texto “*Notes from the front line*” – já mencionado anteriormente –, que compõe o livro supracitado, que Carter afirma que “a leitura é uma atividade tão criativa quanto a escrita e a maior parte do desenvolvimento intelectual depende de novas leituras de textos antigos” (Carter, 2013, p. 45-46)²³.

Nesse sentido, a escrita carteriana opera frequentemente como um palimpsesto, conceito literário que descreve um texto construído sobre outro anterior, cujos traços permanecem visíveis, criando uma obra em múltiplas camadas. Em Carter, isso acontece tanto em relação aos textos que ela lê quanto em relação aos textos que ela escreve e reescreve. Essa perspectiva é corroborada e aprofundada pela pesquisa de Rapucci (1997), principal referência e maior especialista brasileira na obra de Carter.

Rapucci, professora da Unesp-Assis, além de tradutora de livros e textos essenciais da autora, foi uma das pioneiras na divulgação da obra de Angela Carter no Brasil.

Em sua tese de doutorado de 1997, intitulada “‘Exposta ao vento e ao sol’: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter”, a pesquisadora tem como objetivo encontrar, nessas personagens, “as características que as definem como agentes em vez de vítimas e as tornam, desse modo, vetores de uma ideologia a serviço das mulheres” (Rapucci, 1997, p. 11).

²² A tradução do título original, *Shaking a leg: collected journalism and writings*, optou por manter o sentido idiomático de movimento e vivacidade presente no termo inglês. A organizadora da coletânea, Susannah Clapp (1997), explica que a expressão reflete a natureza energética, inquieta e itinerante do jornalismo de Carter, que estava sempre “em movimento” e engajado na crítica da cultura.

²³ No original: “Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts”.

A análise de Rapucci demonstra que Carter, ao reescrever e subverter seus predecessores, afirma-se como uma autora cuja criação é inseparável de seu vasto repertório como leitora.

Essa identidade de leitora-autora confirma que, para Carter, a leitura não era um ato passivo, mas uma atividade tão criativa quanto a própria escrita. A própria Carter resumiu essa filosofia com a metáfora de “colocar vinho novo em garrafas velhas [...] especialmente se a pressão do vinho novo fizer a garrafa velha explodir” (Gamble, 1997, p. 4, tradução minha)²⁴.

Essa citação – que também está no livro *Sacudindo o esqueleto: jornalismo e escritos reunidos*, mencionado anteriormente – é lembrada por Rapucci (1997, p. 246) em sua tese ao dialogar com a análise de Gamble, uma das maiores estudiosas de Carter em nível internacional.

Sarah Gamble (1997) apresenta essa filosofia de Carter no início de seu livro *Angela Carter: writing from the front line* (Angela Carter: escrevendo do front), já demonstrando uma intertextualidade com o texto “*Notes from the front line*”. A obra, que analisa a produção carteriana década a década, é essencial para qualquer estudiosa da autora. A percepção de Gamble, nesse sentido, alinha-se perfeitamente à de Rapucci: ambas defendem que Angela Carter era, antes de tudo, uma leitora voraz que escrevia a partir de suas leituras, sendo este um pressuposto fundamental para compreender sua obra.

Na introdução de seu livro, Gamble argumenta que a filosofia de Carter se manifesta em toda a sua produção. Segundo a crítica, tanto a ficção quanto a não ficção de Carter “a mostravam constantemente tensionando, testando, os limites de qualquer sistema de crenças estabelecido” (Gamble, 1997, p. 4, tradução minha)²⁵.

Essa atitude, para Gamble, revela um “tipo de anarquismo despojado implícito [...] que mostra Carter em seu papel favorito: o de uma espécie de sabotadora cultural, usando sua escrita para dinamitar suposições confortáveis e padrões de pensamento habituais” (Gamble, 1997, p. 4)²⁶.

²⁴ No original: “[...] putting new wine in old bottles [...] especially if the pressure of the new wine makes the old bottle explode”.

²⁵ No original: “[...] pushing at, testing, the boundaries of any received belief system [...]”.

²⁶ No original: “The kind of insouciant anarchism implicit in such statements shows Carter in her favourite role; as a kind of cultural saboteur, using her writing to blow up comfortable assumptions and habitual patterns of thought”.

Dessa forma, Carter transforma a releitura em um ato de criação radical, onde a ansiedade da influência é superada por um diálogo crítico e transformador: suas obras “agem como espelhos estilhaçados, através dos quais seus leitores ainda conseguem se ver, porém fragmentados, refratados, múltiplos e surpreendentemente não-familiarizados” (Gamble, 1997, p. 4, tradução minha)²⁷.

Esta análise de Gamble é confirmada por Rapucci quando menciona que Carter é “uma escritora que lê para escrever, e escreve *sobre* o que lê, já superada [...] a angústia da influência” (Rapucci, 1997, p. 246, grifo da autora). Este “virar o jogo” (Rapucci, 1997, p. 246) reforça, também, sua posição desmistificadora – um olhar que é uma premissa na construção de minha tese.

Para Carter, portanto, o ato de ler e reescrever não era apenas um exercício estético de palimpsesto, mas um projeto político de libertação das narrativas que aprisionam.

É a partir da relação entre poesia e reconstrução de mitos – sobretudo medievais – que, nas seções a seguir, descrevo como Angela Carter teria iniciado sua transformação, ainda que inconsciente, na mulher-monstro de Gilbert e Gubar (2000) que procura o poder da autoarticulação, libertando-se como artista da palavra para exprimir as relações ambíguas entre sua cultura e seu gênero, tornando-se – mas também negando se transformar – o “mais mítico dos monstros femininos, a Esfinge, cuja mensagem indecifrável é a chave da existência, porque sabem que a sabedoria secreta há tanto tempo escondida dos homens é precisamente o seu ponto de vista” (Gilbert; Gubar, 2000, p. 79, tradução minha)²⁸.

Na seção a seguir, forneço mais detalhes sobre a criatura que dá nome ao livro principal desta tese: o unicórnio. Nela, descrevo o contexto de produção do livro e foco na análise do poema homônimo, “Unicórnio”. Ainda, discorro sobre o mito do unicórnio e suas versões, bem como comento a relação entre o poema, o unicórnio e a poesia de Angela Carter de forma geral para, adiante, comentar, analisar e interpretar os outros poemas em *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015).

²⁷ No original: “Her fictions act as shattered mirrors through which her readers can still see themselves, but fragmented, refracted, multiple and startlingly defamiliarized”.

²⁸ No original, com grifo das autoras: “[...] embrace the role of that most mythic of female monsters, the Sphinx, whose indecipherable message is the key to existence, because they know that the secret wisdom so long hidden from men is precisely *their* point of view”.

2.2 “UNICORN”, O UNICÓRNIO CARTERIANO

Angela Carter publicou, em vida, apenas dois livros de poemas: *Five quiet shouters* e *Unicorn*, ambos em 1966. O primeiro é uma coletânea poética com outros quatro autores e o segundo é uma reunião de poemas escritos nos anos de 1960, nos quais a autora explora os temas que predominariam em seu renomado trabalho posterior de ficção.

Desde a sua última publicação em poesia – com *Unicorn* folheto, em 1966 – foram 49 anos até o registro seguinte quando, em 2015, a historiadora e crítica literária britânica Rosemary Hill coletou e organizou as publicações em verso de Carter no intervalo entre os anos de 1963 e 1971. O trabalho feito por Hill pode ser considerado uma ampliação da edição original de 1966, com o objetivo de divulgar, no meio literário contemporâneo, a breve carreira de Carter enquanto uma jovem poeta e estudante na Universidade de Bristol, disponibilizando uma edição atualizada que contém tanto os poemas de *Five quiet shouters* quanto os poemas de *Unicorn*.

É importante frisar que a maior parte da poesia de Angela Carter foi escrita na década de 1960 e, apesar de haver registros de escrita de poemas nos anos 1970, as publicações em verso foram diminuindo gradativamente a partir dessa década. Hill, em todos os seus ensaios contidos em *Unicorn: the poetry of Angela Carter*, alega que na medida em que Carter começou a se dedicar aos romances, contos e peças de teatro, ela provavelmente teria percebido que, na prosa, poderia haver mais espaço para estimular sua imaginação e evoluir a sua escrita.

Além disso, Hill também acredita que Carter tinha uma habilidade única para retrabalhar histórias e personagens que já existiam, tendo sido a poesia uma espécie de lugar inicial para começar a experimentar sua força enquanto jovem escritora.

Na década de 1960, a poesia era quase que o lugar exclusivo no qual Carter explorava suas ideias, retrabalhava os mitos e demonstrava uma inclinação para o fantástico. Em uma entrevista para a revista *Stand*, mencionada por Gordon na biografia de Carter, a autora diz: “estou tentando encontrar uma espécie de mistura de imagens visuais divertidas e conteúdo significativo, até mesmo didático” (Gordon, 2017, p. 78, tradução minha). Anos depois, Carter diz a Neil Astley da *Bloodaxe Books* que a poesia que ela escreveu nos anos 1960 foi “do seu período, um pouco hippie e pitoresca” (Gordon, 2017, p. 78, tradução minha).

Para Gordon, isso era verdadeiro em alguns aspectos e conflitante em outros, visto que a poesia produzida por ela nessa época destoava bastante da poesia direta e semiconfessional da década de 1960, considerando que a poesia de Carter, de forma geral, era mais naturalista e calma (Gordon, 2017, p. 79) do que as que estavam sendo publicadas naqueles anos.

Em *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015) temos, em sua composição, 14 poemas de Carter e 3 ensaios críticos de Hill. Em suas análises nos ensaios, a historiadora leva em conta uma leitura dos poemas dentro do contexto de outros trabalhos de Carter e, também, os considera como um aspecto da década de 1960. Hill também acredita que os poemas de Carter eram uma forma que ela escolhia como estudo e prática de sua própria escrita, uma vez que ela também retrabalhava os versos de outros poetas de forma livre, com traduções ou novas versões, e em sua própria perspectiva (Hill, 2015b).

O conteúdo do livro começa com a seção “*Preface*” (Prefácio), escrito por Hill (2015b), e segue com subseções que subdividem a seção “*The poems*” (Os poemas) (Carter, 2015), de autoria de Carter, da seguinte maneira: logo após o título, a seção abre apresentando os primeiros poemas publicados por Angela Carter na edição original de *Unicorn* publicada em 1966; em seguida, a seção continua com o título “*from ‘Five quiet shouters’*” (de *Five quiet shouters*) e contém os poemas de Carter na antologia de mesmo nome, também originalmente publicada em 1966 com outros poetas; e, por último na seção dos poemas, temos o título “*Japanese snapshots*” (Fotografias japonesas) que mostra os poemas publicados por Carter, originalmente, na extinta revista britânica *The Listener*, em 1971.

Após o prefácio e a apresentação dos 14 poemas, estão localizados os 3 ensaios de Rosemary Hill. No primeiro ensaio, intitulado “*A splinter in the mind: the poems of Angela Carter*” (Uma farpa na mente: os poemas de Angela Carter) (Hill, 2015b), a historiadora explica o contexto de publicação e republicação dos poemas, elaborando como a escrita de Carter enquanto poeta já demonstrava sua genialidade enquanto romancista.

No segundo, intitulado “*Angry young men and disgusting girls: writing in the 1960s*” (Jovens zangados e meninas repugnantes: escrevendo nos anos 60) (Hill, 2015c), Hill explora como a década de 1960 influenciou a geração de escritores britânicos daquela época e delinea as circunstâncias históricas que influenciaram o trabalho de Carter naquela década.

Já no terceiro, intitulado “*Hairy fairies: the prose of Angela Carter*” (Fadas peludas: a prosa de Angela Carter) (Hill, 2015d), Hill discute sobre como as temáticas trabalhadas nos poemas e nas primeiras publicações em prosa de Carter se aproximam ou se distanciam. O livro se encerra com os agradecimentos e a bibliografia.

É interessante citar, também, que a motivação de Rosemary Hill para a escrita e organização desse livro se dá a partir de um texto escrito por ela mesma, em 2012, para a revista *London Review of Books* na ocasião do livro *A card from Angela Carter* (Um postal de Angela Carter). Escrito por Susannah Clapp (2012), uma das amigas mais próximas de Angela Carter e atualmente executora literária dela, o livro é uma organização dos cartões postais que Clapp recebeu de Carter em suas viagens pelo mundo.

A partir, então, da resenha sobre o livro de Clapp, Hill revela ter tido a oportunidade de repensar não só os cartões postais de Carter, mas a escrita de Carter em si, uma autora que, segundo ela, “como muitos de meus contemporâneos, eu não havia lido muito na década de 1980 quando eu tinha vinte e poucos anos” (Hill, 2015a, p. ix).

Outra motivação, também forte, para a publicação do livro – que está explícita tanto na dedicatória quanto no prefácio – é a ocasião da morte do marido de Hill, o poeta inglês Christopher Logue (1926-2011) que, por ter falecido um ano antes da publicação do livro de Clapp, em 2012, retorna à memória da esposa por meio de uma frase que, segundo Hill, ele dizia sempre: “Angela Carter foi muito subestimada como poeta” (Hill, 2015a, p. x).

Nesse sentido, Hill escreve que, em meio aos livros do marido, encontrou uma cópia datilografada de *Unicorn*, de 1966. Além disso, no período em que a organização do livro de 2015 já estava em andamento, Hill (2015a, p. x) também informa ter encontrado uma carta, datada de 2000, na qual seu marido relata ter tentado e falhado no processo de reimpressão do livro de Carter. Entretanto, não há menção a quem essa carta se destinaria.

Existe, ainda, pouquíssima literatura acadêmica disponível sobre a poesia de Angela Carter, o que foi um grande desafio no processo de levantamento de referências bibliográficas a esse respeito durante a pesquisa para esta tese.

O principal texto disponível é o já mencionado capítulo intitulado “A poesia de Angela Carter”, da professora e pesquisadora Sarah Gamble (2019) da *Swansea*

University, que faz parte do livro *The arts of Angela Carter: a cabinet of curiosities* (As artes de Angela Carter: um gabinete de curiosidades) – organizado pela professora e pesquisadora Marie Mulvey-Roberts (2019) –, no qual Gamble esmiúça a evolução de Carter enquanto poeta, além de propor algumas conexões entre as publicações de poesia e de prosa de Carter, como já mencionei na seção anterior.

Apesar de levantar uma discussão sobre grande parte da produção poética de Carter, Gamble confirma que o número de poemas escritos por ela é limitado, tendo sido a maioria deles publicada no contexto do *British Poetry Revival* dos anos 1960, o movimento de contracultura britânico já citado que também ocorria em Bristol; momento que coincide com os anos da carreira universitária de Carter nessa cidade.

Gamble também explora a correspondência, até então inédita, entre Angela Carter e os editores das pequenas revistas de poesia *The Aylesford Review* e *Tlaloc*, já explicitada anteriormente. Por fim, Gamble reflete a respeito das ambições de Carter para sua poesia, mostrando como os poemas escritos por ela majoritariamente entre os anos de 1960 e 1970 permitiram que a autora moldasse uma espécie de plano literário, agenda literária ou pauta literária²⁹ que desembocaria, depois, nas temáticas escolhidas por ela em seus contos e romances.

O argumento de Gamble, que verifico nesta tese, é o de que embora Carter não tenha sido, segundo ela, uma poeta particularmente ilustre, seus versos e seus poemas fazem parte de um valioso corpo de juventude que lhe permitiu chegar até a escrita de romances, usando um estilo e uma abordagem que a ajudou a formar-se como a escritora que foi (Gamble, 2019).

Gamble também comenta sobre a questão que, para mim, foi o pontapé inicial da proposta desta tese: a de que há uma coincidência peculiar ao observar a extensão da obra de Carter de forma cronológica: no ano em que a autora publicou seu último livro de poemas, ela também lançou seu primeiro romance.

Em termos mais precisos, a publicação de *Unicorn*, em 1966, coincide com a do romance *Shadow dance* no título britânico ou *Honeybuzzard*³⁰ no título estadunidense –, também em 1966. A publicação desse romance é sucedida, rapidamente, por outros dois, muito importantes em sua carreira – *The magic toyshop*

²⁹ O livro traz o termo *literary agenda* em diversos capítulos. Aqui, penso que plano literário ou pauta literária sejam traduções que dão conta de *agenda* como intenção (plano) ou lista de assuntos (pauta).

³⁰ O título estadunidense faz referência a um dos personagens do romance, chamado Honeybuzzard.

(A loja de brinquedos mágica) (1967) e *Several perceptions* (Percepções diversas) (1968). Foi, também, pensando nas publicações seguidas dos romances, que outra indagação surgiu: por que motivo Angela Carter parou de publicar poesia?

Ainda que a maior parte de seus romances tenha sido publicada nos anos 1960, é bastante comum que até mesmo os leitores de Carter não estejam cientes de que ela escreveu poemas; um não saber que também se justifica pela pouca quantidade de poemas escritos, pelo curto período da autora nessa atividade e pela pouca tiragem das plaquetas à época; o que só foi remediado, atualmente, com a publicação da antologia em 2015.

Os tipos de publicações de tais poemas também não são memoráveis: os escritos se concentravam em revistas pequenas, de circulação local, hoje praticamente esquecidas. O que ainda permanece uma incógnita é se Carter continuou ou não escrevendo poemas após legitimar-se na prosa – em termos de publicações, sabemos, até a escrita deste texto, que não.

Em um texto escrito por Hill para o jornal *The Guardian*, a historiadora conta, assim como no prefácio da edição ampliada (Hill, 2015b), sobre sua descoberta dos poemas e fornece, ainda, mais alguns detalhes sobre o poema que dá nome ao livro: “Unicorn”, que possui três partes. Para Hill, no poema “Unicorn”, Carter

[...] reconfigura o mito da dama e do unicórnio, tema de um milhão de tapeçarias e tapetes de mesa, [...] reorganiza quase literalmente, como se estivesse brincando com personagens em um teatro de brinquedo. ‘*Let us cut out and assemble our pieces*’, diz o primeiro verso, e depois o leitor é instruído a “*bend the tab, slit in / slot marked ‘x’*” (Hill, 2015b, p. 54, tradução minha)³¹.

Na dissertação de mestrado de Stephanie Pansini (2021), intitulada *The unicorn tapestries: religion, mythology, and sexuality in late medieval Europe* (As tapeçarias de unicórnio: religião, mitologia e sexualidade na Europa Medieval tardia), publicada em 2021, a pesquisadora analisa o porquê da importância do conjunto das sete Tapeçarias de Unicórnio – em inglês, *The Unicorn Tapestries* – ter como tema, justamente, tais criaturas.

³¹ Opto, no decorrer da tese, por recorrer aos versos originais em inglês ou traduzidos por mim em português, a depender da proposta de análise naquele momento. Quando a tradução estiver completa, a necessidade de traduzir outras partes dos poemas no corpo do texto também dependerá da intencionalidade da análise.

Em seu trabalho, ela procura desvendar o mistério por trás da insistência ao tema do unicórnio na Idade Média – período cuja literatura influenciou diretamente a produção poética de Carter – e a razão da confecção das tapeçarias em questão que, até a presente data, encontram-se no *The Cloisters*, uma parte do *MET (Metropolitan Museum of Art)*, o Museu Metropolitano de Arte em Nova Iorque.

Pansini ainda investiga o significado do unicórnio durante o final da Idade Média, explorando como a evolução dele se deu como símbolo e detalhando quais eram as relações entre essa fera e as importantes figuras da monarquia e da aristocracia durante o período em que as tapeçarias foram tecidas, entre os anos 1495–1505. Pansini também tenta compreender o porquê dessa criatura mitológica ter sido escolhida como o símbolo definitivo de diversas frentes na Idade Média, como a cavalaria, a heráldica e até mesmo a figura de Cristo.

Ela inicia seu texto com a etimologia, o que também julgo ser importante levar em conta para a análise do poema:

O unicórnio é uma fera antiga. A palavra unicórnio pode ser remontada entre séculos III a II a.C. devido a um erro na tradução do hebraico para o grego. O termo aparece pela primeira vez na Septuaginta, uma tradução antiga da Bíblia hebraica para o grego. Na Bíblia hebraica há referência a um animal bíblico chamado *re'em*, um boi selvagem. O *re'em* foi identificado pelos estudiosos como um *urus*, uma espécie grande e feroz de boi selvagem que é o antepassado do gado doméstico. Já na tradução grega, o *urus* era desconhecido fora das florestas do norte da Europa, e por isso não havia uma palavra grega equivalente a *re'em*; foi traduzido como *monokeros*, que mais tarde foi traduzido em latim para *unicornis*. Uma vez traduzido para o latim, o unicórnio “ganhou um lugar permanente na Bíblia, que mais tarde serviu como prova irrefutável da sua existência, e um papel importante na maioria dos escritos cristãos subsequentes, onde o unicórnio foi firmemente identificado com Cristo” (Pansini, 2021, p. 1, tradução minha)³².

³² No original: “The unicorn is an ancient beast. The word unicorn can be traced to the third to second century B.C. due to an error in translation from Hebrew to Greek. The term first appears in the Septuagint, an early translation of the Hebrew Bible into Greek. In the Hebrew Bible there is reference to a biblical beast called *re'em*, a wild ox. The *re'em* has been identified by scholars as an *urus*, a large, fierce species of wild ox that are the ancestors of domestic cattle. By the time of the Greek translation, the *urus* was unknown outside of the northern forests of Europe, and thus there was no equivalent Greek word for *re'em*; it was translated as *monokeros* which was later translated in Latin to *unicorn*. Once translated into Latin, the unicorn ‘earned a permanent place in the Bible, which later served as irrefutable proof of its existence, and an important role in most subsequent Christian writing, where the unicorn was firmly identified with Christ”.

É interessante pensar que, assim como os estudiosos da Idade Média – sobretudo os da literatura e das humanidades –, Angela Carter também foi uma estudante fascinada pelos simbolismos e pela mitologia dessa criatura, sendo até mesmo possível imaginá-la na sexta década do século XX, daqui da segunda década do século XXI, em uma sala de aula na Universidade de Bristol aprendendo sobre esse ser enquanto lia e escrevia sobre literatura do século XV.

Ora, se o nome do animal mitológico é o nome de escolha da sua primeira publicação de texto da vida e de seu primeiro poema publicado, em 1966, é importante prestar atenção não só na simbologia da fera, mas em tudo que envolve o mito.

O *topos* que mais chamou-me a atenção dentro da simbologia, pensando o tema principal do poema “Unicorn”, é o da sexualidade. De acordo com Pansini (2021), a sexualidade desempenha papel importante na criação e interpretação das Tapeçarias de Unicórnio levando em conta o contexto da Europa medieval.

Alguns dos aspectos que destaco, dentre os vários que englobam o *topos* da sexualidade, são (Pansini, 2021): o simbolismo do amor e do desejo – no qual interpreta-se que o unicórnio simbolize o amante, a amada ou o casamento (p. 23); as referências à fertilidade – como a presença das romãs e do sangue que escorre do unicórnio nas tapeçarias (p. 49); o tom erótico – a tapeçaria que retrata o unicórnio em cativeiro estaria relacionada a símbolos de submissão (p. 72); a interseção entre mitologia e sexualidade – o unicórnio, criatura mítica que se associa também à pureza e à inocência, é retratado em cenas de desejo e erotismo nas tapeçarias (p. 74); e, por fim, as visões medievais a respeito da sexualidade – as tapeçarias representam cenas que estavam frequentemente ligadas, também, às noções de casamento, amor e fertilidade, justapondo a simbologia do unicórnio à percepção da sexualidade na Europa medieval (p. 76).

De modo geral, portanto, a presença da sexualidade nas Tapeçarias de Unicórnio torna mais complexa a narrativa do mito, pois se há uma criatura que, ao mesmo tempo, representa pureza e desejo, as costuras entre os símbolos no contexto da arte, da literatura e da cultura medieval são relevantes e necessárias para entender a confecção tanto dos tapetes quanto do poema ao pensar a importância cultural e mitológica dessa fera como símbolo na Europa medieval e o uso que Carter faz do mito dentro do poema “Unicorn”.

“Unicorn” é, talvez, o poema mais interessante para se analisar dentro da antologia organizada por Hill. Nele, o eu lírico trata do encontro, até então sem

intenções claras, entre uma jovem e um unicórnio. Dentro da mitologia que envolve o aparecimento de um unicórnio, em uma das lendas mais conhecidas sobre tais feras, conta-se que não é possível que nenhum caçador os ache ou os capture, pois, unicórnios apareceriam somente quando uma mulher, jovem e virgem, em sua pureza simbólica, o atraísse até ela.

Pansini (2021) enfatiza a importância da figura da jovem virgem no mito que permeia tanto as tapeçarias do unicórnio quanto o mito do unicórnio em si. Os pontos principais levantados pela pesquisadora são, precisamente, a necessidade da presença dessa mulher na captura do unicórnio, simbolizando uma pureza e uma inocência pelas quais o animal se interessaria para que pudesse aparecer; e, por culturalmente a virgindade estar geralmente associada a essa pureza, o unicórnio que aparece é frequentemente da cor branca, cor essa também associada à castidade.

A pesquisadora ainda menciona que o unicórnio é atraído para a virgem por causa do seu cheiro doce, o que sugere a existência de uma identificação de feromônios entre ela e o unicórnio; e, “quando o unicórnio sucumbe ao colo da donzela é que pode ser morto, pois é demasiado rápido, selvagem e forte para ser morto de outra forma” (Pansini, 2021, p. 53, tradução minha).

Outra figura importante, que também faz parte do mito em algumas versões, é a do caçador. Em textos antigos, o papel do caçador é, literalmente, matar o unicórnio. A morte do unicórnio no mito pode ser associada a diversos temas, desde a representação de um sacrifício simbólico como redenção até a representação de vitórias em batalhas, fins de guerras e bravura – temas recorrentes na já citada cavalaria, por exemplo. Além disso, “uma vez que o unicórnio sucumbia à virgem, ela agarrava o chifre e os caçadores podiam aproximar-se e matar o unicórnio” (Pansini, 2021, p. 53, tradução minha).

Por fim, vale mencionar que, caso o unicórnio aparecesse para uma jovem que não é virgem, é a jovem quem será morta pelo unicórnio. O destino da jovem não casta parece inescapável, visto que não há, em nenhuma parte do mito e em nenhuma das versões dele, menção a alguma disposição, por parte dos caçadores, em salvar a moça inoportuna.

Há, portanto, algo de físico, químico, biológico e até mesmo biopsicossocial entre o aparecimento, a captura e a caça ou morte do unicórnio: os feromônios, o contato com o colo da jovem, o odor da virgem, o modo como ela segura o chifre –

que também pode ser interpretado como um ato de amor –, a brutalidade dos caçadores; e essas são, todas, imagens fortemente eróticas.

Por um lado, tais criaturas eram descritas como feras velozes, esquivas e incapturáveis; por outro, sucumbiam à presença de uma jovem, desde que essa nunca tivesse tido relações sexuais. Porém, a relação mais evidente que se faz entre virgens e unicórnios, no entanto, está na persistência – e pertinência – da contradição entre pureza e sexualidade.

Trago, portanto, o poema “Unicorn” na íntegra, seguido de uma tradução minha³³, uma vez que é imprescindível ter a dimensão não apenas de seu conteúdo e de sua linguagem, mas, também, de sua métrica, forma, sintaxe e pontuação incomuns.

Considerando os atores do mito, as versões que existem e coexistem sobre ele, além das subjetividades e simbolismos que podem ser depreendidos do texto, apresento o poema principal do livro, “Unicorn”.

Além disso, é pensando as relações e contradições entre pureza e sexualidade, as construções do mito em si e as possibilidades interpretativas em torno do papel do unicórnio e da virgem que Angela Carter, então, verseja:

Unicorn³⁴

Unicornis the unicorn. No hunter can catch him but he can be trapped by the following stratagem. A virgin girl is led to where he lurks and there is sent off by herself into the wood. He soon leaps into her lap when he sees her and hence he gets caught.

SIR THOMAS BROWNE

³³ Sempre que poemas ou trechos de poemas de Angela Carter forem apresentados em citação recuada nesta tese, optei por exibir primeiro o texto original em língua inglesa, seguido de uma tradução minha para o português. Essa tradução tem um duplo propósito: democratizar o acesso aos poemas para a leitora de língua portuguesa e servir como apoio pedagógico à análise. Priorizei uma tradução que, embora parta de uma fidelidade rigorosa ao texto-fonte, não se limita à proximidade literal. O objetivo central foi recriar em língua portuguesa o projeto estético e a experiência poética de Angela Carter, uma vez que todas as análises críticas e teóricas desenvolvidas neste trabalho dependem da complexidade formal dos poemas. Isso implicou um esforço consciente na recriação de efeitos sonoros e jogos de palavras nos poemas, a partir do qual busquei soluções criativas para rimas e os duplos sentidos que são, em si, parte fundamental da subversão carteriana.

³⁴ Assim como neste poema, será reproduzida a mancha gráfica do livro, em todos os poemas analisados, tanto no original quanto na tradução.

Let us cut out and assemble our pieces.

a) The Unicorn

As with the night-scented stock, the full splendour of the unicorn manifests itself most potently at twilight. Then the horn sprouts, swells, blooms in all its glory.

SEE THE HORN
(bend the tab, slit in slot marked 'x')

SEE THE HORN SEE THE HORN SEE THE HOWN

(running through ripping
the bulging belly of the dark)

Q. What have unicorns and virgins got in common?

A. They are both fabulous beasts.

b) The young girl

She is all white and naked; arrange her among innocent and fragile leaves, dripping with last night's rain. A balloon comes on a chain of bubbles out of her head; she is comforting herself with the pathetic fallacy, 'even the trees weep for me in my predicament.'

She is raw and huge and her breasts are like carrier bags;
the only virgin to be had. (Strip-club agents cramped in cabinet de voyeur massage their trembling buttocks;
fungus of stubble erupts on jowl and chin before your very eyes; they dribble down the apricot limbs of the painted undressed ladies on their ties.)

c) Lights, action

The unicorn raises his muzzle to taste the mad wine running down the fleet legs of the wind.

See how she glows! Luminescent, her belly gleams with a cold, lunar brilliance; the curious plantations of pubic hair crackle electrically, spark a magnesium flash.

She sings,

tunelessly: I love the game, I love the chase,
I know and welcome each advance,

Each sleight of foot and change of
place,
Each figure in the dance.

And then the game turns into war,
You take out your long knife –
Concealing what you meant it for,
Which is, to take my life.

I have sharp teeth inside my mouth,
inside my dark red lips,
And lacquer slickly hides the claws
In my red fingertips.

So I conceal my armoury.
Yours is all on view.
You think you are possessing me –
But I've got my teeth in you.

See, he draws nearer, inexorably
drawn by the fragrance of her moist
garden plot (god wot); his little hooves
click like false teeth; he ravens
to gorge on her rich fruit-cake dark.

They sharpen knives; whisper to her
'You can put your knickers back on in a minute,
dear.'
(Carter, 2015, p. 3-6, grifos da autora)

Unicórnio

Unicornis o unicórnio. Nenhum caçador pode capturá-lo mas ele pode ser aprisionado no seguinte estratagema. Uma virgem é levada até onde ele espregueira e de lá é deixada sozinha na floresta. Ele logo salta para seu colo quando a vê e assim é capturado.

SIR THOMAS BROWNE

Recortemos e montemos nossas peças.

a) O Unicórnio

Tal como a dama-da-noite, o pleno esplendor do unicórnio se manifesta com sua maior potência ao crepúsculo. Então o chifre brota, intumesce, desabrocha em toda a sua glória.

VEJA O CHIFRE
(dobre a aba, encaixe na
ranhura marcada 'x')

VEJA O CHIFRE VEJA O CHIFRE VEJA O CHIFRE

(correndo através
rasgando o ventre prenhe da escuridão)

P. O que unicórnios e virgens têm em comum?

R. Ambos são feras fabulosas.

b) A jovem menina

Ela é toda branca e nua; organize-a
entre folhas frágeis e inocentes, pingando
a chuva da noite passada. Um balão chega
numa corrente de bolhas
da sua cabeça; ela se consola
com a falácia patética, 'até
as árvores choram por mim
em meu dilema.'

Ela é crua e enorme com seus seios a
pender;
a única virgem que se pode ter. (Agentes de strip-club espremidos
em cabines de voyeur massageiam suas nádegas
trêmulas.
fungos da barba por fazer estouram na papada e no queixo diante
dos seus próprios olhos; eles babam sobre os membros cor de damasco
das damas pintadas despidas em suas gravatas).

c) Luz, ação

O unicórnio levanta o focinho para provar o vinho louco que escorre
pelas pernas velozes do vento.

Veja como ela brilha! Luminescente, seu ventre se ilumina
com um brilho lunar, frio; as plantações curiosas
de pelos pubianos crepitam eletricamente, faíscam
um clarão de magnésio.

Ela canta,
sem melodia: Adoro o jogo, adoro a perseguição,
Conheço e saúdo cada avanço,
Cada truque e cada rearranjo de
lugar,
Cada figura com quem danço.

E então o jogo vira guerra,
Você saca sua lâmina comprida –
Ocultando para que a quera,
Que é, para tirar-me a vida.

Eu tenho dentes afiados dentro da boca,
dentro do vermelho-escuro de meus lábios,
E o esmalte esconde as garras habilmente
Nas pontas dos meus dedos avermelhados.

Por isso escondo meu arsenal,
 O seu está todo para ser visto.
 Você acha que está me possuindo –
 Mas sou eu quem o tem mordido.

Veja, ele se aproxima, inexorável
 atraído pela fragrância do seu úmido
 terreno (deus está vendo); seus casquinhos
 estalam como dentaduras; ele anseia
 para se empanturrar do rico sombrio bolo inglês dela.

Afiam facas; sussurram para ela
 'Pode vestir sua calcinha de novo daqui a pouco,
 querida.'
 (Carter, 2015, p. 3-6, grifos da autora, tradução minha)

O poema contrasta, de forma geral, imagens de pureza, aprisionamento e violência, sendo esses também seus temas principais. Nessa relação, a violência entre quem caça (simbolizado pelo unicórnio) e quem é caçada (representada pela jovem) se inicia com uma hierarquia patriarcal. Essa hierarquia, no entanto, é transformada ao final do poema, numa subversão feminista.

O poema é dividido em três seções principais, o que me chama a atenção prontamente, e cada uma contém um subtítulo específico: “a) The Unicorn”, “b) The young girl” e “c) Lights, action”. Cada seção do poema é marcada com um sublinhado, enfatizando a separação de cenas e se desdobrando em cortes específicos, como se fosse a exibição de um filme – com luzes, sem câmera, com ação –, na qual a sintaxe, a estrutura, as quebras de linhas e a pontuação também têm parte na construção da imagética e no ritmo do poema. O que chama a atenção, também, logo no início do poema, é o uso de maiúsculas que insistem na repetição para que se veja o chifre, quebra essa que cria uma fragmentação já desde o princípio.

Tanto a divisão em seções quanto o uso de maiúsculas passam a impressão de que o eu lírico irá dissecar, milimetricamente, cada imagem do poema. As imagens que vão se formando, e as mais intensas, são aquelas que criam sensoriais entre o que é mágico e o que é violento – “*night-scented stock*”, “*swells*”, “*sprouts*”, “*belly of the dark*”.

A imagem do chifre do unicórnio é construída desde o deslocamento da atenção para que ele seja visto – “*SEE THE HORN*” – até a descrição na qual essa parte do corpo dele floresce; o que me faz questionar se essa preparação é, na

verdade, uma preparação para a caça ou para o sexo, o chifre como arma ou como falo.

O uso de *enjambements*³⁵ e a longa extensão dos versos fazem com que a concentração se foque no que está adiante, quase como um impulso constante para ver o que será descrito depois, simbolizando o modo como caçador e caça se movimentam durante uma perseguição. Além disso, a descrição do corpo da jovem – “*raw*”, “*huge*”, “*virgin*”, “*breasts like carrier-bags*”, “*plantations of pubic hair*” – é clínica, quase uma descrição médica e biológica.

E, na mesma estrofe, a inserção de uma cena dentro da cena, destacada pelo uso de parênteses, a qual expõe a presença dos agentes do clube de strip-tease, remete a uma decadência que contrasta com a pureza virginal da moça, numa intensa polarização entre conotações violentas e sexuais.

O luminescente justapõe os dentes afiados, enfatizando que o encontro entre o unicórnio e a virgem provavelmente não terá o mesmo desfecho previsto no mito. A natureza do encontro entre as *fabulous beasts* (feras fabulosas) coloca a jovem numa dupla posição: num primeiro momento como isca; num segundo momento como participante ativa na caça.

A jovem possui uma densidade subjetiva: entre a descrição como pura e inocente (“*all raw and naked*”, “*fragile*”) e a mercantilização pelos agentes (“*cramped in a cabinet de voyeur*”) interessados em seu lucro, ela se impõe como participante ativa e agente de sua própria sorte – “*I love the game, I love the chase, / I know and welcome each advance, / Each sleight of foot and change of place, / Each figure in the dance*”.

É em seu monólogo cantado, interno ao poema e visualmente mais afastado da margem, que a virgem fala na primeira pessoa e pela primeira vez. Sua força, até então oculta, se revela quando ela se mostra autoconsciente e crítica sobre seu próprio papel.

Suas armas – “*sharp teeth inside my mouth*”, “*claws in my red fingertips*” – até então escondidas – “*I conceal my armoury*” – são reveladas, indicando que ela tem capacidade para se defender e necessidade de se expressar.

³⁵ *Enjambement* ou quebra de versos é uma técnica poética de partição de versos e acontece quando o final de um verso ou de uma estrofe continua no verso ou estrofe seguinte, sem pausa gramatical ou de pontuação, criando um efeito de fluidez no poema.

Ao final do monólogo – “*You think you are possessing me – / But I’ve got my teeth in you*” –, a dinâmica de poder esperada é subvertida, e a virgem se complexifica como símbolo – é pura, agressiva, vulnerável, violenta, mágica, bestial. Seu papel é de presa e predadora, suas ações são de caça e caçadora, e sua representação subverte os papéis mitológicos tradicionais atribuídos a virgens ao longo da história.

Angela Carter aos 23 anos – idade que a autora tinha quando escreveu o poema – “havia chegado, como que de um salto, à misteriosa floresta que a manteria abastecida de ideias pelo resto de sua vida [...] viu de imediato como os mitos e contos populares oferecem uma espécie de *flatpack*³⁶ narrativo, personagens e histórias pré-existentes que podem ser reestruturados de acordo com o gosto de cada geração” (Hill, 2015a, tradução minha).

Aqui, Hill faz um jogo de palavras entre *assemble*, *bend*, *cut-outs* e *flat-pack*³⁷, sugerindo que essa grande peça de mobiliário montada por diversas outras peças – o(s) poema(s) – sejam, agora, montadas e remontadas por seu comprador – o leitor – a fim de que entenda como a repetição das temáticas e a reescrita dos arquétipos já faziam parte de sua caixa de ferramentas literárias desde o início de sua carreira. Hill comenta que Angela Carter

[...] começou imediatamente a *montar* as suas personas dramáticas no sentido mais literal: ‘*dobre* a aba, *encaixe* na ranhura marcada com “x”’. Tal como os *recortes* ou peças de um teatro de brinquedo para crianças montarem, aqui não se trata de atores ou bonecos, e sim de agentes manipulados por uma mão invisível. É isso que o mito e a tradição oferecem, uma espécie de *pacote de peças* com personagens e histórias pré-existentes para serem reconfigurados de vez em quando de acordo com as necessidades de cada época (Hill, 2015b, p. 54, tradução minha, grifos meus).³⁸

O comentário de Hill é uma metáfora para a montagem de personagens na literatura de Carter. Ela especifica que, para a autora, mito e tradição convergiam para uma relação entre o que já estava posto e o que poderia ser criado a partir dali.

³⁶ Mais comum no vocabulário do inglês britânico, *flatpack* se refere a “uma peça de mobiliário que é vendida em pedaços dentro de uma caixa plana, pronta para ser montada pelo comprador” (Flatpack, 2024).

³⁷ As palavras foram traduzidas e grifadas na citação a seguir.

³⁸ No original: “[...] she at once set about *assembling* her dramatics personae in the most literal sense: ‘*bend* the tab, *slit* in slot marked “x”’. Like the *cut-outs* in a children’s toy theatre, these are not meant to be actors or figures in the round, they are agents, manipulated by an unseen hand. That is what myth and tradition offer, a kind of *flatpack* of pre-existing characters and stories to be reconfigured every so often according to the needs of a different age”.

Os versos do poema “Unicorn” que solicitam ao leitor dobrar a aba e cortar a ranhura imitam as instruções da montagem de um brinquedo, como já citado, reforçando essa conotação mecânica da criação de um mundo próprio no qual cabem novas versões daquele tropo – o mais óbvio sendo o do papel da virgem.

Ainda no verso da dobra, o uso dos parênteses cria uma separação visual que enfatiza o processo descrito. A pontuação, sobretudo o uso dos dois pontos e das aspas, destaca as instruções específicas e reforça a analogia da montagem do brinquedo, além de criar a imagética de um processo de construção manual – e, por que não, tridimensional – dessas figuras, pedindo para que o leitor participe dessa relação ao dar profundidade para essa recriação dos papéis e dos mitos.

Quando menciona que mito e tradição oferecem esse pacote de peças de mobiliário, Hill estabelece uma comparação entre as personagens mitológicas, tradicionais e as peças pré-concebidas, confirmando a necessidade de uma montagem própria que Carter começava a desenvolver em sua escrita.

Nesse sentido, tradição e mito fornecem esse conjunto de personagens e histórias pré-existentes para serem reconfiguradas à necessidade da época – no caso do poema, o mito do unicórnio –, realçando como Carter, assim como outros autores, baseou-se em arquétipos estabelecidos e remodelou-os no contemporâneo, fazendo com que o impacto de sua escrita fosse, ao mesmo tempo, familiar e estapafúrdio.

Para Gamble (2019), é o poema “Unicorn” que melhor ilustra a descrição que a própria Angela Carter faz da sua técnica poética: “uma espécie de poesia *pop*, com imagens de Ian Fleming, da parte de trás de pacotes de cereais matinais, revistas femininas, tirinhas de quadrinhos, etc.” (AC para CM, 18 maio 1964 *apud* Gamble, 2019, p. 87, tradução minha).

A pesquisadora explica que a epígrafe ou passagem inicial do poema, atribuída ao crítico do século XVII Sir Thomas Browne, não é dele, e sim de T. H. White, em 1954, no livro *The book of beasts* (O livro das feras). Gamble também esclarece que essa atribuição não é um erro cometido por Carter, e sim uma deliberada tentativa da poeta, enquanto aspirante a escritora e plenamente consciente da escolha que fez, de “reproduzir linguisticamente uma das técnicas de marca registrada da arte *pop* dos anos 60 – a mistura incongruente de referências de diferentes fontes” (Gamble, 2019, p. 87, tradução minha).

A presença das imagens de violência e sexualidade em “Unicorn”, bem como nos poemas de Carter de forma geral, pode também ser vista em seu livro de contos

mais conhecido, *The bloody chamber* (A câmara sangrenta), publicado originalmente em 1979.

Um tropo central na simbologia carteriana, analisado com maior profundidade no capítulo seguinte, é o motivo do noivo animal (*animal groom*). Conforme teorizado por Marina Warner (1994), esse arquétipo tradicional dos contos de fadas codifica as ansiedades históricas e os temores femininos diante da sexualidade patriarcal e do casamento como transação comercial.

Na obra de Carter, no entanto, o encontro sexual entre jovens mulheres e feras é subvertido: ele deixa de ser uma narrativa de domesticação ou terror para se tornar um rito de emancipação instintiva. Essa articulação temática estrutura, de forma embrionária, o poema “Unicorn” e se transmuta em textos em prosa como o conto “The tiger’s bride” (A noiva do tigre), integrante da já citada coletânea de 1979.

De forma bastante sucinta, o conto pode ser lido como uma reinterpretação da história “A Bela e a Fera”, pois narra a jornada de uma jovem que é entregue a um homem misterioso por seu pai, que a apostou num jogo: “Meu pai me perdeu para a Fera nas cartas” (Carter, 2006, p. 75, tradução minha). Com o passar do tempo, a garota descobre que o homem com quem foi morar é, na verdade, um tigre.

Enquanto a personagem tenta superar o medo do tigre na medida em que desenvolve uma conexão emocional com ele, o clímax da história se dá quando o homem-tigre desafia a narradora a olhar para além das aparências e, ao se despir diante dele para a relação sexual, em uma virada mágica, ela percebe que sua pele está sendo gradualmente substituída por pelos, tais como os dele, e ela é quem está, agora, se transformando em tigre.

Para Rapucci (1998), os leitores mais atentos e maduros de Angela Carter, quando imersos em seu mundo que escava o folclore com o objetivo de mostrá-lo pelo avesso, não enfrentam dificuldades para perceber que, embora a prosa de Carter “seja ‘encantadora’, não é, em absoluto, escapista. Pelo contrário, está profundamente calcada no real, na crítica ao patriarcado” (Rapucci, 1998, p. 60).

Nesse artigo, intitulado “Os dois lados de ‘A bela e a fera’: uma leitura dos contos ‘*The courtship of Mr. Lyon*’ e ‘*The tiger’s bride*’ de Angela Carter”, Rapucci argumenta, sobretudo, como ambos os contos de Carter analisados por ela possuem o realismo mágico como tendência estilística, além de possuir traços do fantástico (Rapucci, 1998), mas sem esquecer que essa revisita ao folclore, aos contos de fadas e à mitologia é parte de uma escrita palimpséstica na qual Carter “‘raspa’ o texto

original do conto de fadas e escreve por cima uma nova história, a história refeita pela mulher” (Rapucci, 1998, p. 76).

Rapucci retoma, ainda, o papel da tradição e do peso exercido por ela nas mulheres escritoras, afirmando que essa é também uma denúncia presente nesses contos, pois as protagonistas carterianas não reforçam o *status quo*: pelo contrário: são sujeitos que “escrevem sua própria história e revertem o jogo” (Rapucci, 1998, p. 76), pois “na sua autoconsciência, sabem como modificar o final. A Bela também pode ser Fera” (Rapucci, 1998, p. 76).

Essa é, também, a defesa que a escritora, ensaísta e crítica literária canadense Margaret Atwood (1994) faz em seu artigo “*Running with the tigers*” (Correndo com os tigres), presente no livro *Flesh and the mirror: essays on the art of Angela Carter* (A carne e o espelho: ensaios sobre a arte de Angela Carter), publicado em 1994 e organizado pela autora e crítica literária Lorna Sage – que era, também, amiga e contemporânea de Carter.

Em seu artigo para o livro organizado por Sage, Atwood (1994) examina o binarismo entre a “boa” e a “má” mulher, além de pensar como a construção da bondade é diferente para mulheres e homens, partindo da análise da obra de Angela Carter.

Em sua análise, Atwood acredita, assim como Rapucci, que a personagem carteriana pode ocupar um papel que não o de presa, mas sim o de Fera, o de Tigre. Para Atwood, Carter postula que há a necessidade de uma certa “dose de *tigerishness*” (Atwood, 1994, p. 121), algo como o estado ou condição de ser tigre, para que as mulheres consigam de fato uma existência independente e para que evitem, em um extremo da passividade, tornarem-se carne.

Nesse arranjo predador-presa, para que essa mudança da condição das mulheres ocorra, não é necessário que haja um desprezo por tudo o que é considerado feminino, ainda que a sociedade predisponha as coisas de modo que “as mulheres pareçam ser melhores candidatas à carne do que os homens e os homens melhores candidatos a comer carne” (Atwood, 1994, p. 121).

O que Carter propõe é, na verdade, que nem a natureza dos homens é inevitavelmente predatória nem a natureza das mulheres é fixa como presa, pois “a

condição de ovelha/cordeiro ou tigre/tigresa pode ser encontrada em qualquer gênero, e no mesmo indivíduo em momentos diferentes” (Atwood, 1994, p. 121-122)³⁹.

Para Atwood, Carter celebra, portanto, a potência da metamorfose ao desprezar qualquer universalidade imposta, combatendo os mitos tradicionais sobre mulheres e construindo outros, mais subversivos (Atwood, 1994).

A respeito da subversão de mitos, tanto em “A noiva do tigre” – *“I was a young girl, a **virgin**, and therefore men denied me rationality [...]”* (Carter, 2006, p. 93, grifo meu) –, quanto em “Unicorn” – *“She is raw and huge and her breasts are like carrier bags; / the only **virgin** to be had.”* (Carter, 2015, p. 4, grifo meu) –, Carter apresenta, de forma deliberada, ambas as jovens como meninas virgens.

Para além do mito do unicórnio e da reelaboração do conto de fadas, há uma outra mulher, também símbolo da virgindade na tradição judaico-cristã, cuja menção é relevante aqui como símbolo: essa mulher é Maria, mãe de Jesus – ou melhor, a Virgem Maria, Mãe de Deus.

Se a presença da virgem, ou da Virgem, é crucial para a narrativa da caça ao unicórnio, o envolvimento dessa mulher acrescenta uma dimensão simbólica ao mito, a qual pode representar temas como o sacrifício, a pureza, a virtude e, também, o poder espiritual na capacidade de domar o coração das feras – a noiva domina o tigre, a jovem menina domina o unicórnio, Maria domina o milagre do nascimento do filho de Deus.

Segundo Pansini (2021), a narrativa da virgem pode ser lida de três formas: “como a captura do unicórnio por uma virgem (ou seja, a caça), como a leitura cristológica da Virgem Maria e de Cristo, ou como a donzela do amante” (Pansini, 2021, p. 57, tradução minha). Além disso, “a narrativa da Paixão incorpora a caça como o sofrimento de Cristo ou como Cristo sendo o amante, e a virgem como a Virgem Maria” (Pansini, 2021, p. 57, tradução minha).

Nessa chave de leitura, é preciso considerar a virgindade como um tema histórico, de fundo religioso, um *flatpack* temático pré-existente que persiste e se modifica em diversos planos, do psicológico ao social, do biológico ao simbólico. E, mesmo num tempo de supostas liberdades sexuais, falar em virgindade ainda é muito

³⁹ No original: “Lambhood and tigerishness may be found in either gender, and in the same individual at different times”.

atual, uma vez que o tema se mantém em diversas culturas e traz consigo novas normas, roupagens e ameaças.

A historiadora Yvonne Knibiehler (2016), em *História da virgindade*, livro no qual faz um percurso histórico da virgindade feminina da Antiguidade greco-romana ao século XXI, defende que a ideia de que a temática da virgindade parece, *a priori*, ter perdido todo o seu significado e valor no Ocidente, é falsa: se a virgindade é moeda de troca em muitos grupos sociais e religiosos ainda hoje, como é possível dizer que ela é irrelevante? Para ela

[...] hoje a virgindade está dessacralizada, mas não inativa. Tudo se passa como se as forças de sobrevivência a impedissem de se eclipsar definitivamente. Trata-se de uma sobrevivência provisória, que se apagará com o tempo, ou, ao contrário, é preciso admitir que a virgindade feminina guarda um significado peculiar, permanente, ligado à diferença dos sexos? Em todo caso, ela parece estar recuperando sentido e valor, e não apenas para as pessoas que conservam uma sensibilidade religiosa (Knibiehler, 2016, p. 205).

Ao desdobrar a análise da jovem em relação ao unicórnio no poema, a pista que o eu lírico fornece sobre o duplo da virgem está imediatamente antes de o leitor ser apresentado a ela: “Q. *What have unicorns and virgins got in common?* / A. *They are both fabulous beasts.*” (Carter, 2015, p. 3). A jovem, aqui, não é mais somente a donzela, mas a própria Fera. A sintaxe intrincada, os versos livres e o tom evocativo revelam a complexidade do poema em apresentar uma narrativa em camadas numa crítica à objetificação e mercantilização do corpo feminino; e, também, numa exaltação à força e à resistência da figura feminina.

O poema também se propõe tanto a desmitificar o discurso romântico em torno da sexualidade quanto em esvaziar o sujeito (Gamble, 2019), o que está posto também na forma do poema, com referências, *a priori*, aparentemente aleatórias. No entanto, a variedade de fontes como “alegoria medieval, filme, poesia romântica e pornografia” (Gamble, 2019, p. 88, tradução minha), faz com que “Unicorn” se destaque, também, pelo contexto visual proporcionado pelos elementos relacionados tanto à forma quanto à imagética:

Os próprios versos subdividem-se muitas vezes, quebrando-se em fragmentos que resistem ao impulso de ler a peça como uma sequência narrativa [...] No entanto, a inclusão da instrução de direção, “luzes, ação”, lembra-nos que nem a virgem nem o unicórnio têm uma

existência independente para além do mero fato da sua representação. [...] [O poema] pode certamente ser lido como uma crítica da política sexual, mas o faz por meio do jogo da superfície, em vez de uma exposição profunda e sustentada (Gamble, 2019, p. 88, tradução minha).⁴⁰

Para além do mero encontro na floresta e da repetição do mito, Carter expande a ritualística medieval e propõe, no poema, que o encontro entre virgem e unicórnio seja, na verdade, um encontro sexual, violento e visceral.

Aqui, vale lembrar que a magia, a reelaboração dos mitos e a subversão das convenções literárias e sociais exploradas por Carter são um vasto leque que se abre e se expande quando são tecidos os fios entre sua poesia e sua prosa. A relevância da poesia de Angela Carter e a investigação dessa sua faceta menos estudada nos ajuda tanto a antecipar os temas em sua obra quanto revelar como suas linhas poéticas transbordaram para a prosa.

Por fim, concordo com Gamble (2019) quando pensa “Unicorn” poema como parte de *Unicorn* plaquete, essa breve coleção de versos produzidos majoritariamente nos anos 1960 por uma jovem ainda anônima, estudante da Universidade de Bristol, quando diz que foi na poesia o lugar onde Carter pode experimentar e aperfeiçoar o que viria a ser uma voz poderosa.

Para Hill, a poesia de Carter “mostra uma imaginação extraordinária a encontrar a sua expressão” (Hill, 2015c, p. 49, tradução minha). Para seu biógrafo Edmund Gordon, a poesia foi “[...] a forma por meio da qual ela explorou ideias e se entregou à sua propensão para o fantástico” (Gordon, 2017, p. 78, tradução minha). Já para Gamble,

O valor deste pequeno conjunto de obras, portanto, pode não se encontrar necessariamente na qualidade da poesia em si, mas, colocado no contexto da carreira de Carter como um todo, fornece-nos um valioso conjunto de juvenília. [...] Foi por meio da poesia escrita em simultâneo com *Shadow Dance* que Carter experimentou e aperfeiçoou as preocupações artísticas que viriam a tornar-se as suas marcas literárias – a sua intertextualidade, o seu polemismo, a sua

⁴⁰ No original: “The lines themselves often further subdivide, breaking down into fragments that resist the impulse to read the piece as a narrative sequence [...] However, the inclusion of the directorial instruction, ‘lights, action’, reminds us that neither the virgin nor the unicorn have an independent existence beyond the mere fact of their representation. [...] it certainly can be read as a critique of sexual politics, does so through the play of surface, rather than in-depth and sustained exposition”.

recusa em tolerar qualquer tipo de mitologização, por mais consoladora que fosse (Gamble, 2019, p. 95, tradução minha).⁴¹

Eagleton (2007) afirma, também, que a poesia é uma espécie de fenomenologia da linguagem, “uma em que a relação entre a palavra e o significado (ou o significante e o significado) é mais estreita do que no discurso cotidiano” (Eagleton, 2007, p. 21, tradução minha)⁴².

Para exemplificar, o teórico menciona que há diversas maneiras de se dizer “*take a seat*” (sente-se) –, mas apenas uma maneira de dizer “*the hare limped trembling through the frozen grass*” (a lebre coxeava a tremer na relva congelada), evidenciando que poesia é linguagem na qual o significado é o processo completo de significação em si, levando o leitor a “um nível de linguagem que é sobre si mesma” (Eagleton, 2007, p. 21, tradução minha).

Além de inovadora, a abordagem de Eagleton é pedagógica e provocativa – ele é, inclusive, um dos poucos críticos literários que mantém o senso de humor do início ao fim do texto –, incentivando os leitores a se envolverem profundamente com o texto poético e suas implicações mais amplas.

Ao chamar a atenção, também, para a poesia como “algo que nos é feito e não apenas nos é dito” (Eagleton, 2007, p. 21, tradução minha), encerro esta seção com a premissa principal para as análises no capítulo a seguir, considerando sempre que o significado das palavras de um poema está “intimamente ligado à experiência das mesmas” (Eagleton, 2007, p. 21, tradução minha):

Um poema é uma declaração moral ficcional, verbalmente inventiva, em que é o autor, e não a impressora ou o processador de texto, que decide onde as linhas devem terminar. Esta definição sem graça, pouco poética, pode muito bem vir a ser a melhor que podemos elaborar. No entanto, antes de a dissecarmos peça por peça, reparemos mais no que não diz do que no que diz (Eagleton, 2007, p. 25, tradução minha).⁴³

⁴¹ No original: “The value of this small body of work, therefore, might not necessarily be found in the quality of the poetry itself, but, placed in the context of Carter’s career as a whole, it provides us with a valuable body of juvenilia. [...] It was through the poetry written concurrently with *Shadow Dance* that Carter experimented with and honed the artistic concerns that were to become her literary hallmarks – her intertextuality, her polemicism, her refusal to condone mythologizing of any kind, no matter how consolatory”.

⁴² No original: “Poetry is a kind of phenomenology of language – one in which the relation between word and meaning (or signifier and signified) is tighter than it is in everyday speech”.

⁴³ No original: “A poem is a fictional, verbally inventive moral statement in which it is the author, rather than the printer or word processor, who decides where the lines should end. This dreary-

Se também o poeta brasileiro Paulo Leminski pede, em seu *Catatau* (2012), assim como Eagleton, “repara bem no que não digo” (Leminski, 2012), é dentro dos versos que Carter escolheu deixar e a partir dos poemas que ela escolheu publicar, pensando também os outros poemas da antologia *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015) e das demais possibilidades que poderão surgir que verificarei, no próximo capítulo, dentro, fora e a partir das costuras nos e entre os poemas, como Angela Carter inventou a si mesma como um tipo de escritora que evoluiu, no decorrer de sua carreira, para uma escrita subversiva, instigante e arrebatadora.

sounding definition, unpoetic to a fault, may well turn out to be the best we can do. Before we dissect it piece by piece, however, let us note what it doesn't say, rather than what it does”.

3 A VOZ ANTES DO EU NOS POEMAS DA DÉCADA DE 1960

O termo carteriano, já explicado anteriormente na Introdução, é aprofundado no artigo “*On Angela Carter’s subversive panorama: the Carteresque and intertextuality*” (Sobre o panorama subversivo de Angela Carter: o estilo carteriano e a intertextualidade), publicado em 2019 pelo pesquisador Çelik Ekmekçi, da Universidade de Bartın, na Turquia. No artigo, Ekmekçi explora os elementos da narrativa subversiva de Carter, afirmando que a autora se vale de qualidades narrativas que contemplam o realismo mágico, a intertextualidade, o fetichismo e o grotesco (Ekmekçi, 2019), sendo a intertextualidade o seu recurso mais notável:

Carter recorre à intertextualidade como expressão política de tematização, por meio da qual desmistifica e desestabiliza a autoridade nas suas narrativas. Carter molda as suas técnicas narrativas de tal forma que “a sua escrita é ao mesmo tempo altamente estilizada e politicamente empenhada. E envolve frequentemente a negociação da fronteira precária entre duplicação e duplicidade, entre cumplicidade e crítica” (Munford, 2006, p. 16-17)⁴⁴. [...] a intertextualidade de Carter provém da desmitificação e desconstrução de textos antigos para criar textos autênticos e novos. Assim, para Carter, nada é novo; pelo contrário, cada produto é uma reelaboração ou reescrita de cânones (Ekmekçi, 2019, p. 336, tradução minha).

O uso do adjetivo carteriano – termo que adoto aqui por ser o mais difundido e utilizado na pesquisa acadêmica brasileira – é pontuado, no decorrer desta tese, para se referir ao projeto estético e estilístico de Angela Carter.

Além disso, utilizo-me do termo para argumentar sobre a existência do que chamo de lírica carteriana, como proponho no primeiro capítulo. Reforço que essa lírica não se refere, aqui, à caracterização da poesia de Angela Carter como sentimental, confessional ou que expressa excessos de emoções, mas como gênero: como reunião de um corpo de poesia, contendo uma lista de poemas que compreendem os trabalhos em verso da autora em determinada época de sua vida, sobretudo na década de 1960.

⁴⁴ O prefácio escrito por Rebecca Munford intitulado “*Angela Carter and the politics of intertextuality*”, parte do livro *Re-visiting Angela Carter: texts, contexts, intertexts*, cuja edição é da própria Munford, foi consultado no original para a checagem das menções feitas por Çelik Ekmekçi.

Não só o lirismo de Angela Carter nada tem a ver com uma característica lírica de sua poesia como o eu lírico em seus poemas é raramente uma voz em primeira pessoa – característica que demarca, por exemplo, os poemas líricos confessionais.

Pelo contrário: uma das características predominantes dos poemas de Carter é, na verdade, o eu lírico em terceira pessoa. Esse eu lírico pode ter uma voz tanto feminina quanto masculina a depender do poema e, em geral, apresenta-se como observador atento de um cenário que é meticulosamente descrito pela voz independente de seu gênero.

Essa preferência por uma subjetividade não-confessional que observa o externo encontra sua expressão também na prosa de Carter, notadamente no conto “*Wolf-Alice*” (Alice-Loba), presente no livro *The bloody chamber* (Carter, 2006), onde a narrativa em terceira pessoa acompanha uma protagonista que ainda não desenvolveu um eu para narrar, tornando a história uma alegoria sobre a própria gênese do sujeito lírico.

Criada por lobos, Alice não tem linguagem e, por isso, não tem consciência de si mesma, não possui um eu para confessar. No conto, o narrador descreve todo o processo de Alice de tornar-se sujeito. Ao usar a terceira pessoa como um distanciamento, exatamente como uma voz observadora que identifiquei nos poemas, Alice é puro objeto de investigação porque ainda não se constituiu como sujeito.

Em minha visão, a poesia de Carter privilegia eu líricos pré-subjetivos, ou seja, antes da experiência e interpretação pessoal do mundo. Se a prosa de Carter explora o nascimento de uma autoconsciência, o nascimento de um “eu”, sua poesia age nesse espaço que antecede a identidade ainda não consolidada. Assim, a única forma de narração possível é a observação externa.

Essa voz observadora funciona como uma ferramenta que explora a profundidade de seres – muitas vezes femininos – que são definidos, *a priori*, por forças externas, por mitos e por cenários, antes que possam definir a si mesmos.

Tendo estabelecidas as bases conceituais do termo carteriano e a proposição de uma lírica carteriana caracterizada por uma voz observadora e pré-subjetiva, este capítulo se dedicará a aprofundar e comprovar tais argumentos por meio da análise textual de todos os poemas contidos no livro *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015) com base no referencial teórico já mencionado no primeiro capítulo e nas contribuições de Haraway (1991).

Para tanto, a discussão será organizada em quatro seções distintas. Na primeira (3.1), debruço-me sobre o contexto das publicações dos poemas, a década de 1960, bem como no levantamento das datas, títulos e locais de publicações dos poemas durante a década. Já nas seções de dois a quatro (3.2 a 3.4), subdivido a análise como no sumário de Hill em *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015).

Na seção 3.2, analiso os poemas independentes – publicados majoritariamente em pequenas revistas. Na seção 3.3, a análise tratará dos poemas presentes no livro *Five quiet shouters*. Por fim, na seção 3.4, comento a respeito dos poemas intitulados “*Japanese snapshots*”. Tanto o livro *Five quiet shouters* quanto os poemas em “*Japanese snapshots*” já foram mencionados anteriormente nesta tese.

Conforme estabelecido, a análise de cada poema busca situar a lírica carteriana no projeto mais amplo de Carter. Para tanto, neste capítulo, minha abordagem é estilística: o foco recai sobre a linguagem e, mais especificamente, sobre a sintaxe do verso, investigando, por exemplo, como o léxico, a imagética, o ritmo, a estrutura das frases, a pontuação e as escolhas vocabulares não apenas expressam, mas ativamente constroem o potencial subversivo do texto.

É através desta análise da forma poética, no nível da palavra, do verso e da estrofe, que exploro como a contribuição de Carter para a desconstrução de mitos e a investigação da identidade feminina já se fazia presente desde os seus primeiros escritos, na tessitura de sua linguagem poética.

3.1 CONTEXTO DAS PUBLICAÇÕES

A publicação da edição ampliada de *Unicorn: the poetry of Angela Carter*, em 2015, teve um grande impacto, sendo celebrada e comentada por diversos jornais. Em uma dessas resenhas, o jornalista James Kidd (2015) publicou, no *The Independent*, uma matéria intitulada “Antologias poéticas: fogos de artifício, sonhos e batidas fabulosas – em verso”⁴⁵, com o intuito de promover alguns livros de poesia lançados no Reino Unido naquele ano, incluindo a antologia organizada por Hill.

Na matéria, que traz uma fotografia grande e colorida de Angela Carter, Kidd (2015) defende que a autora pode ser lida como uma poeta póstuma, já que sua

⁴⁵ “Poetry collections: fireworks, dreams and fabulous beats [*sic*] - in verse”.

imaginação para espaços condensados atingia seu ápice no contexto, até então desconhecido, de seus poemas. Ele também afirma que, no próprio subtítulo do livro publicado em 2015 – “*the poetry of Angela Carter*” (a poesia de Angela Carter) – a autora não consegue mais esconder sua face de versadora ocasional que está, agora, apresentada ao mundo.

Ainda segundo Kidd (2015), isso se daria porque todo bom escritor de romances, em algum momento, já quis esconder sua face de poeta.

Kidd também afirma que os verdadeiros devotos ao estilo carteriano se sentirão familiarizados e bastante confortáveis com “‘a pletera de sonhos’, as ‘feras fabulosas’, as pantomimas, os fogos de artifício e as mudanças repentinas de registro” (Kidd, 2015, tradução minha), pois “a desconstrução do Unicórnio de um conto de fadas (*‘Let us cut out and assemble our pieces’*) poderia ser exportada de uma das histórias de Carter” (Kidd, 2015, tradução minha).

Além disso, o jornalista menciona que “os tons violentos e eróticos são engraçados e perturbadores ao mesmo tempo” (Kidd, 2015, tradução minha), confirmando que, nos poemas, é fácil para o leitor atento de Carter fazer correlações entre os temas das estrofes e as motivações de seus romances.

Resolvi iniciar esta seção do capítulo com a menção a uma resenha de *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015) para aguçar o interesse para a leitura de todos os poemas da antologia, e não apenas de “Unicorn”. Aqui, pretendo não só identificar, listar, comentar e analisar os poemas de Carter encontrados nessa antologia, mas também destacar a importância desses textos para a obra da autora como um todo.

Para esse fim, comparar os poemas entre si e descrever, em momento oportuno, as reações pessoais e de alunos diante da leitura dos poemas para valorizar a natureza subjetiva das interpretações é, também – como proposto já no título desta tese –, desnudar o lugar da poesia de Angela Carter.

O primeiro passo para buscar os poemas de Carter disponíveis foi pesquisar mais detalhadamente sobre onde eles estão depositados atualmente. Nessa busca, descobri que o espólio de Angela Carter (*Estate of Angela Carter*) e a Biblioteca Britânica (*British Library*) são os detentores principais de seu patrimônio.

Um dos itens que compõem a obra de Carter é a segunda – e de mais fácil acesso – edição do poema “Unicorn”, cuja publicação data de 1966. Para uma melhor precisão dos dados, há evidência de que a primeira publicação oficial foi, na verdade,

em 1963, na já citada revista *Vision*, idealizada por Carter e seu colega Nick Curry à época da graduação de ambos.

É importante mencionar, também, que a idealização da *Vision* acontece numa época em que Carter e Neil Curry assumiram o controle da sociedade literária na universidade, quando estavam no segundo ano do curso. Gordon menciona que eles convidaram escritores para darem palestras, “mas era difícil atrair pessoas conhecidas: entre os seus oradores mais notáveis há o poeta Vernon Watkins e o crítico de arte do *The Times* David Thompson” (Gordon, 2017, p. 76, tradução minha).

Carter e Curry também escreveram ao poeta galês e clérigo anglicano R. S. Thomas, que nunca os respondeu. É nesse contexto, então, que surge a ideia da revista de escrita para estudantes – “algumas folhas A4 datilografadas e grampeadas, intitulada *Vision*” (Gordon, 2017, p. 76)⁴⁶, isto é, a idealização do que, atualmente, seria considerado uma plaquete.

Essa publicação de 1963 está sendo mencionada apenas nesta seção, e não na anterior, pois acredito que, aqui, a informação sobre a publicação independente de Carter naquele ano vai ao encontro da proposta em localizar esses poemas no tempo, organizando-os por local e ano de publicação.

Essa informação não altera em nada a análise do poema “Unicorn”, realizada na seção anterior, uma vez que a maior parte das referências desta tese atesta apenas a existência da segunda publicação do poema em 1966, sem mencionar a primeira. No entanto, para deixar essa cronologia mais completa, é imprescindível adicionar essa informação.

Hill, em suas referências, menciona que utilizou os escritos de Carter e alguns livros, sobretudo biografias ou estudos sobre a autora, para compor a antologia *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015). Todas as referências trazidas por ela são bibliográficas, sendo possível acessar a maior parte dos materiais, sejam eles físicos ou digitais.

Gamble também se vale dos escritos de Carter e de referências bibliográficas para seu capítulo; e, além disso, amplia o referencial ao trazer referências separadas, intituladas como “*archive material*” (material de arquivo) em sua bibliografia, demonstrando ter havido consulta a materiais que estão localizados, fisicamente, em arquivos de bibliotecas (Gamble, 2019, p. 97).

⁴⁶ No original: “a few typed-up and stapled-together A4 sheets, titled *Vision*”.

Dentre os materiais inéditos apresentados por Gamble, há três correspondências lidas e referenciadas: a) a correspondência não publicada entre Angela Carter e Father Brocard Sewell – editor da *The Aylesford Review* –, que aconteceu entre 1 de março de 1965 e 5 de julho de 1966, que estão na *Lilly Library*, na *Indiana University*, em Bloomington, nos Estados Unidos; b) as cartas trocadas não publicadas entre Angela Carter e Cavan McCarthy – idealizador da revista *Tlaloc* em 1964 – entre 18 de maio de 1965 e o final de 1966, localizadas nos arquivos *Tlaloc, Special Collections*, na *University College London*, no Reino Unido; e, por fim, c) a correspondência entre Angela Carter e Barry Tebb – editor da antologia *Five quiet shouters*, de 1966 – entre 12 de junho de 1966 e 13 de julho de 1966, cujas cartas também não foram publicadas e encontram-se no arquivo da *The Review, Folder 18*, na *Northern Illinois University Libraries*, em DeKalb, Illinois, nos Estados Unidos.

Tais correspondências já foram mencionadas e referenciadas nas seções anteriores deste capítulo e, aqui, reitero a justificativa do uso de *apud* em Gamble, em todas as menções às cartas, pela impossibilidade de consultar presencialmente os arquivos mencionados.

Como visto, além do espólio de Carter, dos arquivos na Biblioteca Britânica e dos arquivos *Tlaloc* na *University College London*, no Reino Unido, há também parte de seus escritos depositados nos Estados Unidos na *Indiana University* e na *Northern Illinois University Libraries*.

A prática de haver mais de um local como depósito da obra de uma autora evoca o que ocorre também com Virginia Woolf que, apesar de também ser britânica como Carter, tem grande parte de sua obra também depositada em bibliotecas nos Estados Unidos.

Sendo a descoberta a respeito dos poemas de Angela Carter ainda recentíssima, volto à introdução do livro *As artes de Angela Carter: um gabinete de curiosidades* (2019), na qual a autora Marie Mulvey-Roberts – que é também a organizadora do livro –, anuncia o capítulo de Gamble como o que irá tratar da voz esquecida de Carter como poeta, admitindo que esse aspecto do seu trabalho é talvez o mais negligenciado.

Para Mulvey-Roberts, “parte da razão para essa omissão tem sido a cumplicidade da própria Carter em excluir as suas aspirações como poeta da sua narrativa autobiográfica” (Mulvey-Roberts, 2019, p. 8, tradução minha). Esse aspecto também é mencionado por Gamble, que afirma não haver, de fato, nenhuma menção

da própria Carter em entrevistas, durante sua vida, a seu trabalho como poeta ou às publicações de seus poemas.

Gamble também menciona o problema de as antologias póstumas publicadas pela *Chatto & Windus* – selo da editora *Penguin Random House LLC* – não incluírem nada de sua poesia. Ela ainda afirma, mesmo após Hill publicar a coletânea *Unicorn: the poetry of Angela Carter*, em 2015, que leitores e estudiosos de Carter ainda tendem a seguir o *script* traçado pela própria autora e a identificar Carter com tudo o que foi e escreveu, mas nunca mencionando seu trabalho como poeta:

Angela Carter foi uma assídua criadora da sua própria narrativa autobiográfica, a qual se tornou cada vez mais estilizada e repetitiva com o passar dos anos. Vinte e cinco anos após a sua morte, o seu próprio relato de vida não foi substancialmente desafiado: seguindo o *script* que ela própria estabeleceu, falamos de Carter romancista, contista e comentadora cultural; Carter feminista, socialista e desmitificadora. Só recentemente, no entanto, é que foi identificada também como poeta (Gamble, 2019, p. 80, tradução minha).⁴⁷

A revelação póstuma de Angela Carter como poeta e as pesquisas em andamento, fruto do trabalho ainda escasso de editoras, leitores, estudiosos, pesquisadores e professores universitários especialistas ou interessados na obra da autora, abre, portanto, caminhos ainda não percorridos para novas propostas de apreciação do texto de Carter; sendo esta tese, também, raiz para essas possibilidades e, espero, semente para frutos que ainda virão.

É ainda Gamble (2019) que afirma que os poemas em si permitem ver de onde parte o interesse de Carter pela escrita – além da possibilidade de relacionar sua poesia com sua prosa de muito sucesso, por exemplo, como já mencionado.

Esse contexto poético negligenciado é, portanto, bastante útil tanto para compreender melhor esse momento de sua vida – estudante em Bristol, recém-casada com Paul Carter e entusiasta de revistas de poesia – quanto para buscar pistas de como Angela Carter decidiu, a partir da publicação de seu primeiro poema, que se tornaria escritora.

⁴⁷ No original: “Angela Carter was an assiduous fashioner of her own autobiographical narrative, which became ever more stylized and repetitive as the years went by. Twenty-five years after her death, her own life-account has not been substantially challenged: following the script that she herself set out, we talk of Carter the novelist, the short story writer and the cultural commenter; Carter as feminist, socialist and demythologizer. Not until recently, however, has she also been identified as a poet”.

Reitero que o trabalho de Angela Carter como poeta está situado, sobretudo, no contexto da produção poética britânica da década de 1960; havendo algumas publicações de poemas que vão até 1971.

Além disso, a poesia de Carter é parte constituinte da cena poética da cidade de Bristol no tempo em que lá viveu, pois, curiosamente, quando se muda de lá e se divorcia de Paul Carter – o casamento acontece em 1960 e o divórcio em 1972 –, ela também para de publicar poemas.

Lembramos, aqui, que em termos de seleção de poemas, Hill apresenta poemas independentes, poemas da coletânea *Five quiet shouters* e poemas publicados na *The Listener* intitulados “*Japanese snapshots*”, apresentando o total de 14 poemas em sua antologia. Já Gamble (2019) relata que, em sua pesquisa inicial, contabilizou cerca de 9 poemas sem contar com as reimpressões.

Ainda, no decorrer do capítulo, Gamble cita, além dos poemas organizados por Hill, títulos de outros poemas que não foram publicados em *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015). Gamble ainda descreve uma cronologia completa das publicações, bem como os anos de publicação e as revistas ou livros nas quais os poemas foram publicados.

Ela explica, também, os casos de republicações de poemas a partir das correspondências entre Carter e os editores da revista, relatando diversas situações vividas pela autora à época das publicações.

Optei pela organização em quadro para a apresentação da lista de poemas publicados por Angela Carter pretendendo uma melhor visualização para o leitor desta tese. Para essa organização, os dois textos que usei como guia foram os já mencionados *Unicorn: the poetry of Angela Carter* – antologia de Hill e livro principal analisado (Carter, 2015) – e o capítulo “A poesia de Angela Carter” – estudo realizado por Gamble (2019) que menciona o livro de Hill e o amplia –, sendo este capítulo parte do livro *As artes de Angela Carter: um gabinete de curiosidades* (2019).

Ambos os textos são importantes, pois tanto Hill quanto Gamble detalham os contextos das publicações dos poemas e fornecem datas importantes para a organização das publicações. Assim, as informações levantadas por ambas as pesquisadoras se verificam e se complementam.

Essa complementação de informações é importante, pois, mais adiante nesta seção, descrevo os pormenores de cada publicação. Além disso, no quadro, opto por

manter todos os títulos e revistas no original, em inglês, para que a consulta à bibliografia da qual parti, caso oportuna, seja facilitada.

Portanto, para melhor contabilizar a quantidade de poemas, apresentar os locais e anos de publicação, mantendo uma visualização mais favorável à distribuição destes dados, as informações recolhidas em Hill e Carter (2015) e em Gamble (2019) seguem no quadro abaixo. O quadro está organizado em ordem crescente do ano de publicação, do mais antigo para o mais recente.

Quadro 1 – Publicações dos poemas de Angela Carter

Título do poema	Local de publicação	Ano de publicação
Unicorn (1ª publicação)	Revista <i>Vision</i> (Bristol)	1963 ou 1964 ⁴⁸
Through the Looking Glass	Revista <i>Vision</i> (Bristol)	1963 ou 1964
On the Down	Revista <i>The Aylesford Review</i>	1965
William the Dreamer's Vision of Nature	Revista <i>The Aylesford Review</i>	1965
Venus Testudo Graeca	Revista <i>Tlaloc</i>	Janeiro de 1965
The Thirteenth Key of Basil Valentine	Revista <i>Tlaloc</i>	Abril de 1965
My Cat in her First Spring (1ª publicação)	Revista <i>Universities' Poetry</i>	1965
Life-Affirming Poem About Small, Pregnant White Cat (1ª publicação)	Revista <i>Universities' Poetry</i>	1965
The Horse of Love (1ª publicação)	Revista <i>Universities' Poetry</i>	1965
Two Wives and a Widow	Revista <i>The London Magazine</i>	Março de 1966
Unicorn (2ª publicação)	<i>Print-out</i> da Revista <i>Tlaloc</i> (Leeds: Location Press)	Maior de 1966
Poem for a Wedding Photograph (1ª publicação)	Revista <i>The Aylesford Review</i>	1966
My Cat in her First Spring (2ª publicação)	Antologia <i>Five Quiet Shouters: An Anthology of Assertive Verse</i> (London: Poet & Printer)	Dezembro de 1966
Life-Affirming Poem About Small, Pregnant White Cat (2ª publicação)	Antologia <i>Five Quiet Shouters: An Anthology of Assertive Verse</i> (London: Poet & Printer)	Dezembro de 1966

⁴⁸ A maioria dos sites e livros consultados data a primeira publicação de *Unicorn* folheto na *Vision* em 1963. Gamble (2019), no entanto, data essa mesma publicação considerando o ano de 1964. Optei por manter ambas as datas no quadro por não haver, ainda, uma certeza a respeito desse dado.

Título do poema	Local de publicação	Ano de publicação
The Horse of Love (2ª publicação)	Antologia <i>Five Quiet Shouters: An Anthology of Assertive Verse</i> (London: Poet & Printer)	Dezembro de 1966
Poem for a Wedding Photograph (2ª publicação)	Antologia <i>Five Quiet Shouters: An Anthology of Assertive Verse</i> (London: Poet & Printer)	Dezembro de 1966
Poem for Robinson Crusoe	Antologia <i>Five Quiet Shouters: An Anthology of Assertive Verse</i> (London: Poet & Printer)	Dezembro de 1966
Morning Glories (Japanese Snapshots)	Revista <i>The Listener</i>	1971
Hannabi (Japanese Snapshots)	Revista <i>The Listener</i>	1971
Only Lovers (Japanese Snapshots)	Revista <i>The Listener</i>	1971
The Dark Tower	Revista <i>Triquarterly</i>	1976

Fonte: Da autora da tese a partir de Gamble (2019) e Hill (2015a, 2015b, 2015c, 2015d, 2016).

Como é possível perceber, o período de publicações de poemas de Angela Carter foi, aproximadamente, entre os anos 1963 e 1971, havendo um hiato até 1976 – sendo este, também, o último ano em que publicou poesia. É importante frisar que, desde o ano de 1966, Carter já publicava prosa: entre 1966 e 1971, ela publicou os romances *The magic toyshop* (1967), *Several perceptions* (1968), *Heroes and villains* (Heróis e vilões) (1969) e *Love* (Amor) (1971). Já entre os anos 1971 e 1976, hiato das publicações de poesia, Carter publicou o romance *The infernal desire machines of Doctor Hoffman* (As infernais máquinas de desejo do Dr. Hoffman) (1972) e o livro de contos *Fireworks: nine profane pieces* (Fogos de artifício: nove peças profanas) (1974).

Ao todo, portanto, há 21 poemas, sendo 5 desses poemas republicados com ou sem alterações, o que me leva ao número de 16 poemas conhecidos e publicados por Angela Carter no período aproximado de 10 anos – de 1966 a 1976, dos 23 aos 33 anos.

A característica da republicação de seus poemas, isto é, o hábito de publicar o mesmo poema ao menos duas vezes em lugares distintos, pode ser atribuída ao fato de que ambas as revistas de poesia nas quais foram realizadas as primeiras publicações de ao menos 4 dos poemas – as revistas *Vision* e *Universities' Poetry* –

serem pequenas revistas universitárias locais, cujo público era o da própria universidade. Já o quinto poema da lista dos cinco poemas republicados, “Poem for a Wedding Photograph”, teve sua primeira publicação já numa revista de poesia de maior circulação – a *The Aylesford Review* – e, ao que parece, foi reaproveitado, com modificações, para compor a antologia *Five quiet shouters*.

Gamble (2019) reforça que, dos cinco poemas em *Five quiet shouters* (1966), quatro deles já tinham aparecido em outros locais. O quinto e inédito poema da antologia é intitulado “Poem for Robinson Crusoe” e, ainda segundo Gamble (2019), parece não ter sido publicado em nenhuma revista antes de compor o livro *Five quiet shouters*.

Os outros, para reforçar o explicitado no quadro, tinham sido publicados tanto na *Universities’ Poetry* quanto na *The Aylesford Review*. A respeito de um deles, “Poem for a Wedding Photograph” – publicado em 1965 e, depois, em 1966 com alterações –, Gamble comenta que esse poema

[...] demonstra a tendência de Carter para reescrever os seus poemas entre publicações, uma vez que, embora reconhecidamente ligadas, as duas versões são substancialmente diferentes. Numa carta a Barry Tebb, Carter afirmou que a segunda versão, mais curta, ‘é agora muito, muito melhor’ (AC a BT, 15 de junho de 1966 *apud* Gamble, 2019, p. 85, tradução minha).⁴⁹

Além disso, é importante citar que os poemas “Morning Glories”, “Hannabi” e “Only Lovers” foram publicados juntos em uma edição da *The Listener*, em 1971, sob o título “*Japanese snapshots*”. Hill (2015e) considera que esses foram os últimos poemas publicados por Carter – porém já sabemos, em Gamble (2019), que a última publicação até então conhecida foi em 1976 –, tendo sido esses três poemas transformados para a prosa em “*A souvenir of Japan*” (Uma lembrança do Japão), um dos textos presentes no já citado *Fogos de artifício: nove peças profanas*, publicado em 1974.

A imagética desses poemas, segundo Hill (2015), “se desenvolve como uma série de fotografias instantâneas que se tornam parte de um retrato evocativo e ambivalente do Japão” (Hill, 2015e, p. 91, tradução minha), uma vez que o período

⁴⁹ No original: “[...] This latter poem, however, demonstrates Carter’s tendency to rewrite her poems between publications, since, although recognizably linked, the two pieces are substantially different. In a letter to Barry Tebb, Carter claimed that the shorter, second version ‘is now very, very much better’”.

em que Carter morou lá “marcou uma cesura em seus escritos” (Hill, 2015e, p. 91, tradução minha).

É interessante perceber que Hill atribui o ignorar dos romances de Carter ao fato de que seus romances dessa época seriam “aqui largamente ignorados porque, em retrospectiva, parecem constituir um subconjunto, um desvio dos temas iniciais da poesia a que regressou nos seus últimos escritos” (Hill, 2015e, p. 91, tradução minha).

Ora, se numa última tentativa de regresso aos temas de sua poesia Carter tem seus romances desse período preteridos, não é de se espantar que, após 1974, ela só tenha publicado apenas mais um poema, abandonando de vez os versos, até onde sabemos, a partir de 1976.

A pesquisadora ainda menciona outro poema, cujo título é “Black Panther” (Gamble, 2019, p. 92), mas não o lista nas referências bibliográficas e nem apresenta nota de rodapé ou qualquer outra menção, no capítulo, a ele. Por essa razão, prefiro explicá-lo neste parágrafo e excluí-lo do Quadro 1, uma vez que ele nunca foi publicado.

Pelo que há de informação a respeito dele na contextualização feita por Gamble (2019), pareceu-me ser um poema escrito em meados de 1965. Outra suposição que é possível fazer em relação a esse poema, a partir de Gamble (2019), é a de que a menção a ele foi encontrada por ela na correspondência de 1º de março de 1965 entre Angela Carter e Father Brocard Sewell. No entanto, não há indício textual de que o poema fazia parte da carta: apenas suponho isso a partir da contextualização textual na qual há referência a “Black Panther”, na página 92, em Gamble (2019).

Em termos de republicação de poemas, “Unicorn” é um dos que foi publicado por duas vezes, como já mencionado. O artigo intitulado “*Rosemary Hill on Angela’s poetry*” (Rosemary Hill sobre a poesia de Angela) (Rosemary, 2024), publicado no site oficial de Angela Carter, traz as fotos da segunda publicação do poema, em maio de 1966, que saiu como *print-out*⁵⁰ da revista *Tlaloc* pela editora *Location Press* na cidade de Leeds, no Reino Unido.

Nas fotos, é possível visualizar uma espécie de plaquete literária – um tipo de publicação editorial que é definida como um livro curto, de produção artesanal e barata, por meio do qual, geralmente, novos autores são apresentados ao mercado

⁵⁰ Nesse contexto, o substantivo *print-out* pode ser definido como “uma página ou um conjunto de páginas que contêm informações impressas a partir de [...] uma impressão de texto” (Printout, 2024). Traduzo, adiante, como plaquete.

literário. Esse formato pode abarcar os mais diversos gêneros literários, mas há um movimento mais forte em torno da publicação de poesia nessa maneira.

As plaquetes, apesar de bem populares atualmente, não são recentes: de acordo com o jornalista Ruan de Sousa Gabriel (2023), em matéria para *O Globo* intitulada “Plaquetes: entenda por que livros curtos com produção artesanal e bom preço ganham espaço no mercado”, poetas brasileiros como Ana Cristina César, Chacal e outros nomes da Geração Mimeógrafo⁵¹ são nomes que, primeiro, foram publicados por meio das plaquetes.

Aqui, ressalto que a época dos poetas e da sua geração está, justamente, ligada ao uso dos mimeógrafos como um dos principais instrumentos de tiragem desse tipo de livro, pois a ferramenta foi muito utilizada para fazer cópias de papel escrito em grande escala. Hoje, as plaquetes não são mais mimeografadas, mas sim reproduzidas em impressoras que fazem o trabalho de forma mais ágil, porém diferente. Para a editora Marília, uma das entrevistadas por Gabriel em sua matéria, a plaquete, diferentemente do livro, não é um texto final, pois

Dá para experimentar mais, fazer no calor da hora, mudar o tamanho, o tipo de papel, aproveitar que a tiragem é pequena e desenhar cada capa de um jeito, incluir imagens. Até a leitura muda – diz Marília, lembrando que os livrinhos podem ter efeitos terapêuticos. – João Cabral de Mello Neto tinha muita dor de cabeça e o médico recomendou uma atividade manual. Ele montou uma tipografia e começou a fazer plaquetes. Publicou Vinicius de Moraes (Gabriel, 2023).

Já para outra entrevistada e também editora, Zeni, apesar de o livro possuir uma forma de publicação interessante, ele também tem suas limitações a depender do objetivo da publicação:

O livro é uma tecnologia maravilhosa, amamos o livro... Mas ele te amarra. Precisa ter um certo número de páginas, capa reforçada, determinado tipo de papel, costura etc. O mercado privilegia esse tipo de livro mais robusto, que para em pé, com diz o clichê. Mas nada disso tem a ver com qualidade – diz Zeni. – A plaquete reflete a vitalidade da literatura contemporânea e favorece projetos alternativos, que não se adéquam aos padrões do mercado (Gabriel, 2023).

⁵¹ Movimento literário e sociocultural brasileiro ocorrido na década de 1970 cujo nome surgiu por causa da técnica de xerocopiar os poemas, que era feita com um mimeógrafo, um instrumento que reproduzia cópias de papel em grande escala.

Ambas as citações acima conversam com a maneira como o poema “Unicorn” é comumente categorizado dentre os gêneros: um poema experimental que não se adequa a padrões específicos de uma época. Em um artigo do *English and Drama blog* da Biblioteca Britânica, intitulado “*Angela Carter: a celebration*” (Angela Carter: uma celebração), assinado por Greg Buzwell (2020), cujo objetivo era lembrar a escritora – a matéria foi publicada em 7 de maio de 2020, efeméride dos 80 anos de Carter –, o termo “*experimental poem*” (poema experimental) é mencionado por duas vezes.

O termo é bastante relevante para categorizar o tipo de poema que é “Unicorn”, como já analisei na seção anterior, visto que engloba a ideia de romper com as práticas e estruturas tradicionais da poesia – prática bastante característica da literatura dos anos 1960, em geral –, a fim de traçar novos caminhos e novas possibilidades; o que também tem muita relação com o propósito dos conteúdos publicados em plaquetes.

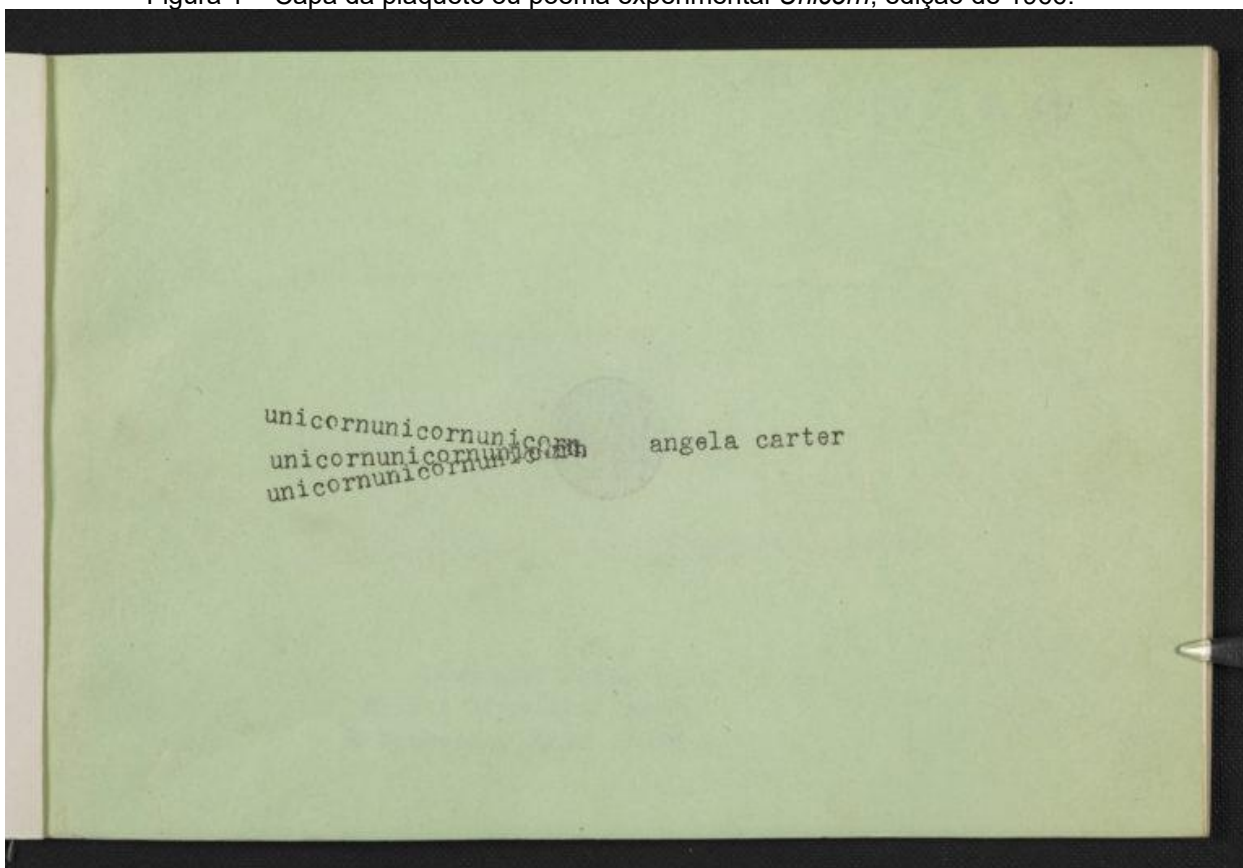
Trago, portanto, a seguir, algumas imagens da plaquete *Unicorn* (Carter, 1966a), publicada pela *Location Press*. Aqui, interessa-me essa edição do poema – e não a edição referente à primeira publicação dele na *Vision*, em 1963 –, pois é ela a apresentada por Hill em *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015).

Justifico o uso das imagens da plaquete na tese por entender que a análise visual enriquece a análise textual ao abrir espaço para uma abordagem textual-imagética. As imagens não foram colocadas na seção anterior pois acredito que faz mais sentido partir da visualização de *Unicorn* (1966a), nesta seção, para entrar na análise dos outros poemas.

O auxílio visual ilustra bem o que são plaquetes, pois fornece contornos mais concretos que apoiam meu argumento de chamar o poema experimental como tal. A importância de *Unicorn* também se dá por ser o primeiro poema publicado por Carter, independentemente se em 1963/1964 ou nesta, abaixo, de 1966.

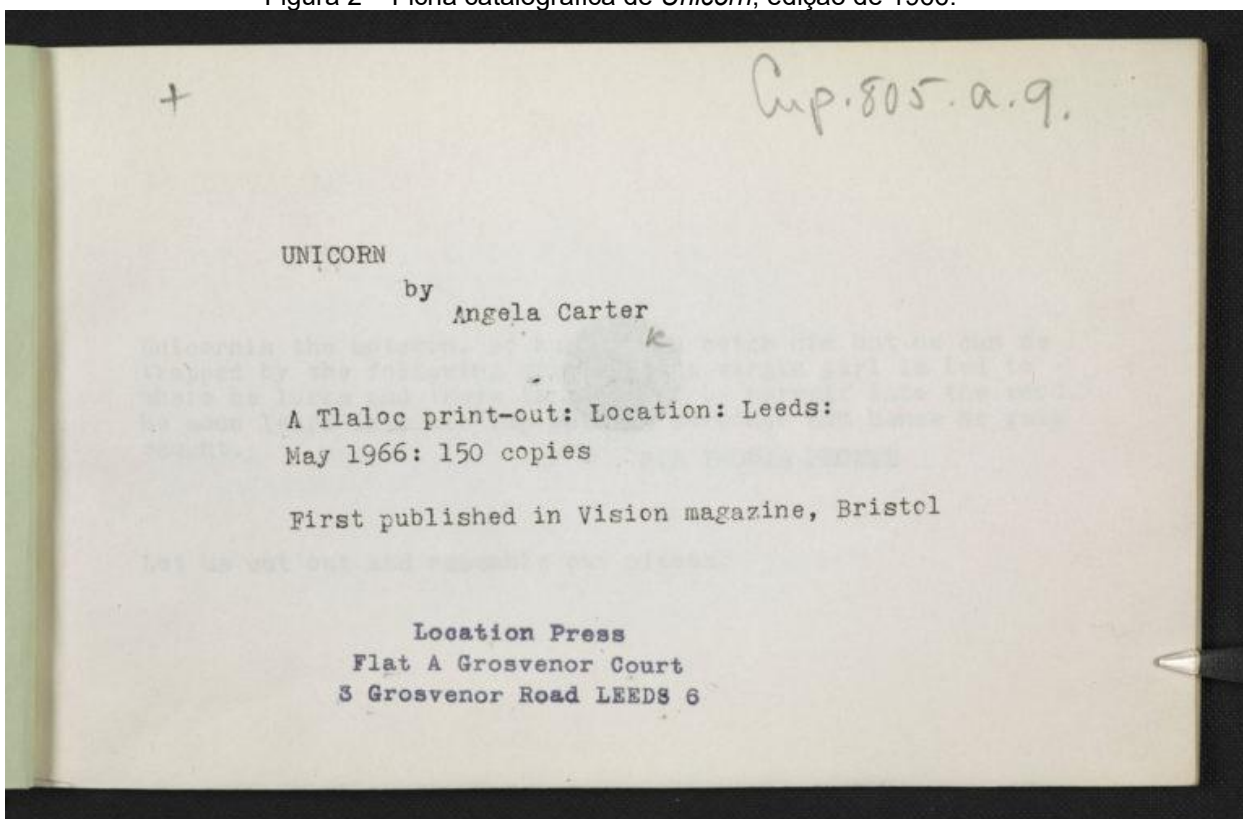
Além disso, o uso de algumas figuras do poema fornece evidências complementares à análise, que inclui novos níveis de significação e interpretação ao texto, tornando esta tese mais rica, em termos de referências, para trabalhos futuros sobre a poesia de Carter.

Figura 1 – Capa da plaquete ou poema experimental *Unicorn*, edição de 1966.



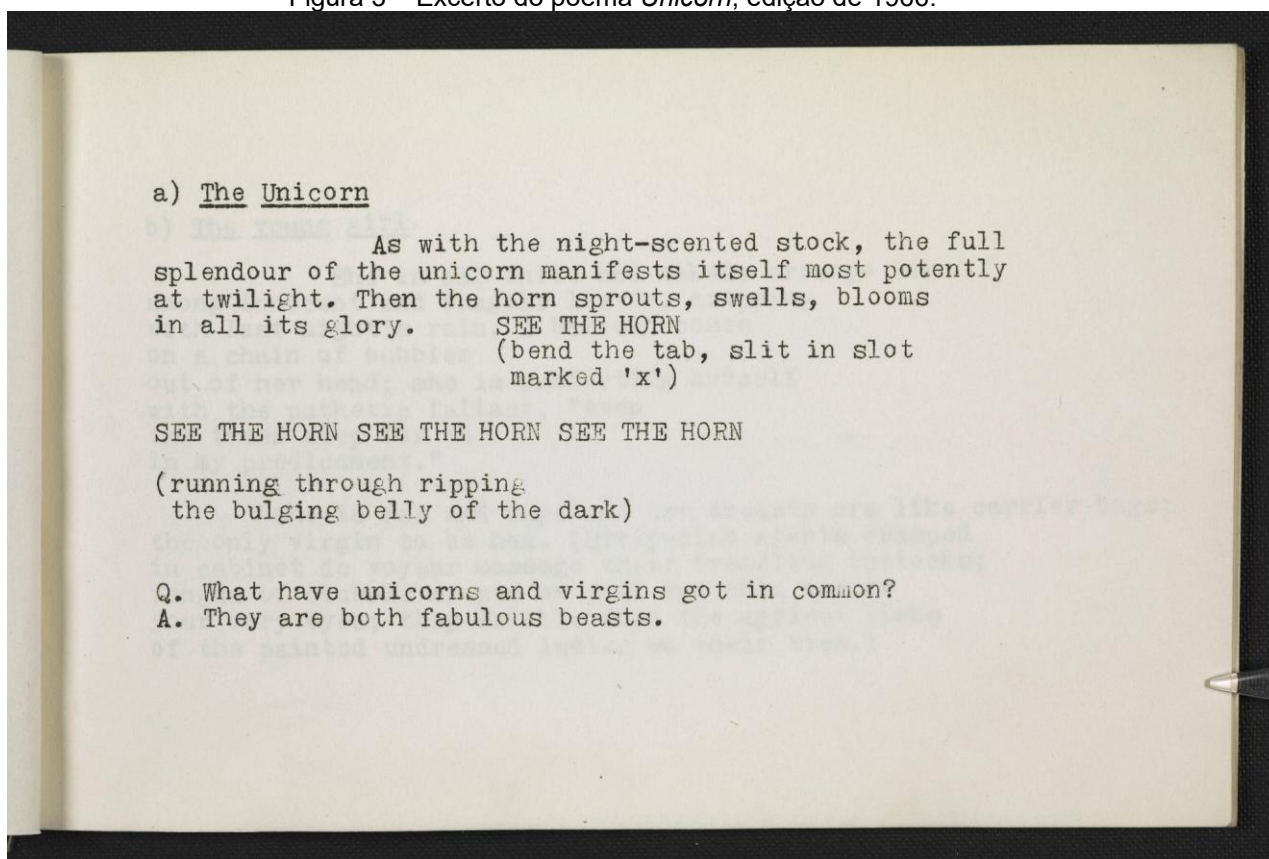
Fonte: Página do website de Angela Carter (ANGELA CARTER, 2024).

Figura 2 – Ficha catalográfica de *Unicorn*, edição de 1966.



Fonte: Página do website de Angela Carter (ANGELA CARTER, 2024).

Figura 3 – Excerto do poema *Unicorn*, edição de 1966.



Fonte: Página do *website* de Angela Carter (ANGELA CARTER, 2024).

Unicorn, como já mencionado, faz parte do arquivo que inclui outros itens da coleção de Angela Carter na Biblioteca Britânica, em Londres. É possível notar, pelas informações da ficha catalográfica, uma das características fundamentais que caracterizam uma plaquete: a baixa tiragem.

Na Figura 2, ao lado da data da edição – *May 1966* (maio de 1966) –, há a menção ao número 150, que faz referência à quantidade de cópias feitas. Na ficha há, também, a referência à primeira publicação do poema na *Vision*, mas não há uma confirmação da data – se em 1963 ou 1964.

Por fim, para passar adiante para as análises e comentários dos demais poemas, é importante reiterar que foi a partir de *Unicorn* poema, em 1966, que Carter inaugura-se mais seriamente como autora e demonstra interesse em experimentar com a escrita, treinando e brincando com diferentes estilos e temas, para que hoje seja possível reconhecer, muito prontamente, o estilo carteriano.

3.2 PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES

3.2.1 “Through the Looking Glass”

No poema “Through the Looking Glass”, por exemplo, cuja referência explícita à obra de Lewis Carroll ([1865] 2019) já apresenta a intertextualidade do poema, o eu lírico observa Alice acordando de seu sonho:

Through the Looking Glass

Waking, Alice shook her kitten, demanding:
‘Which dreamed it?’ and it peed with fright;
And the nursery grew rank with metaphysics.
(Carter, 2015, p. 7)

Através do Espelho

Ao acordar, Alice sacudiu sua gatinha, exigindo:
‘Qual de nós sonhou?’ e ela se mijou de medo;
E o berçário se empestou de metafísica.
(Carter, 2015, p. 7, tradução minha)

Para a voz observadora no poema, Alice acorda atordoada do sonho e tenta responsabilizar sua gatinha pelo sonho que teve, chacoalhando-a violentamente para obter respostas e que, por tamanho medo da reação da garota, acaba por urinar.

O poema é um terceto breve que opera como um palimpsesto sobre a obra *Alice’s adventures in Wonderland*, publicada originalmente em 1865, de Carroll, utilizando o título como a entrada da toca do Coelho Branco para uma releitura filosófica.

Ao subverter o mito da infância vitoriana e da curiosidade filosófica personificados por Alice, personagem de Carroll, Carter apresenta uma cena pós-sonho que não é de maravilhamento, mas de agressão e violência.

A Alice de Carter, diferentemente da de Carroll, não é a exploradora passiva de um mundo fantasioso ou imaginário; ela é uma agente ativa que exige respostas da realidade. Sua pergunta “*Which dreamed it?*” ecoa uma das questões centrais do livro de Carroll: seria aquele mundo realmente um sonho que parte de Alice?

A consequência desse questionamento intelectual não é uma revelação filosófica, mas uma reação corporal um tanto abjeta quando a gatinha “*peed with*

fright”, cujo uso do verbo *peed* reforça, também, o caráter infantil para se referir a urinar.

Ao usar essa imagem, o eu lírico desloca a metafísica para um chão sujo e fétido de um berçário, pontuando que mesmo as questões filosóficas não existem num vácuo, e sim num contexto que tem consequências físicas – e fisiológicas – muitas vezes violentas.

A virada do poema está nesta contaminação do espaço da inocência: a metafísica não ilumina o quarto porque, na verdade, faz crescer *rank* dentro dele, um termo mais comum no inglês britânico, “*grew rank*” sugere que algo está crescendo, em tom negativo, de forma rápida, excessiva; algo que está crescendo fora de controle ou de forma indesejada.

Retomando a forma poética do terceto, cuja concisão é extrema e deliberada, é evidente notar que cada palavra é carregada de intenção. Os verbos escolhidos para Alice são agressivos – “*shook*” (sacudiu) e “*demanding*” (exigindo) –, não havendo espaço para a imaginação ou a curiosidade da Alice de Carroll, mas sim a imposição da Alice de Carter.

A reação da gatinha é também apresentada de forma crua e coloquial, quase antipoética, o que faz com que as sensações estejam na realidade corporal, distante de qualquer tipo de eufemismo.

Além disso, o uso do termo *rank*, para além do exposto, também carrega outras conotações: há, também, a possibilidade de o uso se referir a algo fétido e rançoso, um cheiro extremamente desagradável. Essa outra sensação, de conotação extremamente negativa, cria uma imagem de ambiente contaminado, sugerindo que a filosofia pode, também, estar contaminada a depender de como se buscam suas verdades.

A ação de Alice (sacudir a gata) é seguida da reação da gata (fazer xixi) e, por fim, de uma consequência: a do berçário “apodrecer” com metafísica. É a pontuação do poema, também muito importante na construção dos versos de Carter, que guia essa lógica: o uso de dois-pontos (:) após “*demanding*” introduz a questão filosófica quase como uma acusação; e o ponto e vírgula (;) após “*fright*” conecta a consequência física imediata à consequência simbólica final. Essa estrutura sintática cria uma cadeia de eventos na qual a agressividade intelectual leva à degradação física e, por fim, à uma subversão do espaço da inocência.

Este aparente paradoxo causa estranheza ao pensar que uma das características dos poemas metafísicos é a prevalência de ideias abstratas, uma vez que o eu lírico, ao observar Alice, considera fundamental o mundo que ela descobriu enquanto dormia – ainda que não haja nenhuma parte do poema que mencione como foi a experiência – para, então, descrever o que acontece após ela despertar.

O último verso combina o físico e o metafísico, conectando o tangível ao intangível nas imagens do poema e contrastando o ato de um gato urinar – algo mundano – a essa questão abstrata – mais filosófica.

O poema “Through the Looking Glass”, por fim, reconta uma cena e realiza uma operação de desmonte: a violência usada por Alice, a contaminação pela urina, o uso de verbos violentos e a concisão extrema do poema sugerem uma relação simbiótica entre conteúdo e forma (Eagleton, 2007), uma vez que a linguagem encena a imagem, e não apenas a descreve.

3.2.2 “On the Down”

Já no poema “On the Down”, o eu lírico observa um mendigo – ou “vagabundo”, no sentido não pejorativo, de andar sem destino e não ter uma ocupação – interagindo com uma árvore. O tom do poema é melancólico, trazendo na linguagem um vocabulário outonal em forma de folhas caindo:

On the Down

Talking to a tree,
the tramp wears an earth-coloured hat.
Grave-clothes small-clothes flap
around his ankles
like little brown dogs
and he smells rusty.

He will tell you,
if you let him,
how once he was a musician
and he will play for you
an imaginary fiddle.

The tree drops
leaves
around him
as if throwing
contemptuous pennies.

(Carter, 2015, p. 8)

No Declínio

Conversando com uma árvore,
o vagabundo usa um chapéu cor de terra.
Mortalha-farrapo esvoaça
em torno de seus tornozelos
como cãesinhos marrons
e ele cheira a ferrugem.

Ele lhe contará,
se você deixar,
que já foi músico
e tocará para você
um violino imaginário.

A árvore deixa cair
folhas
ao redor dele
como se atirasse
moedas desdenhosas.
(Carter, 2015, p. 8, tradução minha)

Já em seu título, o poema apresenta um significado duplo em inglês. O primeiro, de forma literal, pode se referir a estar sobre um terreno comum na paisagem inglesa, chamada de *downs* ou *downland*, uma espécie de planície montanhosa e ondulada, comum especialmente nas áreas calcárias do sul da Grã-Bretanha, caracterizado pela ausência de árvores e usado principalmente como pastagem (Downland, 2025).

O segundo, de forma metafórica, é uma expressão que indica estar em declínio ou decadência – “*on the down*”. Essa escolha funde o homem à paisagem, sendo possível interpretar que a tragédia deste homem alienado socialmente, em declínio, está refletida em todos os aspectos de sua existência, incluindo o lugar onde ele está.

O poema abre com o vagabundo conversando com uma árvore – “*Talking to a tree*” –, ato que já prenuncia que essa comunicação se coloca fora da comunicação entre humanos.

Na segunda estrofe, o eu lírico utiliza o pronome *he* ao se referir ao vagabundo, confirmando que se trata de um homem. A sensação de outono é claramente enfatizada pelo eu lírico na escolha do vocabulário e da imagética das cores amarronzadas no poema – “*earth-coloured hat*”, “*brown dogs*”, “*rusty*” – e a única rima óbvia está no par *hat / flap*, ambas se referindo a peças que vestimos no corpo.

Os tons de roupa outonais, o cheiro enferrujado do homem, a árvore com sua raiz na terra e até mesmo o violino de cor marrom representam o estado mental e

físico do vagabundo que antes fora um músico, o que pode representar a própria contradição simbólica do outono: uma estação do ano na qual, ao mesmo tempo, tememos pelo inverno que virá e ainda carregamos conosco as esperanças do verão que passou.

A sinestesia provocada pelo vocabulário terroso evoca, também, o sensorial de um objeto em decomposição, em decadência. A imagem “*he smells rusty*” (ele cheira a ferrugem) também simboliza a passagem do tempo através da deterioração. A ferrugem, nesse caso, representa a perda de glórias passadas, tornando-se uma metáfora do desgaste natural ou da negligência.

A símile presente nos versos “*Grave-clothes small-clothes flap / around his ankles / like little brown dogs*” (Mortalha-farrapo esvoaça / em torno de seus tornozelos / como cãesinhos marrons) é, talvez, o único momento do poema em que certa animação ou alegria, representada pelos cãesinhos, é evocada.

Na segunda estrofe, os versos condicionais “*He will tell you, / if you let him,*” (ele lhe contará / se você deixar), pode sugerir que a história de vida deste homem só pode ser ouvida se o interlocutor deixar com que ele a conte, sugerindo que este homem vive sua vida excluído da sociedade, sendo sua humanidade somente percebida por outro humano caso haja a transposição dessa barreira social da indiferença.

Nessa história, se a ouvimos, compreende-se que o homem já foi um músico – “*once he was a musician*” – e que, hoje, sobrevive apenas com a ideia imaginária – tal como um fantasma – do simulacro do instrumento – “*he will play for you / an imaginary fiddle*” (e tocará para você / um violino imaginário) –, restando apenas uma vaga lembrança de uma identidade agora perdida.

Na última estrofe, o ponto de culminância do poema acontece quando, após tocar seu violino imaginário, as folhas caem como se fossem moedas de recompensa para o homem pelo show com seu instrumento imaginário; moedas essas que são como uma esmola, caídas da árvore com desprezo.

A polissemia de *pennies* revela uma metáfora tanto floral (peônias) quanto financeira (moedas/centavos/esmola) caindo em volta do vagabundo, como se a árvore o respondesse à indagação do primeiro verso do poema.

No entanto, tais *pennies* são desdenhosas, ultrajantes: a árvore é outonal, suas folhas já estão caindo, e a lembrança que o homem tem já não possui a importância que outrora tivera; afinal, está tudo “*on the down*”, e o eu lírico lamenta, como quem

aceita a condição seca das folhas no chão, a própria condição marginalizada e fragilizada do homem, a solidão humana e a indiferença da natureza: a performance do violino imaginário não é acolhida nem no mundo dos homens nem na natureza, sendo o declínio do homem tanto sua relevância social quanto a própria terra sob seus pés.

A paisagem, portanto, também participa do declínio do homem, confirmando que a natureza também não irá oferecer este refúgio da sociedade; pelo contrário: a natureza ratifica um julgamento, tal como a sociedade, e lança sobre o homem folhas que ecoam a ideia dupla de queda do título.

Os *enjambements*, tal como em “*The tree drops / leaves / around him*” (A árvore deixa cair / folhas / ao redor dele), característica bastante presente nos poemas de Carter, são usados como uma forma de desacelerar e quebrar as imagens, imitando o modo como as folhas caem.

Tanto em “*Through the Looking Glass*” quanto em “*On the Down*” há vozes enunciadoras que, embora interajam pouco com o que observam, alteram significativamente o cenário em ambos os poemas, fazendo com que Carter prefira uma estrutura concisa e um vocabulário extremamente bem selecionado para causar mais impacto ao leitor.

Enquanto o gato do primeiro poema reage de modo trivial – quase cômico – à questão proposta por Alice, a interação entre o vagabundo e a árvore é fragmentada – tal qual o poema em sua forma e seus *enjambements*, como já mencionado –, atestando a vida desajustada do homem e a indiferença da árvore. Desse modo, a forma como os versos quebram nos poemas também contribuem para a significação.

O terceto único de “*Through the Looking Glass*” estabelece o contexto no primeiro verso, apresenta reações no segundo e adiciona abstração no terceiro; e os versos curtos e diretos reproduzem a sensação repentina de acordar de um sonho.

Já a sextilha-quintilha-quintilha de “*On the Down*” produz uma narrativa contínua no poema, cuja ordem se dá em apresentar o vagabundo, comparar a vida dele no passado com o agora, e mostrar a reação da árvore em relação à existência dele. As estrofes mantêm um certo padrão, mas os versos são livres, não sendo possível estabelecer uma forma poética tradicional.

3.2.3 “William the Dreamer’s Vision of Nature”

Em contraponto, os dois poemas que seguem após “Through the Looking Glass” e “On the Down” são os mais longos da antologia, sendo eles “William the Dreamer’s Vision of Nature” e “Two Wives and a Widow”. Analiso agora o primeiro, que faz alusão ao *dream vision*, gênero narrativo de poesia que remonta aos tempos medievais, comum por apresentar um poema no qual o eu lírico dorme, sonha e acorda contando o sonho ou a visão que teve enquanto dormia.

O poema baseia-se em *Piers Plowman*, obra proeminente de William Langland e um dos textos mais emblemáticos do século XIV na Inglaterra medieval tardia. Segundo a edição crítica de A. V. C. Schmidt (Langland, 2008), a obra tem como narrador Will, que, através de uma série de visões oníricas (*dream visions*), empreende uma busca espiritual pela Verdade, guiado pela figura do lavrador Piers. O objetivo central da narrativa é a investigação de como viver uma vida autêntica baseada nos valores cristãos de caridade e justiça (Langland, 2008). O poema, em formato de alegoria narrativa, possui versos aliterativos sem rima e é dividido em seções, sendo considerado um dos textos mais desafiadores, em termos de análise, para a crítica textual que se debruça sobre o inglês médio.

O *dream allegory*, ou *dream vision*, configura-se, segundo Cuddon (2013), como um gênero narrativo no qual o narrador adormece e vivencia os eventos da história sob a forma de um sonho. Historicamente, essa convenção literária serve como veículo privilegiado para alegorias, permitindo que verdades morais, religiosas ou filosóficas sejam reveladas ao eu lírico dentro da estrutura onírica, distinguindo-se da realidade acordada (Cuddon, 2013).

Essa verdade ou conhecimento não está disponível enquanto se está acordado, pois pode apenas ser acessada enquanto se dorme e recontada quando se acorda, após o sonho. Além desses termos, o termo *visionary literature* também aparece como sinônimo, e era usado para categorizar esse tipo de literatura na Europa medieval tardia.

No título de seu poema, Carter anuncia e reelabora a jornada de Piers como se seu próprio autor, William, fosse quem agora tem a visão. A visão da natureza de William, o sonhador, é uma “tradução livre de passagens do poema aliterativo ‘Piers Plowman’, de William Langland, em inglês médio” (Carter, 2015, p. 11, tradução

minha), mas não há uma referência específica a quais partes do poema de Langland foram selecionadas por Carter, a partir do poema original, para criar sua versão.

Aqui, retomo o termo de Rapucci (2016) para designar a escrita de Carter como um palimpsesto, no qual a voz de Carter reinterpreta a de Langland ao se utilizar de uma estrutura arcaica para tecer uma crítica moderna.

O poema, ao contrário dos dois primeiros, é em primeira pessoa por se tratar de uma reelaboração⁵² de um poema baseado numa *dream vision*. Nesse sentido, é importante ressaltar que a apropriação e tradução livre de Carter da forma medieval de Langland não é a tradução *ipsis litteris*, cujo objetivo principal seria transpor a mensagem do texto em inglês médio para o inglês moderno, tornando-o compreensível para este leitor.

Na verdade, o objetivo de Carter, como já mencionei, é reelaborar o poema a partir da mensagem original proposta e criar uma dicotomia entre a ordem natural e a desordem moral humana.

A nota final do poema – “- *freely translated from passages in William Langland’s Middle English alliterative poem ‘Piers Plowman’*” (traduzido livremente a partir de passagens do poema aliterativo em inglês médio de William Langland, ‘Piers Plowman’) é um elemento fundamental que, além de confirmar esse objetivo, quebra a ilusão da visão medieval e posiciona o poema num lugar de diálogo com o passado, tendo sido reimaginado e retrabalhado por uma escritora feminista e socialista do século XX que diz sobre o presente a partir da visão medieval.

Essa revelação, por estar no final do poema, complexifica ainda mais a alegoria, evitando uma moralidade simplista ao também refletir sobre as falhas e as contradições do presente.

Na sextilha que inicia o poema, o eu lírico, como em “Through the Looking Glass”, é transportado abruptamente para seu sonho ao relatar um encontro com a Natureza, em maiúsculas, que o chamava pelo nome. Ele é levado por Ela, então, a montanhas da Terra Média para aprender sobre o amor de seu Criador por meio dos costumes dos animais sábios:

William the Dreamer’s Vision of Nature
[with alterations made by Carter after publication]

⁵² Considero o termo “reelaboração” como tradução de *reworking* para designar os trabalhos de Carter que são comumente definidos como traduções e *rewritings* (reescritas).

As I lay dreaming, then came Nature,
 calling me by name, ~~unlocking~~
~~the doors of perception~~, leading me forth ^{^(out)}
 to learn wisdom from the wonders of the wide world.
 So, dreaming, I came to a mountain called Middle-Earth
 to know love of my maker through the ways of the
 wise beasts.

(Carter, 2015, p. 9, grifos da autora do poema)

A Visão da Natureza de William, o Sonhador
[com alterações feitas por Carter após a publicação]

Enquanto eu sonhava, então veio a Natureza,
 chamando-me pelo nome, ~~destrancando~~
~~as portas da percepção~~, conduzindo-me adiante (~~para fora~~)
 para aprender sabedoria das maravilhas do vasto mundo.
 Assim, sonhando, cheguei a uma montanha chamada Terra-Média
 para conhecer o amor do meu criador através dos costumes das
 sábias feras.

(Carter, 2015, p. 9, grifos da autora do poema, tradução minha)

Essa estrofe, para além de possíveis subjetivações, mostra que Carter não só estava altamente influenciada pela literatura medieval que estudava à época como, já em seus poemas, tinha o hábito de reelaborar tanto os textos nos quais se baseava quanto seu próprio texto já publicado.

É essa uma das intervenções encontradas por Hill (2016) quando apresenta esse poema nos ensaios que o precedem: ela conta que, por uma feliz coincidência, ao comprar a revista na qual o poema havia sido publicado, teve a sorte de comprar, precisamente, um exemplar que pertencera à própria Angela Carter.

Nesse exemplar, que continha o ex-líbris da autora, Carter edita seu próprio texto pós publicação, revelando que, possivelmente, preferiria que a estrofe tivesse ficado assim:

As I lay dreaming, then came Nature,
calling me by name,
leading me out
 to learn wisdom from the wonders of the wide world.
 So, dreaming, I came to a mountain called Middle-Earth
 to know love of my maker through the ways of the
 wise beasts.

(Carter, 2015, p. 9, adaptado por mim, grifo meu)

Enquanto eu sonhava, então veio a Natureza,
chamando-me pelo nome,
conduzindo-me adiante
 para aprender sabedoria das maravilhas do vasto mundo.
 Assim, sonhando, cheguei a uma montanha chamada Terra-Média

para conhecer o amor do meu criador através dos costumes das
sábias feras.
(Carter, 2015, p. 9, adaptado por mim, grifo meu, tradução minha)

As correções encontradas na revista de Carter que fora comprada por Hill forneceram informações reveladoras para o processo de edição da antologia. Com essa edição da revista em mãos, Hill percebeu que os hábitos de reelaborar, reescrever e, até mesmo, reeditar eram característica fundamentais – e fundadoras – do estilo de escrita de Angela Carter, já bem aparente em seus poemas.

Ao rasurar e corrigir seu poema já publicado, Carter indicava que detinha, no desenvolvimento de sua escrita, uma atenção aguda ao detalhe que sustentava um processo contínuo de reelaborações.

O gosto pelos *enjambements* também é notável nesse poema e a preferência por “*leading me out*” em substituição a “*the doors of perception, leading me forth*” podem indicar que Carter removia os excessos vocabulares para acelerar o ritmo do poema.

A autora, então, se mostra atenta à metrificacão de seus versos, buscando também uma correspondência sonora, mas que não necessariamente rimará. O poema remete à forma poética fixa balada, surgida na França medieval, mas não a segue à risca.

Há métrica sem rima, mas não realizei uma escansão para medir os versos e entender melhor suas sílabas métricas – labor que me parece muito interessante para futuros trabalhos.

O eu lírico, ao adotar a persona de “William the Dreamer”, cria uma distância que lhe permite o contraste entre a superioridade moral dos animais e a decadência de uma humanidade corrompida.

Esse eu lírico sonhador, guiado pela alegoria da natureza, obtém a revelação de que o mundo animal é ordenado e funcional; características abandonadas pelo mundo dos humanos. No verso “*Then I saw how Reason ruled the beasts*” (então vi como a Razão governava as feras), a Razão – em maiúscula tal qual a Natureza – não é intelectual, mas um princípio de ordem que rege o mundo animal. Os animais, ao contrário dos humanos e baseados nessa disciplina, são castos e honram a sua procriação – “*When the due season for mating wazs done, how chaste they were*” (Quando a devida estação de acasalar terminava, quão castos eles eram).

Apresento essas passagens na estrofe a seguir:

Then I saw how Reason ruled the beasts –
 their eating, their drinking, their comings-together.
 When the due season for mating was done, how
 chaste they were.
 Evening and morning, male walked with male, each
 to his kind,
 no sniffing after the women, when they go great with
 young.
 No cow lowed for bull, nor boar grunted after sow –
 horses, nor hound, neither. All honoured generation,
 except man and his mate, alas.
 (Carter, 2015, p. 9-10)

Então eu vi como a Razão governava as feras –
 seu comer, seu beber, seus acasalamentos.
 Quando a devida estação de acasalar terminava, quão
 castos eles eram.
 À tarde e pela manhã, macho caminhava com macho, cada
 um com sua espécie,
 sem farejar as fêmeas, quando elas estão
 prenhas.
 Nenhuma vaca mugia pelo touro, nem javali grunhia pela porca –
 cavalos, nem cães, tampouco. Todos honravam a geração,
 exceto o homem com sua parceira, ai!
 (Carter, 2015, p. 9-10, tradução minha)

Nessa estrofe, a terceira do poema, há também uma crítica feminista, o que é bem característico da escrita de Carter. O eu lírico observa que, passada a estação de acasalamento, os animais machos demonstram um respeito absoluto pelo ciclo reprodutivo e pela autonomia corporal das fêmeas – “*no sniffing after the women, when they go great with young*” (sem farejar as fêmeas, quando elas estão prenhas/com cria).

A escolha da palavra *women* (mulheres) em vez de *females* (fêmeas) estabelece um paralelo direto e acusatório com o mundo dos humanos: enquanto no mundo animal há um código de conduta – o respeito à vulnerabilidade e ao estado corporal da fêmea – na sociedade patriarcal esse respeito está notoriamente ausente, pois a perseguição sexual masculina à feminina estabelecida pela cultura frequentemente ignora qualquer tipo de consentimento ou de condição da mulher.

A conclusão da estrofe com os versos “*All honoured generation, / except man and his mate, alas*” (Todos honravam a geração, / exceto o homem com sua parceira, ai!) – reforça essa crítica social, pois o uso da expressão *alas* indica que isso é lamentável e uma enorme tristeza.

No poema como um todo, para além dessa estrofe, a grande falha humana é o desrespeito e a aversão por sua própria espécie e por suas gerações, um tipo de misantropia que denuncia, ainda, as nuances da misoginia de que viver sob um sistema no qual a sexualidade se estabelece como uma ferramenta de poder e controle sobre *“his mate”* (sua parceira), nunca – ou quase nunca – será possível estabelecer uma relação entre iguais.

A mesma Razão que governa os animais “nunca controlou / o homem e sua parceira” (*“never controlled / man and his mate”*), deixando-os “perdidos, solitários” (*“lost, lonely”*), desconfiados de si mesmos e de seus iguais:

But Reason, who ruled the beasts, governing
their doings, never controlled
man and his mate. Often they wandered, lost, lonely,
without Reason to guide them.
And this most moved me, and touched my heart
strongest.
(Carter, 2015, p. 11)

Mas a Razão, que governava as feras, regendo
seus atos, nunca controlou
o homem e sua parceira. Muitas vezes eles vagavam, perdidos,
solitários,
sem a Razão para guiá-los.
E isto foi o que mais me comoveu, e tocou meu coração
mais fortemente.
(Carter, 2015, p. 11, tradução minha)

Para fornecer, também, um contraponto que evite que o poema se torne uma ode sobre uma suposta superioridade animal, Carter inclui a imagem violenta do pavão que *“striving / cruelly to smash the eggs”* (esforçando-se / cruelmente para esmagar os ovos) (Carter, 2015, p. 11).

Ao associar o belo ao cruel – como frequentemente faz –, Carter sugere que, mesmo munida da Razão, a Natureza tem suas facetas perigosas, afastando-se um pouco da alegoria medieval comum à época – mas ainda assim encenando uma visão medieval para falar do presente.

A reação do sonhador a esta cena no verso *“so that I feared his beauty”* (de modo que temi sua beleza) (Carter, 2015, p. 11), referindo-se ao modo como os belos pavões esmagam os ovos violentamente, também reforça essa ideia.

A forma do poema é, nesse sentido, um dos seus principais artifícios. Ao emular a estrutura clássica da visão medieval – o sonhador adormece, é guiado por uma

entidade alegórica, observa uma cena moralmente significativa e acorda com uma reflexão –, Carter confere ao poema um tom de fábula.

Ao adotar, ainda, uma sintaxe mais direta e um vocabulário um pouco menos rebuscado e mais coloquial, que remetem ao estilo da poesia em inglês médio, o uso da capitalização de *Nature* e *Reason* como substantivos próprios, como já mencionei, termina de reforçar o caráter alegórico do poema ao tratá-los como forças ativas no mundo.

Ao construir um argumento moderno sobre a condição humana com uma crítica feminista em seu núcleo, o eu lírico do poema é tocado por esse contraste comportamental entre o mundo animal e o mundo humano, uma vez que conclui que essa desordem é autoinfligida por sua própria espécie, ou seja, essa falta de respeito entre os gêneros, enraizada numa cultura ainda fortemente patriarcal, começa nas relações mais íntimas e estende-se para as outras relações sociais.

Essa crítica social e de gênero, que é bem representada pela imagem da fêmea sendo abandonada pela humanidade, atesta, portanto, a desordem patriarcal como falha fundamental de nossa espécie.

3.2.4 “Two Wives and a Widow”

Já o poema “Two Wives and a Widow”, também uma reelaboração – ou tradução – com inspiração medieval, é “uma versão moderna do escocês médio de William Dunbar” (Carter, 2015, p. 12, tradução minha). O texto original de Dunbar, conforme apontado na edição crítica de Priscilla Bawcutt (Dunbar, 1998), intitula-se *The Tretis of the Tua Mariit Wemen and the Wedo* (ou *Treatise of the Two Married Women and the Widow* em sua tradução para o inglês moderno).

Esse poema de Dunbar, escrito em escocês médio, fora tão celebrado quanto o poema em inglês médio de Langland, tornando-se uma conhecida sátira aliterativa na qual um narrador sem nome – eu lírico em primeira pessoa – ouve, secretamente, uma conversa entre três mulheres: duas são esposas, uma é viúva (Carter, 2015, p. 12-13).

No poema reelaborado/traduzido por Carter, o eu lírico conta o que as mulheres falam, livremente, a respeito de seus relacionamentos quando acreditam não haver

nenhum homem por perto ouvindo; e, por vezes, fazem comentários de natureza sexual e despreocupada:

Two Wives and a Widow

[...]

I saw three women
with flowers in their long, yellow hair, loose hair
hanging over their shoulders. They smoothed their
green dresses
with long, white fingers – such beautiful women,
such sweet and gentle faces. Three human flowers
among the roses, the lilies. Two were married, I knew
them –
respectable, fashionable. The other a widow.
They had a table in front of them,
with bottles and glasses,
they sat talking and drinking. And the more they
drank,
the more they talked.
They talked freely.

Yes, freely.

(Carter, 2015, p. 12-13)

Duas Esposas e uma Viúva

[...]

Eu vi três mulheres
com flores em seus longos cabelos loiros, cabelos soltos
caindo sobre os ombros. Elas alisavam seus
vestidos verdes
com longos dedos brancos – que belas mulheres,
que rostos doces e gentis. Três flores humanas
entre as rosas, os lírios. Duas eram casadas, eu as
conhecia –
respeitáveis, elegantes. A outra, uma viúva.
Tinham uma mesa à frente delas,
com garrafas e copos,
sentadas conversando e bebendo. E quanto mais
bebiam,
mais falavam.

Elas conversavam livremente.

Sim, livremente.

(Carter, 2015, p. 12-13, tradução minha)

O poema é longo, com incontáveis estrofes cujas composições são bastante fora do convencional. Há momentos, no poema, em que o leitor não sabe se está contando mais uma estrofe ou se está diante de um tipo de diálogo dentro de uma estrofe do poema. Em versos livres e irregulares, tal forma indica que o poema faz

alusão ao modo como as pessoas conduzem conversas oralmente, que é precisamente a intenção do poema.

Carter inicia o poema estabelecendo um cenário narrativo clássico: uma noite de verão num cenário romântico com um narrador solitário:

Two Wives and a Widow

*A modern version from the Middle Scots
of William Dunbar*

If one night in the year is romantic,
that night is Midsummer's Eve. Such a night, it was...
about midnight, I went out by myself and came
to a flower garden behind a hawthorn hedge. [...]
(Carter, 2015, p. 12)

Duas Esposas e uma Viúva

*Uma versão moderna a partir do escocês médio
de William Dunbar*

Se uma noite no ano é romântica,
essa noite é a Véspera de Verão. E era uma noite assim...
por volta da meia-noite, saí sozinho e cheguei
a um jardim de flores atrás de uma cerca de espinheiros. [...]
(Carter, 2015, p. 12, tradução minha)

No entanto, na cena seguinte, a presença nada serena da natureza já prenuncia – ou pressagia – as confissões que virão a seguir. O eu lírico – este narrador solitário – torna-se um voyeur, como também no poema “Unicorn”:

[...]
A night for lovers. Alone as I was,
lonely, I was. Then I heard voices,
loud, laughing voices talking in the garden.
It was a party. Whose party? So I climbed into the hedge
(though the thorns hurt dreadfully) and peered
through the branches.
[...]
(Carter, 2015, p. 12)

[...]
Uma noite para amantes. Sozinho como eu estava,
solitário, eu estava. Então ouvi vozes,
altas, vozes risonhas falando no jardim.
Era uma festa. Festa de quem? Então subi na cerca-viva
(embora os espinhos machucassem terrivelmente) e espiei
por entre os galhos.
[...]
(Carter, 2015, p. 12, tradução minha)

Essa posição do eu lírico é essencial para entender que a conversa que virá a seguir se trata de um segredo, algo que mulheres só são capazes de dizer na presença de outras mulheres e acreditando que estão a sós, num espaço seguro e sem ninguém que as ouça.

Ao descrever, ainda, as mulheres como belas flores – “*such beautiful women, / such sweet and gentle faces. Three human flowers / among the roses, the lilies*” (que belas mulheres, / que rostos doces e gentis. Três flores humanas / entre as rosas, os lírios), noto que a primeira impressão do eu lírico vai ao encontro da máscara social da feminilidade: mulheres bonitas, respeitáveis e dóceis; “anjos do lar” (Woolf, 2014).

O eu lírico, então, as descreve:

[...]

I saw three women
with flowers in their long, yellow hair, loose hair
hanging over their shoulders. They smoothed their
green dresses
with long, white fingers – such beautiful women,
such sweet and gentle faces. Three human flowers
among the roses, the lilies. Two were married, I knew
them –
respectable, fashionable. The other a widow.
They had a table in front of them,
with bottles and glasses,
they sat talking and drinking. And the more they
drank,
the more they talked.
They talked freely.
Yes, freely.

[...]

(Carter, 2015, p. 12-13)

[...]

Eu vi três mulheres
com flores em seus longos cabelos loiros, cabelos soltos
caindo sobre os ombros. Elas alisavam seus
vestidos verdes
com longos dedos brancos – que belas mulheres,
rostos tão doces e tão gentis. Três flores humanas
entre as rosas, os lírios. Duas eram casadas, eu as
conhecia –
respeitáveis, elegantes. A outra, uma viúva.
Tinham uma mesa à frente delas,
com garrafas e copos,
sentadas conversando e bebendo. E quanto mais
bebiam,
mais falavam.
Elas conversavam livremente.
Sim, livremente.

[...]
(Carter, 2015, p. 12-13, tradução minha)

Esse estereótipo é construído no início do poema para que, ao longo dele, seja não só estremecido, mas praticamente demolido. São os versos finais da primeira estrofe que atestam que, o que virá pela frente dirá sobre a natureza transgressora e subversiva feminina, numa situação rara na qual a honestidade feminina é celebrada e despida de estereótipos patriarcais – “*They talked freely. / Yes, freely.*” (Elas conversavam livremente. / Sim, livremente.) –, sendo o reforço do advérbio *freely* a confirmação de que, sim, apesar de ser um momento extremamente raro – mulheres falando livremente –, é precisamente esse momento que o leitor irá presenciar.

A conversa se dá, então, entre as duas esposas e uma viúva. A viúva, nesse contexto, ocupa um espaço social diferente do das esposas, uma vez que é a única que está livre da tutela direta de um marido.

No poema, a viúva age como uma catalisadora, sendo ela quem inicia o jogo da verdade que se transformará numa espécie de ritual noturno – visto que a conversa começa por volta da meia-noite –, instigando-as com perguntas incisivas que seriam repreendidas de pronto em qualquer outro tipo de interação social:

[...]
'Now,' said the widow, 'we're all girls together.
Let's play the truth game, nothing
but the truth. About husbands, our husbands,
and marriage.
Both of you
married out of the schoolroom; any regrets?
Or did you put away pleasure
with your wedding dresses, find you'd eaten it up
with the wedding cake and not a crumb left?
What about other men?
Would you choose different if you had the chance?
And how about
the "til death do us part" bit?'
[...]
(Carter, 2015, p. 13)

[...]
'Agora,' disse a viúva, 'estamos todas entre amigas.
Vamos jogar o jogo da verdade, nada
além da verdade. Sobre maridos, nossos maridos,
e o casamento.
Vocês duas
casaram logo ao sair da escola; algum arrependimento?
Ou vocês guardaram o prazer
junto com seus vestidos de noiva, descobriram que o devoraram

com o bolo de casamento e não sobrou nem uma migalha?
 E quanto a outros homens?
 Escolheriam diferente se tivessem a chance?
 E quanto àquela
 parte do “até que a morte nos separe”?
 [...]
 (Carter, 2015, p. 13, tradução minha)

As perguntas da viúva atacam, sobretudo, os pilares da instituição matrimonial: o arrependimento, o fim do prazer, a monogamia e a promessa do “até que a morte nos separe”. Ao abrir este espaço discursivo para que a experiência feminina real seja compartilhada entre elas, a viúva estabelece um espaço não idealizado no qual a verdade – ou algumas verdades – possam ser articuladas; como se convidasse as esposas a saírem do papel de Justine (Carter, 1979) para explorarem suas verdades interiores; verdades essas que as aproximarão, ao final, muito mais de Juliette (Carter, 1979).

Nas estrofes seguintes, penso que é possível dizer que temos uma sequência de três monólogos dentro do poema: um da primeira esposa, um da segunda esposa e um da viúva.

O primeiro monólogo, da primeira esposa, reflete sobre a dicotomia entre um mundo de aparências e a realidade concreta. Quando diz a palavra “casamento”, a sequência é um cuspe no chão – “*Marriage!* and she spat” (‘Casamento!’ e ela cuspiu) –, o que já faz com que sua face elegante e refinada já caia por terra.

Ela descreve seu marido usando imagens grotescas – “*a worm*”, “*bagful* of snot”, “*big sores all round his eyes, / they weep with pus*” – bem características do estilo carteriano. A linguagem é chocante, incluindo o uso de um insulto racial extremo para expressar repulsa e sensação de violação.

Em relação à expressão racista, acredito que Carter a usa como denúncia; uma forma de mostrar que a opressão de um grupo – nesse caso, as mulheres – pode gerar uma linguagem igualmente brutal que também oprimirá outros grupos – nesse caso, homens negros; além de estarmos tratando de uma personagem em um texto.

Além do insulto racial, essa esposa também expressa insultos etaristas em relação a seu marido, corroborando para essa ideia de que a opressão de um grupo não o exime de oprimir outros.

O excerto a seguir ilustra o aqui exposto:

[...]

I'm tied to a shadow, a worm, a blind old man
so shagged out he can't do anything but talk. He's
nothing

but a bagfull [*sic*] of snot.

He can't even keep his trousers clean. He's always
scratching himself, scratching everywhere, no shame –
it's disgusting.

I could burst into tears when he kisses me.

His five o'clock shadow bristles like pig-hide (but its
the only thing about him that can stand up to
attention –

if you get my meaning).

He's always talking-

oh, he can jabber away all night. But when we get
down to it,

it's a fiasco. When he gets hold of me, it's as bad
as if some nigger bastard were jumping on me.

But I can't get away from him.

[...]

He grins and fidgets away

like a poxed old cart-horse sniffing after the mares.

But when that doddering old fool fancies a bit,
then I really get on my high horse, I do.

He can never get one hand fumbling up between my
legs

without putting the other in his pocket. [...]

(Carter, 2015, p. 15-16)

[...]

Estou amarrada a uma sombra, um verme, um velho cego
tão acabado que não consegue fazer nada além de falar. Ele
não é nada

além de um saco cheio de ranho.

Ele nem consegue manter as calças limpas. Ele está sempre
se coçando, se coçando por toda parte, sem vergonha –
é nojento.

Sou capaz de cair no choro quando ele me beija.

Sua barba por fazer espeta como couro de porco (mas é
a única coisa nele que consegue ficar

de pé –

se é que me entendem).

Ele está sempre falando –

ah, ele consegue tagarelar a noite toda. Mas quando chegamos
aos finalmentes,

é um fiasco. Quando ele me agarra, é tão ruim

como se um preto desgraçado estivesse pulando em mim.

Mas não consigo escapar dele.

[...]

Ele sorri e se remexe

como um velho cavalo de carroça doente farejando as éguas.

Mas quando aquele velho tolo e trêmulo quer um pouco,

aí eu realmente me faço de difícil, ah se faço.

Ele nunca consegue enfiar uma mão desajeitada entre minhas

pernas
sem colocar a outra no bolso. [...]
(Carter, 2015, p. 15-16, tradução minha)

Ainda neste excerto, é possível perceber que o marido da primeira esposa é, também, o estereótipo negativo de um homem velho: não consegue manter as calças limpas, está sempre se coçando, faz a mulher chorar quando a beija e sua “*five o'clock shadow*” – expressão que faz alusão à “leve parte escura no rosto de um homem, especialmente no queixo, causada pelo crescimento de pelos durante o dia” (Five o'clock shadow, 2024) –, além de se parecer com pelos de porco, só chega a ser interessante o suficiente por ser a única coisa que chama a atenção nele.

Nesse sentido, em contraste com essa realidade, a fantasia da primeira esposa é a de uma mulher sadiana em formação: ela despreza seu marido – sobretudo por conta da idade dele – e deseja a liberdade de ser uma predadora sexual, de consumir homens jovens e “capazes” de satisfazê-la: “*I'd go for young boys, pretty boys, / but— you understand – capable. I'd gobble them all up, / bones and all.*” (Eu preferiria rapazes jovens, rapazes bonitos, / mas – vocês entendem – capazes. Eu os devoraria inteiros, / com ossos e tudo) (Carter, 2015, p. 14).

Com seu marido, o acordo é puramente transacional: já que não há prazer sexual, sua satisfação se dá com o *cheque-book* (talão de cheques) dele, o que faz com que o sexo se torne uma mercadoria para a obtenção de presentes.

Ela é uma Juliette em potencial, uma vez que aprendeu a usar a ferramenta disponível para ela – nesse caso, a recusa ao sexo – para obter poder dentro de um sistema que a aprisiona:

[...]
Though he's never a bit of good to me in bed, I get
what satisfaction I can from his cheque-book,
the morning after.
Even if he's mad for it,
I won't let him near me until he promises me a
present –
a nice silk scarf, or a pretty new dress, or maybe a ring.
Or else he's got to go and whistle for it.
[...]
(Carter, 2015, p. 16)

[...]
Embora ele nunca me sirva para nada na cama, eu tiro
a satisfação que posso do talão de cheques dele,
na manhã seguinte.
Mesmo que ele esteja louco por isso,

não o deixo chegar perto de mim até que ele me prometa um presente –
um belo lenço de seda, ou um lindo vestido novo, ou talvez um anel.
Senão ele pode esperar sentado.

[...]

(Carter, 2015, p. 16, tradução minha)

Já a segunda esposa apresenta uma outra face, ainda que da mesma moeda: seu marido não é “velho” e “repulsivo”, mas jovem e bonito – isto é, o ideal romântico.

No entanto, o marido mais jovem é tão sexualmente “inútil” quanto o marido mais velho. Tendo ele sido um mulherengo notável antes de se casar com ela, hoje ele é apenas um homem que é pura fachada em relação à sua performance sexual outrora bem-sucedida.

Ela o odeia vigorosamente:

[...]

‘Now you just keep quiet about my affairs,’ said the
second,
‘not a word to a soul! Thank God, no eavesdroppers.
Right.
Out with all the poison, it’ll do me good.
He’s a drag, a slag, a nothing, my husband.
I hate him. Yes, truly hate him.
Oh, he’s young, yes, and handsome, yes –
and he used to be a great one for women, always
rolling about in some tart’s bed. But that was
before I knew him.

And the consequence was,
he’s sucked dry!

His thing is useless, worn out,
like an old boot that’s been walked to death.
Oh, we’ve been to all the doctors, massage, pills,
hormones,
psychoanalysis, even – but no joy.
And would you believe it, he still tries it on!
I’ve even found him trying to screw some pick-up
in my own bed.

[...]

(Carter, 2015, p. 17-18)

‘Agora, fique bem quieta sobre meus casos,’ disse a
segunda,
‘nem um pio pra uma viva alma! Graças a Deus, sem bisbilhoteiros.
Certo.
Para fora com todo o veneno, isso me fará bem.
Ele é um porre, um traste, um nada, meu marido.
Eu o odeio. Sim, verdadeiramente o odeio.
Ah, ele é jovem, sim, e bonito, sim –
e costumava ser um grande mulherengo, sempre
se rolando na cama de alguma vagabunda. Mas isso foi

antes de eu o conhecer.
 E a consequência foi,
 ele foi sugado até secar!
 A coisa dele é inútil, gasta,
 como uma bota velha que foi usada até esfarelar.
 Ah, fomos a todos os médicos, massagem, pílulas,
 hormônios,
 psicanálise, até – mas sem sucesso.
 E acredita que ele ainda tenta?
 Já até o flagrei tentando transar com uma qualquer
 na minha própria cama.
 (Carter, 2015, p. 17-18, tradução minha)

Ora, ele é jovem e bonito, e costumava ser um bom partido, mas isso foi antes de ele estar com ela. Para ela, ele é “gasto”, sua “coisa” – referindo-se ao seu pênis – é “inútil [...] como uma bota velha que foi usada até esfarelar”⁵³ (*“His thing is useless, worn out, / like an old boot that’s been walked to death.”*), algo que nem médicos, massagens ou comprimidos – e até mesmo psicanálise – resolvam, numa clara metáfora à impotência do marido. E, como se não bastasse não satisfazê-la sexualmente, ele continua a traí-la, mas fracassa em seus esforços quando tenta usar sua “coisa” com outras mulheres.

O monólogo da segunda esposa apresenta um contraponto em relação ao da primeira esposa, pois demonstra que o problema não está na falha individual de um homem, mas na falência da instituição do casamento regado a promessas impossíveis de serem cumpridas no romance dentro do sistema patriarcal.

A frustração da segunda esposa é algo com que mais mulheres se identificariam, pois diz mais sobre ser enganada pelas aparências. Sua estratégia, diferentemente da primeira esposa, é a de mentir – *“I’ve got the heartburn”* (estou com azia) –, reprimir sua raiva – *“There’s a fire in my heart”* (Há um fogo em meu coração) – e desejar secretamente a virilidade – *“I could climb into bed with some husky brute!”* (eu poderia ir para a cama com algum brutamontes musculoso!) – que fora prometida, mas não obtida em seu casamento:

[...]
 It was my family pushed me into it, damn them all –
 and me so innocent, eager
 for my pleasure (who isn’t? that’s

⁵³ A tradução “até esfarelar” é um equivalente idiomático de efeito. A expressão original, *walked to death*, é uma hipérbole inglesa que denota aniquilamento pelo uso. Em português, a tradução literal “andado até a morte” não possui essa mesma carga idiomática e leva a pensar em cansaço extremo, não em desgaste pelo uso de alguma coisa.

human nature!) I can't sleep
 for brooding. Sometimes I cry.
 Then he takes me in his arms (and, oh God, I can't
 help but feel
 his flabby prick!) and he says: "Poor little love!
 Can't she sleep?" I'm scared he'll try
 Something – you know – unnatural if all else fails
 so I say, "No, darling, don't touch,
 I've got the heartburn."
 Too true.
 There's a fire in my heart.
 But I've got to grin and bear it although I can't stand
 him.

The girl who'd suit him is one of the flinching kind
 who's scared of it, thinks it hurts
 like Mummy told her. *She'd* never have a moment's
 worry!
 Well, I wish he'd married a girl like that,
 who'd fancy no more than a bit of touching up now
 and then,
 and I could climb into bed with some husky brute!
 [...]
 (Carter, 2015, p. 19-20, grifos da autora)

[...]
 Foi minha família que me empurrou para isso, malditos sejam –
 e eu tão inocente, ansiosa
 pelo meu prazer (quem não está? isso é
 da natureza humana!) Não consigo dormir
 de tanto remoer. Às vezes eu choro.
 Então ele me toma nos braços (e, oh Deus, não consigo
 evitar sentir
 seu pênis flácido!) e diz: "Pobre amorzinho!
 Não consegue dormir?" Tenho medo que ele tente
 algo – você sabe – não natural se tudo mais falhar
 então digo: "Não, querido, não toque,
 estou com queimação."
 Pura verdade.
 Há um fogo no meu coração.
 Mas tenho que sorrir e aguentar, embora eu não
 o suporte.

A garota que lhe serviria é do tipo medrosa
 que tem medo disso, acha que machuca
 como a mamãe lhe disse. *Ela* nunca teria um momento
 de preocupação!
 Bem, eu queria que ele tivesse se casado com uma garota assim,
 que não quisesse mais do que uns amassos de vez
 em quando,
 e eu pudesse ir para a cama com algum brutamontes musculoso!
 [...]
 (Carter, 2015, p. 19-20, grifos da autora, tradução minha)

Por fim, o terceiro e último monólogo pertence à viúva. Ela, após ouvir as confissões de ambas as esposas, assume o papel de ensiná-las a como lidar com um homem: “*Now you girls listen to me / and I’ll tell you how to handle a man*” (E agora meninas me ouçam / e eu lhes direi como lidar com um homem).

A viúva elenca, como num manual de instruções, estratégias de dissimulação, traição e de performance feminina que mantêm o mais importante para uma mulher na sociedade: as aparências.

Ela confessa que, nos dois casamentos que teve, desprezou os maridos igualmente e exerceu controle absoluto sobre as relações ao manter isso em segredo: “*I’ve had two husbands and they both loved me. / Though I despised them, they never knew it.*” (Tive dois maridos e ambos me amaram. / Embora eu os desprezasse, eles nunca souberam.).

Com um plano sofisticado para adquirir segurança, liberdade sexual com amantes, dinheiro e algum poder sobre ambos os homens – chegando até a desprezar mais seu segundo marido por ter sido bem sucedida em torná-lo submisso a ela –, a viúva revela-se a mulher sadiana plenamente realizada.

Ela é a Juliette que se tornou rainha no tabuleiro, manipulando a lei e a moralidade a seu favor através da manutenção das aparências, da discrição e do sigilo. A viúva, além disso, performa sua tristeza para outros homens após a morte de ambos os maridos, visto que, socialmente, ela também precisa manter as aparências nesse sentido:

[...]
If a friend of my husband’s sees me, I squeeze out a tear
or two.
How sorry they are for me! “You can see
how much she feels it.” I like
to keep things looking proper.

That’s the secret – keep things looking proper.
Keep our own council, be circumspect.
Circumspect.

[...]
(Carter, 2015, p. 24)

[...]
Se um amigo do meu marido me vê, espremo uma lágrima
ou duas.
Como eles sentem pena de mim! “Dá para ver
o quanto ela sente.” Eu gosto
de manter as coisas com aparência decente.

Esse é o segredo – manter as coisas com aparência decente.
 Não revelar nada, ser discreta.
 Circumspecta. [...]
 (Carter, 2015, p. 24, tradução minha)

Agora, livre e rica, a viúva continua a exercer seu poder e seu desejo de forma ainda mais convincente e validada: sob a máscara da viúva piedosa, chorosa e respeitável, não há quem duvide de suas virtudes.

Após o monólogo da viúva, as duas esposas a aceitam como sua professora, decididas a adotarem a estratégia da traição bem articulada:

[...]
 The women said she was such a good teacher; they
 would
 do as she said, in future. Sweetly, prudently,
 they'd betray their husbands, Judas-like kissing,
 caressing,
 waiting for widowhood.
 [...]
 (Carter, 2015, p. 26)

[...]
 As mulheres disseram que ela era uma ótima professora; elas
 fariam
 como ela disse, no futuro. Docemente, prudentemente,
 elas traíam seus maridos, beijando como Judas,
 acariciando,
 enquanto aguardam a viuvez. [...]
 (Carter, 2015, p. 26)

Por fim, as três mulheres percebem que o dia amanheceu – elas começaram a conversa, como já mencionei, por volta de meia-noite – e a manhã traz um ar de renovação e esperança, mesmo que todas as palavras que foram ditas naquela noite tenham sido o oposto disso.

A descrição de um amanhecer puro e belo faz um contraste quase que irônico com as obscenidades reveladas durante a noite:

[...]
 Day dawned after their pleasant night. A lark singing,
 a soft, fresh, melting morning, the mist dissolving.
 The fields breathed clover, a skyfull of birds
 chorussing
 for joy. The scent of grass, the sound
 of the streams running. Clear, lovely morning –
 it brings back hope, even to the saddest.

[...]
(Carter, 2015, p. 26)

[...]
O dia amanheceu após a noite agradável. Uma cotovia cantando,
uma manhã suave, fresca, que se derretia, a névoa se dissipando.
Os campos respiravam trevo, um céu cheio de pássaros cantando
em coro
de alegria. O aroma da grama, o som
dos riachos correndo. Manhã clara, adorável –
trazendo de volta a esperança, até mesmo pros mais tristes.
[...]
(Carter, 2015, p. 26)

O poema se encerra retornando para a visão do eu lírico narrador-voyeur que se volta para o leitor do poema com o verso “*Dear reader, let me put it to you.*” (Caro leitor, permita-me perguntar.), questionando-o com qual dessas mulheres ele escolheria se casar, se fosse o caso de se casar com alguma delas.

A pergunta pode tanto ser retórica quanto uma armadilha, pois não há nem resposta esperada nem resposta certa que não o comprometa: se o leitor escolhe qualquer uma delas, ele as valida; se o leitor rejeita todas, admite que prefere acreditar na ficção da mulher submissa que o poema acabou de desmontar.

Nessa confrontação final, o eu lírico força o leitor a sair da posição de observador passivo e a se posicionar diante das verdades incômodas reveladas por essas mulheres.

Em relação à forma como um todo e assim como nos outros poemas, o uso de *enjambements* também é notável neste, produzindo fluidez e continuidade durante a narração do eu lírico e proporcionando uma leitura quase que ininterrupta. Os versos também variam em extensão, havendo linhas mais curtas e linhas mais longas a depender do que se quer enfatizar.

As cenas são tão detalhadas e os diálogos são tão longos que quase fazem os leitores esquecerem que estão diante de um poema; porém, quando o leitor se depara com certas construções frasais e escolhas vocabulares, é transportado novamente aos elementos poéticos do texto.

A linguagem é vívida e as imagens proporcionadas são um reflexo de como as personagens enxergam suas insatisfações em relação ao casamento e aos homens com quem se relacionavam. As palavras são cruas e quase sempre ofensivas; o que revela um contraste entre o belo jardim onde as mulheres conversam e o tom da conversa que levam.

Cada uma das mulheres do poema ilustra, a seu modo, sua própria perspectiva em relação a homens dentro de relacionamentos amorosos e ao casamento em especial. Além disso, de maneira geral, debocham de seus maridos e expressam profundo desprezo por eles, admitindo que mantém toda essa insatisfação e repulsa em segredo.

Isso pode se dar porque a separação não é uma escolha socialmente viável ou, ainda, economicamente possível. Para essas mulheres, que se casaram logo ao sair da escola, o matrimônio funciona como um contrato que oferece estabilidade e o status de respeitável, mas que em troca exige a anulação do desejo.

O segredo compartilhado entre mulheres, nesse contexto, é o único momento de fala feminina livre da punição patriarcal. Essas conversas não são apenas um desabafo, mas a única forma de agência que lhes resta para suportar uma realidade da qual não podem escapar. Presas nessa estrutura que as define como esposas antes de indivíduos, a aparência deve ser mantida e as confissões privadas são a única forma que elas possuem de preservarem a própria sanidade.

O poema “Two Wives and a Widow” é também fundamental para compreender o projeto poético de Angela Carter como sabotadora cultural, sendo outro exemplo notável do palimpsesto (Rapucci, 2016) ao escavar um texto antigo para reelaborá-lo em um tom contemporâneo. Uma das hipóteses que levantei sobre a escolha de Carter para traduzir/reelaborar esse poema medieval em específico é a de que ela encontrou nele um material destoante do que se entendia à época, de forma estereotipada, como comportamentos e formas de pensar atribuídos às mulheres.

O poema satírico original de Dunbar, que pode, talvez, também ser interpretado e analisado como misógino, de forma consciente ou inconsciente também devolve às mulheres uma voz humanizada, voz essa que foi largamente silenciada nos séculos seguintes.

Ao modernizar a linguagem, portanto, Carter não está zombando da insatisfação feminina e corroborando com uma visão deturpada em relação aos comportamentos ou modos de pensar atribuídos às mulheres, mas denunciando que, com o passar dos séculos, a insistência em retratar mulheres sempre como felizes em seus casamentos e submissas a seus maridos não é apenas falaciosa e incompleta, mas historicamente construída para emudecê-las e domesticá-las.

Para além, também, das subjetividades que posso analisar em “Two Wives and a Widow”, é notório que Angela Carter nutria paixão pela literatura medieval de forma

geral, aqui representada bem evidentemente pelos poemas reelaborados a partir do escocês médio e do inglês médio, sendo hercúleo o trabalho feito por ela para traduzir/reelaborar tais poemas a partir de como ambas as línguas eram escritas na Europa medieval tardia.

Tal movimento de tradução de poemas do inglês médio e do escocês médio para o inglês moderno demonstra que, além de praticar a escrita e a reelaboração de poemas, Carter também se preocupava em aprender e apreender significados, palavra a palavra, dos poetas dessa época. Comentário de forma mais detalhada, no próximo capítulo, como o estudo da literatura medieval, na Universidade de Bristol, moldou sua escrita nos primórdios de sua carreira.

Após a apresentação dos poemas “Unicorn”, “Through the Looking Glass”, “On the Down”, “William the Dreamer’s Vision of Nature” e “Two Wives and a Widow” na seção isolada intitulada “Os poemas”, o livro *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015) segue com mais duas seções de poemas: a seção *Five quiet shouters*, com os poemas publicados originalmente na revista de mesmo nome (Carter, 1966c) e a seção “*Japanese snapshots*”, com os poemas publicados originalmente na já citada extinta revista britânica *The Listener*, em 1971.

3.3 FIVE QUIET SHOUTERS

3.3.1 “My Cat in Her First Spring” e “Life-Affirming Poem About Small, Pregnant White Cat”

Os poemas de *Five quiet shouters* foram comentados por Gamble (2019) para demonstrar que “nem toda a obra poética de Carter está preocupada com ideias abstratas” (Gamble, 2019, p. 92, tradução minha), uma vez que “há alguns poemas que podem ser classificados como ‘observacionais’, cujo material de origem provém do mundo cotidiano que a rodeia” (Gamble, 2019, p. 92, tradução minha). É o caso dos chamados *cat poems* (Gamble, 2019), intitulados “My Cat in Her First Spring” e “Life-Affirming Poem About Small, Pregnant White Cat”, os dois primeiros poemas em *Five quiet shouters*. Para Gamble, ambos os poemas

[...] não só marcam o início de um fascínio de longa data na escrita de Carter por felinos de todos os tipos – como os tigres de *Nights at the Circus* e o conto “Lizzie’s Tiger”; as feras cavalheirescas e selvagens de *The Bloody Chamber* – mas também demonstram que ela se inspira em cenas da sua própria vida e não de fontes literárias ou culturais mais amplas (Gamble, 2019, p. 92, tradução minha).⁵⁴

O fato de Angela Carter e Paul Carter, seu marido à época, terem um gato, também é mencionado por Gamble para justificar a inspiração em cenas de sua vida privada, o que realmente acontece em relação a diversos outros momentos no qual vida e obra se conectam.

Concordo com Gamble, parcialmente, quando afirma que os *cat poems* – termo usado por ela em seu capítulo para se referir aos dois poemas sobre gatos – são “particularmente interessantes de se considerar levando em conta o meu argumento de que os poemas separados de Carter estão conectados por meio de sua determinação em esvaziar o sujeito de significado, reduzindo-os a um jogo de superfícies sem emoção” (Gamble, 2019, p. 93, tradução minha)⁵⁵, pois acredito que Carter faz algo mais complexo.

O poema, de fato, começa com uma observação externa, na superfície – literal – do corpo da gata: “*sprouting nipples all along her long, white breast*” (germinam mamilos por todo o seu longo peito branco). Contudo, na segunda estrofe, o poema passa da superfície para um interior mais profundo: a gata, ao invés de ser “esvaziada” de significado, se torna um portal para um “*strange country*” (país estranho), um universo interior com suas próprias regras e iluminação: “*inward-turning suns / of her yellow eyes*” (sóis de seus olhos amarelos voltados para dentro).

Carter, assim, não descreve somente a superfície da gata de forma não-emocional, mas contrasta essa aparência externa da felina com um mundo interior que não é visível para o observador humano. O que Gamble, talvez, interpreta como “falta de emoção” pode ser, na verdade, a representação subjetiva de um outro, uma consciência felina e pré-verbal que não pode ser traduzida em emoções humanas.

⁵⁴ No original: “[...] not only signal the beginning of a long-standing fascination in Carter’s writing with felines of all kinds – such as the tigers of *Nights at the Circus* and the short story ‘Lizzie’s Tiger’; the gentlemanly and savage beasts from *The Bloody Chamber* – but also demonstrate her drawing on scenes from her own life rather than from literary or wider cultural sources”.

⁵⁵ No original: “[...] particularly interesting to consider in view of my argument that Carter’s separate poems are linked by their determination to empty the subject of meaning, reducing them to an emotionless play of surfaces”.

Em relação ao eu lírico do poema “My Cat in Her First Spring”, Gamble afirma que ele apresenta uma gata “cheia de possibilidades sensuais, *‘beginning to bud, / sprouting nipples all along her long, white breast’*” (Gamble, 2019, p. 93, tradução minha)⁵⁶. Nos três tercetos seguidos por um monóstico, a transformação da gata é tanto física quanto simbólica: na medida em que cresce e passa pelas fases de amadurecimento como fêmea felina, ela se torna uma metáfora primaveril para o potencial de fertilidade que o crescer traz consigo:

My Cat in Her First Spring

With the spring coming, my cat is beginning to bud,
sprouting nipples all along her long, white breast,
this long-legged, adolescent she.

And in the strange
country fitfully lit by the inward-turning suns of her
yellow
eyes, such alien trees shake out moist leaf

and the seed-crusted ferns uncoil with a slow
blindness
in the rich fruit-cake of her dark recesses where the
wrinkled
intuitions of her summer roses stir and tremble in
their sleep

for spring is coming, and the fat buds bulge.
(Carter, 2015, p. 29)

Minha Gata em Sua Primeira Primavera

Com a chegada da primavera, minha gata começa a brotar,
germinam mamilos por todo o seu longo peito branco,
esta fêmea adolescente, de pernas longas.

E no estranho
país em que os sóis de seus olhos amarelos voltados para dentro
iluminam aos espasmos
em que árvores alienígenas sacodem sua folhagem úmida

e as samambaias incrustadas de sementes se desenrolam com uma
lenta cegueira
na rica massa de bolo inglês de seus recessos sombrios onde as
enrugadas
intuições de suas rosas de verão se agitam e tremem em
seu sono

⁵⁶ No original: “In ‘My Cat in Her First Spring’, the cat is full of sensual possibility, ‘beginning to bud, / sprouting nipples all along her long, white breast’”.

pois a primavera está chegando, e os botões gordos incham.
(Carter, 2015, p. 29, tradução minha)

A escolha precisa de palavras, característica comum a todos os poemas de Carter, toma forma nesse poema ao evocar uma atmosfera de renovação, em cores que lembram o desabrochar de flores, da mesma forma que as cores outonais se fazem presentes em “On the Down”.

Aqui, a estação é outra: tal como plantas, árvores e flores, na primavera, estão “*budding*” e “*sprouting*”, a gata também está mostrando que a maturidade física está chegando. Os elementos botânicos “*alien trees*”, “*mosit leaf*” e “*wrinkled intuitions*” também fazem parte do vocabulário primaveril, orgânico e, também, sensual do poema. A maturidade sexual indica o potencial para gerar uma nova vida; a gata, assim, simboliza o ciclo da vida e da renovação, tal qual a primavera.

Sob a lente feminista, o poema transcende a observação simples de um animal que se torna maduro sexualmente e funciona como uma alegoria da puberdade e do despertar sexual feminino. A gata é uma “*adolescent she*” (uma “ela” adolescente), e a linguagem botânica mapeia seu corpo como um território de transformação orgânica. Carter recusa a idealização romântica da “donzela em flor”⁵⁷: em vez disso, a sexualidade que desperta é estranha e até mesmo grotesca: as árvores são “*alien*” (alienígenas), os fetos “*seed-crusted*” (incrustados de sementes) e as intuições “*wrinkled*” (enrugadas).

Ao descrever a puberdade feminina através desse olhar de estranhamento, Carter mobiliza um despertar que não é para o amor romântico, mas sim para uma erupção biológica inescapável. A metáfora do corpo feminino se complexifica quando o eu lírico descreve o interior da gata como um “*rich fruit-cake of her darkness recesses*”, pois a imagem do bolo de frutas remete a algo denso, escuro, úmido e com pedaços, o que pode indicar uma metáfora visceral para o útero ou o corpo fértil.

Essa recusa do belo convencional conecta-se ao argumento de Carter sobre Sade quando remete à ideia de que nem a natureza nem o corpo são puros ou sagrados, mas locais de processos materiais. O desabrochar da gata reforça o ideal sadiano que opera segundo suas próprias leis, indiferente à moralidade humana. O

⁵⁷ “Donzela em flor” é uma metáfora comumente usada que combina os significados de “donzela” e “flor”, referindo-se a uma jovem – ou virgem – bela. A expressão representa uma visão da juventude envolta por uma inocência que caracterizaria a adolescência ou a primeira fase de vida de uma mulher num período que antecede a maturidade.

monástico final – “*for spring is coming, and the fat buds bulge*” (pois a primavera está chegando, e os botões gordos incham) – é aclamatório, um lembrete à erupção iminente.

É precisamente nessa representação do inchaço biológico que o poema também se encaixa em meu argumento em relação à voz antes do eu. O poema é tão corporal e instintivo que precede, ainda, a formação de um ego socializado de linguagem estruturada. O universo interior da gata é a própria manifestação dessa voz, mas como um processo que se desenrola com uma “*slow blindness*” (cegueira lenta).

A linguagem poética de Carter, aqui, se conecta a imagens sinestésicas que tentam capturar em palavras um estado que é, por definição, pré-verbal: não é possível que o leitor acesse os “pensamentos” da gata, mas é possível acessar a “voz” de seu corpo em transformação. É nesse ponto, em relação à voz antes do eu, que concordo com Gamble (2019) quando afirma a presença de um antissentimentalismo no poema. No entanto, em minha visão, isso ocorre, principalmente, devido à conexão com a filosofia sadiana.

Finalmente, é interessante notar que, ao contrário de muitos de seus outros poemas, este parece resistir a um palimpsesto de fontes literárias, como Gamble (2019) aponta ao destacar a inspiração na vida cotidiana. Contudo, acredito que Carter, aqui, não mobiliza apenas um texto a ser subvertido, mas sim a subversão de um gênero inteiro: os “poemas sobre animais de estimação”, que geralmente tendem à projeção de emoções humanas no animal, além de inclinar-se mais à ternura.

Carter leva a um caminho quase oposto, uma vez que o olhar do eu lírico sobre “*my cat*” – isto é, a gata dela – não é de uma tutora que performa o papel socialmente esperado de uma cuidadora “feminina” diante de uma criatura jovem. Não há humanização e nem antropomorfização de seu animal. É, na verdade, um olhar quase científico, distante, que observa os processos biológicos com interesse, mas sem ternura, permitindo que a gata exista como gata, num gesto pós-humanista⁵⁸.

⁵⁸ Rompendo com a tradição que coloca o homem como medida de todas as coisas, o pós-humanismo surge como uma abordagem que questiona a própria definição de humanidade. A teoria parte do princípio de que a suposta racionalidade humana é insuficiente para justificar nossa supremacia, revelando a dificuldade de traçar uma linha divisória clara entre nós e o “não-humano”. Nessa ótica, influenciada pela quebra de hierarquias proposta por Donna Haraway, entende-se que a inteligência não nos torna donos da Terra; pelo contrário, o pós-humanismo convoca uma consciência ecológica que nos reposiciona apenas como coabitantes em uma teia complexa de existências.

O gesto pós-humanista pode ser aprofundado quando recorro ao ensaio de Donna Haraway (1991) intitulado “Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective” (Conhecimentos situados: a questão científica no feminismo e o privilégio da perspectiva parcial). Esse ensaio faz parte da coletânea de ensaios de Haraway publicada como capítulos no livro *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature* (Símios, ciborgues e mulheres: a reinvenção da natureza), uma coletânea de ensaios composta por dez textos escritos entre os anos 1970 e 1980, que exploram temas como a construção do conhecimento científico, a crítica ao feminismo tradicional e, sobretudo, à metáfora do ciborgue como ser que desafia as fronteiras entre humano e não-humano.

No ensaio, Haraway argumenta contra a ideia daquilo que nomeia *god trick* (o truque de deus), uma forma universal e uma noção tradicional de objetividade. Para a pensadora, a pretensão de um olhar onisciente e de lugar nenhum, que se posiciona como universal e neutro é, na prática, um truque para garantir a perspectiva do grupo dominante. Em oposição a isso, sua proposta é a de uma objetividade feminista (*feminist objectivity*) baseada em saberes localizados (*situated knowledges*), que reconhece que todo conhecimento é parcial, localizado e corporificado (Haraway, 1991).

Nesse sentido, o eu lírico de “My Cat in Her First Spring” recusa o truque de deus do tutor do animal que projeta emoções humanas sobre a criatura, fingindo conhecê-la por completo. Pelo contrário: o eu lírico se posiciona como testemunha modesta (*“modest witness”*) nos termos de Haraway (1991). Seu olhar é declaradamente situado – *“my cat”* – e ele se limita a descrever o que é visível e corporal, reconhecendo a fronteira de seu conhecimento.

É um ato de honestidade intelectual e ética, que respeita a integridade do outro sem tentar assimilá-lo a uma categoria a qual não pertence, sendo possível ler o poema de Carter como uma prática da objetividade feminista de Haraway que, com um olhar consciente de suas próprias limitações, produz um conhecimento mais rico e menos pretensioso ou totalizante. Assumir a parcialidade de sua própria visão se torna, então, uma práxis.

Além disso, essa recusa em projetar qualquer sentimentalismo sobre a gata e imaginá-la como um ecossistema alienígena na qual a voz antes do eu se manifesta culmina, ainda, em uma recusa à imposição de uma narrativa tradicionalmente “feminina” sobre um animal fêmea.

A crítica é ainda mais sofisticada quando penso que Carter também critica, ao mesmo tempo, o essencialismo biológico: ela não ignora a biologia da fêmea, mas a despe das narrativas sociais que normalmente a acompanham, como a maternidade, a domesticidade, a passividade. A puberdade da gata não é um destino social, mas uma força natural e amoral.

Ao rejeitar o roteiro socialmente esperado do gênero feminino tanto sobre a gata quanto sobre si mesma, Carter permite que a voz antes do eu se manifeste em seus próprios termos, livre das amarradas da performance de gênero.

A prática da testemunha modesta reverbera a tese central de Haraway de que a verdadeira objetividade emerge não da identidade em si, mas do posicionamento crítico. Quando se reconhece a própria localização – o *standpoint*, já citado aqui no primeiro capítulo – é possível enxergar com mais clareza e interpretar o mundo de forma mais responsável e autêntica; e reconhecer nossa perspectiva individual é assumir essa responsabilidade pelo conhecimento que produzimos. É por esse motivo que Haraway afirma que “identidade, incluindo a autoidentidade, não produz ciência; posicionamento crítico, isto é, objetividade, sim” (Haraway, 1991, p. 193)⁵⁹.

Haraway entende que sua visão “requer instrumentos de visão; uma ótica é uma política de posicionamento”, e seus “instrumentos de visão mediam pontos de vista”, não havendo “visão imediata dos pontos de vista dos subjugados” (Haraway, 1991, p. 193)⁶⁰. Em Carter, tais instrumentos são a própria ótica de uma observadora que utiliza a linguagem para produzir significados com objetividade e posicionamento crítico.

O mesmo paradigma está, também, no poema já mencionado “Two Wives and a Widow”, cujo posicionamento crítico da viúva, ao performar a feminilidade esperada socialmente, garante com que ela tenha autonomia sem precisar se render à posição e à visão descrita como universal, como truque de deus. A estratégia da viúva se opõe diretamente à do mestre, do “Homem” ou do “Deus Único”, “cujo Olho produz, se apropria e ordena toda a diferença” (Haraway, 1991, p. 193)⁶¹.

⁵⁹ No original: “Identity, including self-identity, does not produce science; critical positioning does, that is, objectivity”.

⁶⁰ No original: “Vision requires instruments of vision; an optics is a politics of positioning. Instruments of vision mediate standpoints; there is no immediate vision from the standpoints of the subjugated”.

⁶¹ No original: “The only position from which objectivity could not possibly be practised and honoured is the standpoint of the master, the Man, the One God, whose Eye produces, appropriates, and orders all difference”.

Essa visão, que se estabelece incorretamente e mentirosamente como totalizante e universal, confunde o poder com o conhecimento: “Ninguém jamais acusou o Deus de monoteísmo da objetividade, apenas de indiferença. O truque divino é autoidêntico, e nós o confundimos com criatividade e conhecimento, até mesmo onisciência” (Haraway, 1991, p. 193)⁶². A visão com objetividade feminista convida o leitor a acolher sua própria perspectiva parcial e transformá-la em ferramenta política em vez de aspirar à uma falsa ideia de uma universalidade do opressor.

Já o segundo *cat poem* de Carter, composto por três estrofes e intitulado “Life-Affirming Poem About Small, Pregnant White Cat” funciona como uma continuação e complexificação do primeiro. Se no poema “My Cat in Her First Spring” havia a ideia de uma sexualidade como uma potencialidade imanente, uma voz antes do eu que transformava o corpo da gata em um ecossistema alienígena, este segundo poema investiga as consequências disso.

A promessa da primavera se concretizou, mas o resultado não é uma celebração da maternidade: pelo contrário: a gata agora é um “*bulging sack of life*” (saco protuberante de vida), um “*melting snow-cat*” (gato de neve derretido), isto é, uma forma que perdeu todo o seu contorno corporal. A voz antes do eu, antes algo poderoso, agora se manifesta como algo que pode obliterar o próprio eu, como no medo de que um gatinho “*will burst wrongways, out of the pink / front door*” (arrebente pelo avesso, porta rosada da frente afora), sendo “*pink front door*” uma clara referência à vulva da felina.

A transição entre os poemas é a passagem da flor primaveril para o peso do fruto, como está posto na primeira estrofe:

Life-Affirming Poem About Small, Pregnant White Cat

She sits (slumps); and she – bulging sack of life –
 becomes a
 melting snow-cat haphazardly thrown together
 by careless children. Stuffed full,
 brim-full
 FULL
 (to the teeth)
 with kittens, she yowls – and you fear an incontinent
 brindled kitten will burst wrongways, out of the pink

⁶² No original: “No one ever accused the God of monotheism of objectivity, only of indifference. The god-trick is self-identical, and we have mistaken that for creativity and knowledge, omniscience even”.

front door.
[...]
(Carter, 2015, p. 30)

Poema Afirmativo da Vida Sobre Pequena Gata Branca Grávida

Ela senta (despenca); e ela – saco protuberante de vida –
se torna um
gato-de-neve derretido montado ao acaso
por crianças desatentas. Repleta,
até a borda
CHEIA
(até os dentes)
de gatinhos, ela uiva – e você teme que uma incontínente
ninhada malhada arrebente pelo avesso, porta rosada
da frente afora.
[...]
(Carter, 2015, p. 30, tradução minha)

Gamble confessa que tal chave de leitura, desde o esvaziamento até a possibilidade dentro da sensualidade, não passaria, na verdade, de uma “especulação imaginativa” (Gamble, 2019, p. 93, tradução minha): é Carter quem revela a Barry Tebb, editor de *Five quiet shouters*, que “a ideia da fecundidade das gatas era uma piada privada porque, segundo ela, era ‘frígida’” (Gamble, 2019, p. 93, tradução minha)⁶³. Carter ainda afirma que as gatas “não se aproximam de outros gatos, mesmo quando estão no cio, o que é relativamente frequente, não demonstram qualquer inclinação ao ato sexual e parecem que vão morrer virgens” (Gamble, 2019, p. 93, tradução minha)⁶⁴. Para ela, portanto, os poemas não passam, *a priori*, de uma mera observação da realidade felina posta.

Além disso, para Gamble, o poema não é de modo algum “*life-affirming*”, pois, apesar de afirmar que a gata se torna um símbolo de possibilidade, ela também argumenta que “a fertilidade continua a ser uma mera suposição; uma fantasia fortemente irônica imposta a um animal de estimação neurótico” (Gamble, 2019, p. 93, tradução minha)⁶⁵. Para mim, o poema também indica, sim, uma possibilidade sensual de vida que, ao invés de esvaziar o sujeito de significado, reposiciona-o no jogo entre a gestação e o parto como novidade, vida que está por vir: que apesar de

⁶³ No original: “Carter revealed to Barry Tebb that the idea of the cat’s fecundity was a private joke because it was actually, she said, ‘frigid’”.

⁶⁴ No original: “It won’t go near other cats, even when its [*sic*] on heat, which is relatively often, shows no inclination whatsoever towards the sex act and seems likely to die a virgin”.

⁶⁵ No original: “This poem is not ‘life-affirming’ in the least – instead fertility remains mere supposition; a heavily ironic fantasy imposed upon a neurotic pet”.

toda a dor – “*Inside the swollen sides of the small white cat*” – e de todo o caos dentro do útero da gata, refletido na forma e na pontuação da segunda estrofe do poema, há esperança:

[...]
 Inside the swollen sides of the small white cat
 (who suddenly, unexpectedly, finds herself so heavy she
 thumps about, clattering) snugly
 buttoned under two pink ranks of nipples
 (such an ermine and double-breasted jacket she
 wears as used by
 Shirley Temple (such an *ingénue* is she, was she but now
 betrayed))
 buttoned up inside her – inside (conceive!)
 that taut stretched womb, crammed – some more
 than base Indian black hole (is it, in there, is it like
 a slit capsicum, clutch of seed hugging
 the central column of an inexpressible convoluted
 interior? is it like that?)
 [...]
 (Carter, 2015, p. 30-31)

[...]
 Dentro dos flancos inchados da pequena gata branca
 (que de súbito, inesperadamente, se descobre tão pesada que
 anda aos trancos, ruidosa) bem justos
 abotoados sob duas fileiras rosadas de mamilos
 (que casaco de arminho transpassado ela
 veste como os de
 Shirley Temple (tão *ingénue* ela é, era mas agora
 traída))
 abotoados dentro dela – dentro (conceba!)
 aquele útero esticado, tenso, abarrotado – um pouco mais
 que o vil buraco negro indiano (é, lá dentro, é como
 um pimentão fatiado, um cacho de sementes abraçando
 a coluna central de um inefável e convoluto
 interior? é assim?)
 [...]
 (Carter, 2015, p. 30-31, tradução minha)

No entanto, também é possível analisar o poema através de uma lente que, já no título, ironiza essa afirmação de vida. Aqui, sob o olhar da crítica feminista, Carter faz uma analogia instigante: a gata, em sua inocência animal, foi “traída” pela própria biologia, pois não pôde evitar o ciclo reprodutivo que a transformou de um ser autônomo num receptáculo de filhotes. Esse olhar, que também é possível, critica a romantização da maternidade como destino da fêmea e retrata-a, em vez disso, como uma perda da identidade anterior.

para nascer
(Carter, 2015, p. 31, tradução minha)

A metáfora dos fetos, por exemplo, como “*little furry commas*” (pequenas vírgulas peludas) carregam a representação das vírgulas como pausas, conectores que indicam que a “frase” ainda não terminou; elas prometem novas palavras, expressões, sentenças, sendo esta uma imagem textual e intelectual. O poema é a afirmação de vida como persistência pelo viver, um processo que continua a se escrever – “*stirring shifting waiting / to be born*” (mexendo mudando esperando / para nascer), cujo reflexo se dá tanto no conteúdo quanto na forma como as palavras vão se distanciando no penúltimo verso.

3.3.2 “The Horse of Love”

O poema seguinte, intitulado “The Horse of Love”, ecoa, para Gamble, “o poema ‘Unicorn’ [...] no seu esvaziamento do tema central – nesse caso, tanto literal como metaforicamente” (Gamble, 2019, p. 91, tradução minha). Para ela, ambos os poemas abrem um mundo fantasioso repleto de cor e luz, nos quais a preocupação de Carter era, em específico, ressoar “uma desconstrução mais geral do ideal sentimental do romance” (Gamble, 2019, p. 91, tradução minha). Gamble menciona, ainda, que é só mais tarde que Carter irá fazer uma crítica específica de gênero em relação ao amor romântico, “demonstrando até que ponto o discurso romântico codifica e confina as mulheres, mas aqui a sua preocupação é despir o mito romântico do seu glamour” (Gamble, 2019, p. 91, tradução minha).

A desconstrução do ideal sentimental do romance, como aponta Gamble, é precisamente a estratégia de Carter. Para compreender a profundidade dessa subversão, é útil recorrer à simbologia arquetípica do cavalo. O *Dicionário de símbolos*, organizado por Chevalier e Gheerbrant, explica que o cavalo possui uma dualidade fundamental: ele está associado tanto às trevas do mundo ctoniano, sendo filho da noite e do mistério e símbolo da impetuosidade do desejo, quanto ao cavalo uraniano ou solar, uma figura luminosa que representa o instinto controlado, dominado, sublimado (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 202-212).

O poema de Carter pode ser lido como uma paródia da ascensão e queda do cavalo ctoniano ao cavalo uraniano e, novamente, ao cavalo ctoniano. O eu lírico

apresenta, inicialmente, o cavalo em sua forma solar e mítica – o “*Horse of Love*” que “*jumps over the moon*” (salta sobre a lua) e balança “*blue mythopoeic dust*” (poeira mitopoética azul) –, apenas para fazê-lo regredir brutalmente ao seu estado ctoniano mais abjeto.

As imagens iniciais do poema do cavalo *mythopaeic* – ou seja, criador de mitos – contrastam com as imagens finais mundanas do mesmo cavalo, cuja ruptura se dá na forma do poema, entre as estrofes. Considerando, também, que um dos temas do poema é a transformação, pensar o papel do cavalo e como ele se transforma no decorrer do poema é central.

Essa codificação do discurso romântico é demonstrada por meio de elementos fantásticos e grotescos no poema “The Horse of Love”, cuja temática do amor e do mito, também presente em “Unicorn”, é apresentada em uma sintaxe associativa entre elementos místicos e banais, variando entre versos simbólicos como “*blue mythopoeic dust from mane, from tail*” (poeira azul mitopoética da crina, da cauda) até versos mundanos como “*contraceptives, gas bills, curlers, pimples, body odour*” (contraceptivos, contas de gás, bobs de cabelo, espinhas, cecê) no mesmo poema. Essa lista é a manifestação moderna do mundo ctoniano (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 210), a decadência da vida real que o mito romântico tenta esconder.

Além de mundana, a lista de imagens é deliberadamente grotesca, o que é uma assinatura carteriana. Carter usa imagens de decadência orgânica para descrever a vida doméstica: “*sanitary towels skulking / rat-like*” (absorventes espreitando / como ratos) e “*fecund / milk bottles breeding under the sink*” (fecundas / garrafas de leite procriando sob a pia); uma crítica direta ao mito da domesticidade como um espaço puro e redentor. Ao expor a casa como um lugar de decadência e sujeira, o poema, em contraponto aos *cat poems* – que exploram a força biológica, pré-social – apresenta uma subjetividade depois da socialização. Esse eu fragmentado é, então, reconstituído do lixo doméstico – “*dishcloths*” (panos de prato), “*patchwork*” (colcha de retalhos).

Ao romper a imagem mítica do cavalo, ele se torna um “*slapstick old horse*” (velho cavalo de comédia pastelão) e um “*pantomine horse*” (cavalo de pantomima). Um cavalo de pantomima é, por definição, uma farsa, uma fantasia gestual mímica. Carter usa essa metáfora para dizer que o amor romântico – o “*horse of love*” – é uma performance artificial e inerentemente fadada ao riso, ao ridículo. Quem está dentro desse cavalo são os dois amantes amontoados sob o couro – o cavalo é “*formed of*

two lovers [...] huddled under the hide” (formado por dois amantes [...] amontoados sob o couro).

A imagem romântica é, na verdade, um aprisionamento: os amantes não cavalgam o cavalo do amor, eles são o próprio cavalo, forçados a performar, de forma desajeitada, a pantomima do romance. Esse cavalo de pantomima é a inversão do “instinto controlado, dominado, sublimado” (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 203). É uma performance artificial, desajeitada, sugerindo que a “mais nobre conquista do homem” (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 203), isto é, o cavalo uraniano, é, no mundo de Carter, apenas uma farsa.

A descrição da lua no início do poema e a repetição da cor amarelo evocam uma atmosfera de cor e luz, como mencionado em Gamble (2019, p. 91), e a ênfase no detalhamento do cenário é, ao mesmo tempo, palpável e surreal quando há a comparação com o limão em *“old lemon slice moon”* (lua velha fatia de limão), denotando a associação ao cavalo ctoniano.

Quando o cavalo passa pela primeira transformação – no início ele é uma criatura quase divina, carregando um casal idealizado –, há a desconstrução dessa imagem e o cavalo se revela *“ragged”* (esfarrapado), *“old”* (velho), simbolizando não só a velhice como, também, a deterioração que sofremos, ao longo dos anos durante a vida, por conta dela:

The Horse of Love

The colour of the round moon is yellow, yellow
as lemons (old lemon slice moon) tumbling in dark
leaves.

Sharp, clean and pleasing yellow; and
This is the land where the lemon trees grow.
The Horse of Love jumps over the moon, shaking
out blue mythopaeic dust from mane, from tail,
from fringed anemone eyes.

[...]

(Carter, 2015, p. 32)

O Cavalo do Amor

A cor da lua redonda é amarela, amarela
como limões (lua velha fatia de limão) rolando em
folhas escuras.

Amarelo nítido, limpo e agradável; e
Esta é a terra onde os limoeiros crescem.
O Cavalo do Amor salta sobre a lua, sacudindo
poeira azul mitopoética da crina, da cauda,
dos olhos de anêmona franjados.

[...]
(Carter, 2015, p. 32, tradução minha)

A reflexão sobre a complexidade do amor está presente também no tom místico e satírico do poema, demonstrando que o cavalo não é apenas um símbolo da dualidade do amor, mas um símbolo multifacetado: tal qual o unicórnio de “Unicorn”, o cavalo de “The Horse of Love” é poderoso, imponente e idealizador dos aspectos românticos do amor; mas, ao mesmo tempo, na medida em que o poema segue e ele se transforma num cavalo comum, ele se torna uma colcha de retalhos feito de pequenas partes da vida doméstica – “*face cream, stained vests, [...] crumbs / of last night’s fish-paste sandwiches and the fecund / milk bottles breeding under the sink*” (creme facial, regatas manchadas [...] de migalhas / dos sanduíches de pasta de peixe da noite passada e as fecundas / garrafas de leite procriando sob a pia) –, indicando que a ideia do amor está mais próxima de aspectos “não glamurosos” (Gamble, 2019, p. 91, tradução minha) do que de aspectos idealizados.

O poema tem características surrealistas, podendo ser caracterizado dessa forma, pois a figura do cavalo que vai se formando é como uma colagem em associação livre, fantasiosa, que culmina na imagem meio trivial meio fabulosa do cavalo:

[...]
 And any fool knows
 forepart, hindquarters, formed of two lovers (Horse
 of Love)
 huddled under the hide (moths in the crutch)
 slapstick old horse;
 not fit for daytime, only for night, for concealing
 dark, this
 garish old horse, ragged old horse,
 patchwork of skin of the mother-in-law that bit you,
 dishcloths,
 facecloths,
 contraceptives, gas bills, curlers, pimples, body odour,
 face cream, stained vests, sanitary towels skulking
 rat-like under beds full of no rose petals but crumbs
 of last night’s fish-paste sandwiches and the fecund
 milk bottles breeding under the sink
 etc. etc. etc.
 YET:
 ‘Yes, see – we
 climb high on this pantomime horse
 to squeeze the moon into our tea
 and spread (green cheese) the moon on our bread.’

(Carter, 2015, p. 32-33)

[...]

E qualquer tolo sabe
 dianteira, traseira, formadas por dois amantes (Cavalo do Amor)
 amontoados sob o couro (traças na virilha)
 velho cavalo de comédia pastelão;
 impróprio para o dia, só para a noite, para ocultar
 a escuridão, este
 velho cavalo berrante, velho cavalo esfarrapado,
 colcha de retalhos da pele da sogra que te mordeu,
 panos de prato,
 toalhas de rosto,
 contraceptivos, contas de gás, bobs de cabelo, espinhas, cecê,
 creme facial, regatas manchadas, absorventes espreitando
 como ratos sob camas cheias não de pétalas de rosa mas de migalhas
 dos sanduíches de pasta de peixe da noite passada e as fecundas
 garrafas de leite procriando sob a pia
 etc. etc. etc.–
 CONTUDO:
 ‘Sim, veja – nós
 subimos alto neste cavalo de pantomima
 para espremer a lua no nosso chá
 e passar (queijo verde) a lua no nosso pão.’
 Carter, 2015, p. 32-33, tradução minha)

Os versos que encerram o poema são, talvez, a parte mais subversiva. Após a desconstrução total do cavalo em uma colagem de detritos que não se acaba (“*etc. etc. etc.*”), o poema se redireciona. Os amantes, sabendo que estão em um “*pantomime horse*”, ainda assim declaram: “*YET: / Yes, see – we / climb high on this pantomime horse / to squeeze the moon into our tea / and spread (green cheese) the moon on our bread*”. Aqui, a leitura da Gamble de que Carter despia o mito do seu glamour pode ser complexificada: o eu lírico sugere que, mesmo após o desnudamento, mesmo sabendo que o romance é uma farsa e que a vida é feita, também, da parte suja e mundana, os amantes reivindicam o direito à imaginação e ao fantástico.

É uma forma de esperança carteriana que nasce da plena consciência da realidade: ao criarem sua própria magia a partir dos escombros, os amantes recusam-se a serem definidos apenas pelo *patchwork* de suas vidas. A conclusão ironiza, ainda, que ao tentarem espremer a lua – um símbolo lunar/ctoniano – em seu chá, os amantes não alcançam o ideal urânico, permanecendo presos no ciclo do desejo mundano e da fantasia doméstica.

3.3.3 As duas versões de “Poem for a Wedding Photograph”

Em seguida, os poemas que finalizam o volume *Five quiet shouters* nada se parecem, em relação à temática animal, como os três primeiros poemas. Intitulados “Poem for a Wedding Photograph (1965)”, “Poem for a Wedding Photograph (1966)” – versões distintas de mesmo nome – e “Poem for Robinson Crusoe”, os três poemas finais dessa parte possuem premissas um tanto diferentes.

Os dois primeiros, de mesmo título, tal qual as modificações feitas pós-publicação em “William the Dreamer’s Vision of Nature”, demonstram mais uma vez “a tendência de Carter em reescrever seus poemas entre publicações” (Gamble, 2019, p. 85, tradução minha). No entanto, apesar de compartilharem o mesmo título e estarem “notadamente conectados, são dois poemas substancialmente diferentes” (Gamble, 2019, p. 85, tradução minha).

Além disso, ambos giram em torno da temática do casamento usando a fotografia da cerimônia como ponto de partida. Eles se diferem em forma, estilo e até mesmo no modo como lidam com a temática. As diferenças mais perceptíveis em relação às estruturas se dão quando noto que o poema de 1965 é mais formal, estabelecendo uma estrutura poética mais tradicional até mesmo com algumas rimas; ao passo que o poema de 1966, por outro lado, não é estruturado de forma tradicional, trazendo novamente a característica dos versos livres na poesia de Carter.

Na transição de 1965 para 1966 há a omissão das rimas que, pela estrutura nas estrofes em que aparecem, podem ser consideradas quadras ou quartetos, como *nursery rhymes* (cantigas de ninar). Ao eliminar o enquadramento rígido dessas rimas infantis que ditam o destino prescritivo do casamento – “*Mary made a pudding...*” (Maria fez um doce), “*Clean the fire-bransticks...*” (Limpe a lareira), “*Every year a girl or a boy*” (Todo ano tendo uma nova cria) –, o eu lírico funciona como uma voz infantilizante da sociedade em relação ao papel da mulher casada – fazer doces, ir à igreja, todo ano ter um filho:

Poem for a Wedding Photograph (1965)

Mary made a pudding, nice and sweet,
 Johnnie took a knife and tasted it;
 Taste, love, taste, love, don't say no.
 Next Monday morning to church we will go.

[...]

Clean the fire-bransticks, clean the fireside,

Roll up the curtains, let us see the bride,
 These two lovers married in joy,
 Every year a girl or a boy.
 Under a tree, in the garden.
 A picture for a silver frame.

[...]

(Carter, 2015, p. 34-35, poema de 1965)

Poema para uma Fotografia de Casamento (1965)

Maria fez um doce, bom e direitinho,
 João pegou a faca e provou um bocadinho;
 Prove, amor, prove, amor, não faz charminho,
 Segunda de manhã pra igreja iremos bonitinhos.

[...]

Limpe a lareira, o fogo se reaviva,
 Abra as cortinas, vamos ver a noiva,
 Os dois amantes casados com alegria,
 Todo ano tendo uma nova cria.
 Debaixo de uma árvore, no jardim.
 Uma foto para um porta-retrato de prata.

[...]

(Carter, 2015, p. 34-35, poema de 1965)⁶⁷

A versão de 1966, por sua vez, torna-se formalmente mais livre e introspectiva, precisamente porque Carter exclui as cantigas infantis que emolduravam a versão anterior. Ao fazê-lo, ela não está apenas mudando o estilo, mas sim libertando o poema da rígida expectativa social que aquelas rimas representavam.

Em termos de aproximação entre os poemas, ambos usam metáforas marítimas para retratar o encontro entre o noivo e a noiva. No poema de 1965, noivo e noiva se conhecem em seus novos papéis sociais, e sorriem como se fossem sobreviventes de um naufrágio que se encontram pela primeira vez, à deriva, num barco aberto – *“they smile the trembling smiles / of lone wrecked survivors, for the first time meeting, / adrift in an open boat”* (eles sorriem os sorrisos trêmulos / de náufragos solitários, que se encontram pela primeira vez, à deriva num bote aberto).

⁶⁷ Minha tradução poética buscou preservar o esquema rítmico e formal da *nursery rhyme* (rima/cantiga infantil). Priorizei o esquema de rima AABB nas quatro primeiras linhas – a quadra que define a canção – adaptando termos como “reaviva” e “cria”, e reformulando versos cuja tradução precisou de mais distância do original. A manutenção do sentido prescritivo do casamento e da procriação foi mantida, e o termo “cria”, de ressonância mais popular, foi escolhido para preservar o tom folclórico, em vez de uma tradução literal. As duas linhas finais, que no original são descritivas e não rimam entre si, tiveram sua estrutura assonante (CD) mantida.

No poema de 1966, a imagem do barco aberto se repete, mas a analogia proposta é como se tivessem se encontrado num transatlântico, um espaço bem maior e mais cheio de gente, e agora embarcam juntos numa estranha viagem:

Poem for a Wedding Photograph (1966)

Posing for the photographer,
they stand together under a green tree
in bridal and unfamiliar clothes.
Dressed up, they are strangers to one another.
They move awkwardly, smile
the shy, nervous smiles of shipwrecked voyagers,
never met on the crowded liner till now, in the open
boat,
embarking in embarrassment on a strange voyage,
together,
over a strange sea. [...]
(Carter, 2015, p. 36-37, poema de 1966)

Poema para uma Fotografia de Casamento (1966)

Posando para o fotógrafo,
eles se põem juntos sob uma árvore verde
em trajes nupciais e desconhecidos.
Vestidos a rigor, são estranhos um para o outro.
Movem-se desajeitados, sorriem
os sorrisos tímidos, nervosos de viajantes naufragos,
que nunca se viram no navio lotado até agora, no bote
aberto,
embarcando constrangidos numa estranha viagem,
juntos,
por um mar estranho. [...]
(Carter, 2015, p. 36-37, poema de 1966, tradução minha)

A mudança, também, do verso do poema de 1965 “*We have only each other, now*” (Agora, só temos um ao outro) para “*We have only each other. Who are we?*” (Só temos um ao outro. Quem somos nós?), no poema de 1966, acrescenta uma camada existencial ao poema.

Essa adição de duas palavras revisa a noção de casamento como crise de identidade e não mais como uma união. Ao embarcarem nesse barco aberto do matrimônio, os dois sujeitos perdem suas identidades anteriores e se confrontam com um novo vazio. Isso se conecta diretamente ao exposto por Gilbert e Gubar (2000) sobre o medo da mulher de que o casamento – ou o ato de escrever o papel da esposa – a isolará ou destruirá (Gilbert; Gubar, 2000).

O tom do poema de 1965 é irônico, com reflexões mais profundas em relação ao casamento como instituição; já a versão de 1966 tem um tom mais introspectivo por focar na subjetividade da experiência do casal. A fotografia serve como símbolo de uma expectativa social na primeira versão e de um ideal conjugal na segunda, uma vez que a versão de 1965 detalha mais o cenário externo ao redor e a versão de 1966 encara o símbolo da captura da foto como uma tensão entre os papéis privados e públicos do casal.

Carter, na versão de 1966, corta e recorta os versos que julga excessivos no de 1965, focando mais na emoção do poema do que na forma. O símbolo central de ambos os poemas, a fotografia do dia da cerimônia de casamento, se difere nos poemas quando, no primeiro, o foco está no construto social da instituição do matrimônio e, no segundo, na experiência do casal que invade esse construto.

Na estrofe em que o eu lírico vai definir a noiva, as mudanças lexicais entre as versões de 1965 e 1966 revelam uma mudança de paradigma no poema. Na primeira versão, temos “*she / gift-wrapped in drifting white tissue*” (ela / embrulhada para presente em papel de seda branco esvoaçante). Na segunda, a mulher perde sua individualidade pronominal e se torna o papel: “*the bride, / gift-wrapped in white*” (a noiva, / embrulhada para presente em branco).

As mudanças de *she* para *the bride* focam no papel social específico dessa mulher que só existe naquele dia; uma transição entre *fiance* (noiva, antes do casamento), *the bride* (a noiva, no dia exato de seu casamento) e *wife* (esposa, após o casamento).

Assim como *wedding* se torna *marriage*, a mulher passa a ser definida a partir de seu esposo. Conforme a análise etimológica de Harper (2025) para ambos os verbetes, *wedding* vem do inglês antigo *weddian*, que significa fazer um voto ou promessa, referindo-se à cerimônia (Harper, 2025). Já *marriage* tem origem no latim *maritus*, que significa “marido” e, por extensão, casado, referindo-se à instituição e ao relacionamento (Harper, 2025). Essa transição lexical estabelece a linguagem como estrutura de poder, uma vez que a mudança do vocábulo revela uma profunda mudança estrutural.

No instante em que a cerimônia se encerra e o estado civil se inicia, a mulher é linguisticamente e socialmente absorvida pela esfera masculina. Ela deixa de ser uma agente que promete para se tornar parte de uma instituição definida pelo *maritus*. Assim, a mulher, ao entrar no *marriage*, passa paradoxalmente a ser definida pela raiz

que nomeia o homem. A mudança da palavra reflete o apagamento de sua identidade, consolidando a passagem do sujeito individual *she* para o papel relacional *wife* cuja própria existência é, etimologicamente, dependente e definida a partir do esposo.

Além disso, a descrição do traje principal do casamento – o vestido da noiva (*wedding dress*) – ganha uma densidade simbólica. A versão do poema de 1966 descreve as vestes como “*bridal and unfamiliar clothes*” (trajes nupciais e desconhecidos). Este não é um mero detalhe, mas o *motif* principal. O motivo do vestido de noiva, como aponta Rapucci (1997), é uma obsessão gótica em Carter, funcionando como um elemento-chave em seus romances e contos.

Na obra de Carter, o vestido de noiva raramente é um símbolo de alegria; ele representa a instituição falida do casamento e é quase sempre um vestido “fora de moda” (Rapucci, 1997, p. 130), um anacronismo. No poema, as roupas são desconhecidas, não familiares, porque não pertencem à mulher, mas ao papel social que ela está prestes a desempenhar. A noiva está *gift-wrapped* (embrulhada para presente), reduzida a uma mercadoria prestes a ser entregue.

Em sua tese, Rapucci (1997) analisa o “episódio do vestido de noiva da mãe” em *A loja de brinquedos mágica*. Nele, a protagonista Melanie fica presa no tecido, e Rapucci conclui: “O vestido de noiva é a rede, a armadilha que a enlaça na tradição patriarcal” (Rapucci, 1997, p. 130). Além disso, o vestido da mãe é muito grande para Melanie; “a forma é maior que sua individualidade” (Rapucci, 1997, p. 130). Essa mesma ideia ressoa no poema de 1966: as roupas são não familiares porque a noiva ainda não cabe – ou talvez nunca caiba – na forma pré-fabricada do papel de esposa.

Assim, o vestido de noiva é, simbolicamente, uma mortalha. A semelhança entre o traje nupcial e a veste fúnebre reforçam a ideia macabra de que a vestimenta representa a morte da identidade individual da mulher que, ao ingressar no casamento, renuncia à sua autonomia e sepulta a subjetividade feminina.

O traje nupcial atua como um último adorno próprio, marcando a submissão formal da mulher à nova ordem patriarcal. O casamento é, nessa perspectiva, o lugar onde tudo é sacrificado em prol da família desde o primeiro dia.

Outra mudança que chama a atenção, num verso distinto, é a que muda o verso “*Frozen in this eternal moment, / in the photograph, forever. [...]*” (Congelados neste momento eterno, / na fotografia, para sempre), na versão de 1965, para o verso “[...] *Frozen in this eternal moment, forever*” (Congelados neste momento eterno, / para sempre). Essa mudança deliberada, aqui, não mais demonstra que a foto eterniza o

momento do casamento como símbolo, mas sim que a foto representa o momento em que há a redefinição, para o resto da vida da mulher, do papel que será exercido por ela a partir daquele dia.

As comparações entre as versões a respeito dos trechos comparados anteriormente podem ser vistas a seguir:

[...]
*Under the green tree, she
 gift-wrapped in drifting white tissue, his black
 lapel stuck with his badge, his white carnation.
 Frozen in this eternal moment,
 in the photograph, forever. Scissorred [sic] out of
 the fabric of time, this icon of marriage
 (like Arnolfini and his wife in the cluttered room
 and the little dog, signifying fidelity).*
 [...]
 (Carter, 2015, p. 35, poema 1965, grifos meus)

[...]
*Sob a árvore verde, ela
 embrulhada para presente em papel branco esvoaçante, sua negra
 lapela presa com seu emblema, seu cravo branco.
 Congelados neste momento eterno,
 na fotografia, para sempre. Recortados para fora
 do tecido do tempo, este ícone do matrimônio
 (como Arnolfini e sua esposa no quarto abarrotado
 e o cãozinho, a significar fidelidade).*
 [...]
 (Carter, 2015, p. 35, poema 1965, tradução minha, grifos meus)

[...]
*Under the green tree, the bride,
 gift-wrapped in white. Her veil drifts in the wind,
 caressing his good black suit. The shutter clicks.
 They are taken. Frozen in this eternal moment,
 forever.*
 Scissored out of the fabric of their time,
 an icon of marriage (like Arnolfini and his wife
 in the cluttered room, with the little dog,
 to signify fidelity).
 [...]
 (Carter, 2015, p. 36-37, poema 1966, grifos meus)

[...]
*Sob a árvore verde, a noiva,
 embrulhada para presente em branco. Seu véu flutua ao vento,
 acariciando o bom terno preto dele. O obturador dispara.
 São capturados. Congelados neste momento eterno,
 para sempre.*
 Recortados para fora do tecido de seu tempo,
 um ícone do matrimônio (como Arnolfini e sua esposa

no quarto abarrotado, com o cãozinho,
para significar fidelidade).

[...]

(Carter, 2015, p. 36-37, poema 1966, tradução minha, grifos meus)

O clique da câmera que captura (*takes*) a noiva eterniza o instante em que a mulher, já fantasiada com as roupas de sua morte social – o vestido-mortalha não familiar –, é congelada para sempre em seu novo papel. A ambiguidade presente no verbo no particípio *taken* no verso “*They are taken*” (Eles são capturados), na versão de 1966, pode significar, literalmente, que a foto foi tirada – “*The shutter clicks. / They are taken.*” – e, metaforicamente, que eles foram capturados, aprisionados pela instituição do casamento.

Aqui, a foto não é apenas um registro, e sim o momento de uma captura ambígua. O clique da câmera é último som ouvido antes de assumirem esses novos papéis. Isso transforma o “ícone de casamento” (“*like Arnolfini*”) não em um símbolo de fidelidade, mas em uma evidência material da perda de agência.

A menção direta ao painel *O Casal Arnolfini* (1434), obra-prima do pintor flamengo Jan van Eyck, alicerça essa crítica. Considerado um dos registros matrimoniais mais complexos da história da arte, o quadro opera, segundo a clássica leitura iconográfica de Erwin Panofsky (2007), como um documento jurídico-visual. Repleto de simbolismos disfarçados que atestam a sacralidade e a legalidade da união entre o mercador Giovanni Arnolfini e sua consorte, a pintura servia como um testemunho perpétuo do sacramento no século XV (Figura 4).

Figura 4 – O Casal Arnolfini (1434), de Jan van Eyck.



Fonte: *The National Gallery* (2026).

Carter, entretanto, apropria-se dessa imagem canônica para subvertê-la: ela transforma o quadro, tradicionalmente lido como símbolo de fidelidade, em uma evidência material da perda de agência. O registro perpétuo não celebra a união, mas atesta o confinamento.

A mudança final de “*A picture for a silver frame*” (Uma foto para um porta-retrato de prata) no poema de 1965 para “*...in a silver frame, for life*” (numa moldura de prata, para toda a vida) no poema de 1966 confirma esse raciocínio: a moldura de prata deixa de ser um mero objeto decorativo burguês para se revelar como a grade de uma sentença perpétua.

3.3.4 “Poem for Robinson Crusoe”

Ao me voltar para o poema intitulado “Poem for Robinson Crusoe”, observo a óbvia referência ao romance *Robinson Crusoe*, publicado em 1719, no Reino Unido. Aqui, Carter renova suas inspirações medievais com inspirações iluministas do século XVIII, bem diferentes dos mitos e feras invocados e convocados por ela em seus outros poemas.

O que se mantém, como nas inspirações em William Langland e William Dunbar, é a inspiração em um autor de prestígio, renome e tradição: o escritor do livro, o londrino Daniel Defoe. Defoe, assim como Langland e Dunbar, é um pilar literário na história da literatura britânica, o que certamente influenciou Carter a mobilizá-lo para esse poema.

A forma do poema segue o estilo de Carter, em versos livres, além da descrição detalhada e vívida da cena por meio do eu lírico. A relação entre o poema e o romance de Defoe se dá por meio de um eu lírico que reinterpreta a história do naufrágio e da sobrevivência de Crusoe na ilha por uma lente subversiva, também característica de Carter: enquanto o romance é tido como um conto que mostra o triunfo da civilização sobre a natureza, o poema de Carter desordena essa visão, tal como o mar naufraga o personagem, na qual o triunfo se torna detrito e desilusão, como apresento nos versos a seguir, que abrem o poema:

Poem for Robinson Crusoe

Such a vile beach. Dandruff sand creaks underfoot,
 shifting;
 the dark tide of the unmapped black sea called 'Lack-
 of-Love'
 surges (with the motion of vomiting)
 sicking up its detritus all over the shore;
 these bones of dead vessels grown all over (obscene
 fungus)
 with used contraceptives, slimy mementoes
 of life affirming impulses which never quite made
 never quite
 never made it;

[...]
 (Carter, 2015, p. 38)

Poema para Robinson Crusóé

Que praia vil. Areia-caspa ranhe sob os pés,
 movediça;
 a maré escura do mar negro não-mapeado chamado 'Falta-
 de-Amor'
 sobe (com o movimento de vômito)
 regurgitando seus detritos por toda a orla;
 estes ossos de embarcações mortas cobertos (obsceno
 fungo)
 de contraceptivos usados, lembranças limosas
 de impulsos afirmativos da vida que nunca vingaram de vez
 nunca bem
 nunca vingaram;

[...]
 (Carter, 2015, p. 38, tradução minha)

Nesta praia vil, entulhada, o poema de Carter, ao subverter a história de Defoe, tematiza tanto o fracasso civilizacional quanto o fracasso do *eros*. O nome dado pelo eu lírico ao oceano – “*the unmapped black sea called 'Lack-of-Love'*” (o mar negro não mapeado chamado “Falta-de-Amor”) – demonstra que o naufrágio de Crusoe, aqui, acontece numa ilha cuja desolação existencial e sexual estão postas.

Nessa chave de leitura, o lixo na praia é aquilo que sobra do sexo fracassado: “*obscene fungus / with used contraceptives, slimy mementoes / of life affirming impulses which never quite made it*”. A praia da Falta-de-Amor está cheia de impulsos sexuais que falharam, sendo reduzidos ao “lodo”, ao “fungo obsceno”, o que relaciono com a crítica sadiana da sexualidade mecânica sem afeto (Carter, 1979).

Adiante, o poema também menciona “*multiple-fractured limbs of the chair the impossible girl / curled impregnably in*” (membros multi-fraturados da cadeira em que

a garota / impossível / se enroscava inexpugnável). A garota impossível – o arquétipo da musa idealizada e intocável – é aqui encontrada, quebrada, nesse mesmo lixo. O eu lírico está limpando a praia de todos os mitos românticos, tanto o do homem civilizado – representado por Crusoe – quanto o da musa inatingível – representado pela garota do poema.

Gordon menciona, na biografia, que Carter comentou que esse poema era “sobre a necessidade de uma atividade criativa construtiva” (Gordon, 2017, p. 78, tradução minha), reforçando a poesia como esse lugar de experimentação poética. Outra referência interessante no poema, que vale mencionar, é a referência ao dramaturgo Bertolt Brecht, conhecido pela técnica de distanciar o público do envolvimento emocional e pela representação mais autêntica possível de seus personagens.

No verso “*alienated his self-pity / after the manner of Brecht*” (e assim ele alienou sua autopiedade / à maneira de Brecht), Crusoe não é mais alguém que se orgulha de suas habilidades de sobrevivência como algo descolado de si, mas sim como algo que possui como consequência de sua humanidade.

A ironia do poema também subverte a narrativa otimista de Defoe, e o Crusoe de Carter, em contraponto ao modo iluminista do século XVIII, é uma figura em desespero existencial, em confronto com um mundo que está corrompido, tentando convencer os papagaios da ilha a lembrarem-no de sua identidade.

Aqui, não é a razão iluminista que vence, mas a emoção:

[...]
 And – final triumph of man over environment – he
 taught
 the lacquered flocks of parrots (aerobic
 tea trays at an evening party where he was the only
 guest)
 to remind him of his identity (‘Robin Crusoe’)
 and hoarsely to mock his self-pity (‘Poor Robin
 Crusoe!’)
 and thus he alienated his self-pity
 after the manner of Brecht.

Shortly the wilderness shook out golden flowers,
 the black sea bobbed with water-lilies,
 and Crusoe sang, on Sundays, metrical versions of the
 psalms.
 (Carter, 2015, p. 39-40)

[...]

E – triunfo final do homem sobre o ambiente – ele
 ensinou
 os bandos de papagaios laqueados (bandejas de chá
 acrobáticas numa festa noturna onde ele era o único
 convidado)
 a lembrá-lo de sua identidade ('Robin Crusoe')
 e a zombar roucamente de sua autopiedade ('Pobre Robin
 Crusoe!')
 e assim ele alienou sua autopiedade
 à maneira de Brecht.

Logo a natureza selvagem fez brotar flores douradas,
 o mar negro fervilhava com lírios-d'água,
 e Crusoe cantava, aos domingos, versões metrificadas dos
 salmos.

(Carter, 2015, p. 39-40, tradução minha)

A ironia final do poema – *“final triumph of man over environment”* (triunfo final do homem sobre o ambiente) – indica, na verdade, sua derrota. A atividade criativa (Gordon, 2007) de Crusoe é a de ensinar papagaios a zombarem dele: ele usa a natureza, como os papagaios que mimetizam, para criar um eco de sua própria miséria – *“Poor Robin Crusoe!”*. A razão iluminista, assim, não dominou a natureza: ele não escapa da autopiedade, ele apenas se aliena, num sentido brechtiano, transformando-a em uma performance fajuta.

O corpo poético de Carter apresentado por Hill em *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015) finaliza com a seção *“Japanese snapshots”*, já mencionada anteriormente. São os três os poemas que a compõem, intitulados respectivamente *“Morning Glories”*, *“Hannabi”* e *“Only Lovers”*, que serão analisados a seguir.

3.4 “JAPANESE SNAPSHOTS”

3.4.1 “Morning Glories”, “Hannabi” e “Only Lovers”

Como mencionei na seção anterior, Hill considera que esses poemas, originalmente publicados no ano de 1971, foram aparentemente os últimos poemas publicados por Angela Carter, sendo seus conteúdos “absorvidos em prosa no texto ‘Uma lembrança do Japão’, uma das peças em *Fogos de artifício: nove peças profanas* que ela publicou em 1974” (Hill, 2015e, p. 91, tradução minha).

Esses poemas são específicos sobre o Japão e rememoram o tempo em que Angela Carter viveu no país. Esse período da vida de Carter, e especialmente o início de seu relacionamento com Sozo Araki no Japão, é importante por ter sido o catalisador de uma profunda reflexão sobre a paixão e a performance do amor.

Conforme relata Gordon (2017, p. 153-154), a relação começou com uma intensidade imediata, que a própria Carter descreveu em seu diário com a frase que se tornaria uma marca registrada de sua obra: “movidos somente pela paixão, percorremos a corda bamba do desejo e executamos o salto duplo acrobático do amor sem rede de proteção”⁶⁸ (Gordon, 2017, p. 153, tradução minha).

Essa mesma frase, ou variações dela, reaparece em diversas obras – incluindo o poema “Only Lovers” – que será analisado a seguir –, o conto “Uma lembrança do Japão” e o romance *As infernais máquinas de desejo do Dr. Hoffman*, como já mencionado anteriormente via Hill (2015, p. 91), comprovando que o momento era, para a autora, mais do que uma experiência pessoal (Gordon, 2017).

Ao estabelecer uma “associação explícita entre amor e performance”, a experiência amorosa era, para Carter, um “esforço criativo” (Gordon, 2017, p. 154, tradução minha), chegando ao ponto de a autora declarar, ao fim de seu tempo em Tóquio, que havia “levado certas ideias (como viver por amor) até onde elas podiam ir” (Gordon, 2017, p. 154, tradução minha). Esse foco na paixão como exercício intelectual é uma chave de leitura para a análise de seus poemas japoneses ou, como Carter os chamou, suas fotografias japonesas.

A fotografia de “Morning Glories” retrata uma velha senhora que tem a mesma rotina todos os dias pela manhã. Já a fotografia de “Hannabi” captura o momento em que o eu lírico está passando por barracas até chegar num campo descoberto e apreciar, no céu, os fogos de artifício. Já na última fotografia, “Only Lovers”, o eu lírico chega a um hotel conhecido por hospedar amantes, e uma recepcionista leva o casal até o seu quarto.

O Japão, encarado popularmente como um local de rituais rígidos, serve como um espelho para a repressão. Os três poemas dessa seção, no livro, funcionam como pequenas vinhetas antropológicas onde Carter projeta sua crítica à contenção social, um tema também central na construção do feminino.

⁶⁸ No original: “sustained by passion only, we walk the tightrope of desire and acrobatically perform the double somersault of love without a safety net”.

No primeiro poema, intitulado “Morning Glories”, a fragilidade e a imobilidade da idosa cuja vida se dissolve na rotina representam o destino passivo imposto pelo tempo e pelo costume, contrastando ironicamente com a saudação mecânica *Irassyaimasse*⁶⁹.

O eu lírico não tenta sentimentalizar a velha senhora ou dar-lhe uma “voz”: em vez disso, descreve sua existência com uma objetividade fria e precisa. A velha senhora, tendo perdido sua utilidade social (re)produtiva, é reduzida a um objeto – “*lapsed into a dreaming / plant life*” (decaiu para uma vida vegetal sonhadora) – e tem o mesmo peso no mundo que as “*morning glories*” (flores glória-da-manhã), que “*will fade by lunchtime*” (murcharão na hora do almoço).

O olhar do eu lírico é puramente observacional, numa retomada à voz antes do eu em seus primeiros poemas, tratando a idosa como um objeto estático de análise, quase como uma peça de natureza morta.

A seguir, o poema na íntegra:

Morning Glories

At the corner shop, they put an old lady
out to air every morning. She sits
on an upright chair. She wears cracked smoked spectacles.
She is so old she has lapsed into a dreaming
plant life; she carries the same
weight in the world as the morning glories which
grow beside her and will fade by lunchtime.
She is kept quite clean. A child
comes out occasionally to comb her hair.
The old lady never soils her spotless
apron because she never moves.
From habit, she whispers *Irassyaimasse*,
the shopkeeper’s welcome, to passers-by,
in a dry voice, like the rustle
of a paper bag.
Her teeth are rimmed with gold.
(Carter, 2015, p. 43)

Glórias-da-manhã

Na loja da esquina, eles põem uma velhinha
para tomar ar toda manhã. Ela se senta
numa cadeira apumada. Usa óculos de aros rachados, fumê.

⁶⁹ *Irasshaimase* (いらっしやいませ) é uma saudação japonesa usada para dar as boas-vindas a clientes que entram em um estabelecimento comercial. É uma forma educada de dizer “bem-vindo” ou “olá” e é frequentemente ouvida em lojas, restaurantes e outros estabelecimentos no Japão. A palavra japonesa foi mantida em itálico para preservar esse aspecto cultural específico no poema (Irasshaimase, 2025).

É tão velha que mergulhou numa sonhadora
 vida de planta; tem o mesmo
 peso no mundo que as glórias-da-manhã que
 crescem ao seu lado e murcharão pela hora do almoço.
 Eles a mantêm bem limpa. Uma criança
 sai de vez em quando para pentear seu cabelo.
 A velhinha nunca suja seu avental
 impecável porque nunca se move.
 Por hábito, ela sussurra *Irrasyaimasse*,
 o bem-vindo dos lojistas, a quem passa,
 com uma voz seca, como o farfalhar
 de um saco de papel.
 Dentes bordados de ouro.
 (Carter, 2015, p. 43, tradução minha)

A ironia do cuidado recebido pela senhora – “*She is kept quite clean*” (Ela é mantida bem limpa) – confirma essa condição de objeto, sugerindo que ela não é agente de sua própria limpeza, mas sim algo passivo que, como um animal de estimação ou um objeto qualquer, recebe uma limpeza de alguém.

A menção a “*never soils her spotless / apron because she never moves*” (nunca suja seu avental imaculado porque nunca se move) também confirma que sua limpeza é um sinal de sua imobilidade e falta de agência.

A imagem final do poema mostra que sua voz seca é “*like the rustle / of a paper bag*” (como o farfalhar de um saco de papel) que, por associação, pode ser definida como vazia e descartável. A única descrição que a enaltece é a sobre seus dentes – “*teeth are rimmed with gold*” (dentes são adornados com ouro), um detalhe que eleva, um pouco, seu valor de mercado como item decorativo, reforçando ainda mais sua condição objetificada.

Já em “Hannabi”⁷⁰, o segundo poema da seção, a beleza é intrinsecamente ligada à autodestruição – “*fireworks are autodestructive / but do not make any mess*”. Essa fascinação pela beleza autodestrutiva, que não deixa rastros, aponta para a discussão carteriana sobre a forma como o sofrimento ou a violência são frequentemente estetizados e contidos em rituais sociais, a exemplo do próprio casamento, motivo presente nos outros poemas de Carter.

O poema na íntegra está a seguir:

⁷⁰ *Hanabi* (花火) em japonês significa “fogos de artifício”. A palavra é uma combinação dos caracteres para “flor” (花) e “fogo” (火), resultando em “flor de fogo”, uma descrição poética para os espetáculos pirotécnicos. O poema se encerra justamente com a sua etimologia poética (Hanabi, 2025).

Hannabi

I think they must love fireworks so much
because fireworks are autodestructive
but do not make any mess.

We lay down in a stubbled field
to watch the firework display.
Along the paths were stalls
where they grilled corn and cuttlefish on charcoal
or sold goldfish in plastic bags, balloons
with rabbit ears and other
gew-gaws. 'Icy, icy,
icy cream!' sang a man whose box
of wares smoked with cold.
Quiet crowds came out
to watch the fireworks, softly
squeaking children with well-brushed hair;
lovers who discreetly
dispersed in the sedge along the river.
While the darkness filled with palpable
if bourgeois magic and the fireworks
hung dissolving earrings on the night.
In this preposterous language they call them
hannabi – that is, 'flower fire'.
(Carter, 2015, p. 44, grifo da autora)

Hanabi

Acho que eles devem amar tanto os fogos de artifício
porque fogos de artifício são autodestrutivos
mas não fazem bagunça alguma.

Nós nos deitamos num campo de restolho
para ver o espetáculo dos fogos.
Pelas veredas havia barracas
onde grelhavam milho e lula no carvão
ou vendiam peixinhos-dourados em sacos plásticos, balões
com orelhas de coelho e outras
bugigangas. 'Gelado, gelado,
sorvete gelado!' cantava um homem cuja caixa
de mercadorias fumegava de frio.
Multidões silenciosas saíam
para ver os fogos, crianças
de cabelo bem escovado com seus guinchos suaves;
amantes que discretamente
se dispersavam pelo junco ao longo do rio.
Enquanto a escuridão se enchia de uma magia palpável,
ainda que burguesa, e os fogos de artifício
penduravam brincos que se dissolviam na noite.
Nesta língua absurda eles os chamam de
hannabi – isto é, 'flor de fogo'.
(Carter, 2015, p. 44, grifo da autora, tradução minha)

Essa tese inicial do poema – a de que os japoneses amam fogos de artifício porque são autodestrutivos, mas não fazem bagunça – é imediatamente utilizada por Carter como uma metáfora central para a cultura que ela observava: uma sociedade onde paixões intensas (o fogo) são permitidas – daí a existência, por exemplo, dos *love hotel*, a serem analisados a seguir –, desde que rigorosamente controladas sem deixar rastros sociais.

O poema constrói essa tensão ao contrastar a cena pública, ordeira e familiar – “*Quiet crowds*” (multidões silenciosas) e “*softly / squeaking children*” (crianças que guincham suavemente) – com a ação erótica que ocorre simultaneamente nas margens: “*lovers who discreetly / dispersed in the sedge along the river*” (amantes que discretamente / se dispersavam no junco ao longo do rio).

O erotismo é presente, mas acontece de forma oculta, controlada, à margem, sem perturbar a ordem social visível. Carter, no entanto, recusa-se a romantizar essa cena, analisando a atmosfera do festival com uma ironia ao descrevê-la como uma “*palpable / if bourgeois magic*” (mágica palpável / embora burguesa).

Ao usar o termo “burguesa”, ela insere uma crítica de classe que ancora essa magia no consumo visível do festival, como as “*gew-gaws*” (bugigangas) e o “*icy cream*” (sorvete) sendo vendidos, desmistificando o momento.

O poema, então, conclui com a revelação etimológica que amarra esses temas: “*hannabi – that is, ‘flower fire’*” (hannabi – ou seja, “flor de fogo”). Carter encerra com essa imagem para sublinhar o tema central do poema: a beleza efêmera da flor que nasce de uma explosão controlada do fogo, refletindo tanto os fogos de artifício quanto os encontros eróticos discretos à beira do rio.

A maior concentração de ironia e subversão, contudo, reside no terceiro e último poema, intitulado “*Only Lovers*”, que oferece uma releitura irônica de um espaço do erotismo. O poema explora a cultura dos *love hotels* que, no Japão, são uma espécie de motel para estadias curtas projetados para encontros íntimos entre amantes, diferenciando-se de outros tipos de hotéis por serem discretos e privativos.

Gordon (2017) relata, na biografia de Carter, que ela foi levada por um dos homens com quem se envolveu romanticamente no Japão, o já mencionado Sozo Araki, a um estabelecimento “cuja hospitalidade é oferecida à hora – que se encontram espalhados pelos mais bairros mais respeitáveis de Tóquio” (Gordon, 2017, p. 140, tradução minha), isto é, um *love hotel*. Carter era fascinada por esses hotéis, descrevendo-os em seus diários, poesia e ficção durante esse período.

No poema, a descrição minuciosa do *love hotel* desmantela a moralidade. A relação entre a função do lugar – um motel para encontros ilícitos – e a sua descrição – “*What a cosy room!*” (Que quarto confortável!), “*Such a respectable brothel!*” (Um bordel tão respeitável!) – revelam uma ironia notadamente carteriana.

O verso “*our presence here defines our status*” (nossa presença aqui define nosso status) já enquadra o encontro amoroso como uma performance social. O eu lírico percebe que o hotel não é um lugar de ilicitude, mas sim uma “*safety-net*” (rede de segurança) onde o desejo é formalmente autorizado.

Esse desmantelar da moralidade também está presente quando o eu lírico lista os objetos utilizados nesse contexto – “*paper towels, a comb / and a jar of lubricating fluid*” –, apresentando-os com a mesma naturalidade que “*tea and very sweet small cakes*” e dessacralizando o ato sexual, mostrando-o como um ato que requer ferramentas mundanas.

Essa perspectiva demonstra como Carter trabalha o erotismo feminino não como algo intrinsecamente pecaminoso, mas como uma prática ritualizada que, à primeira vista, parece subverter as expectativas sociais por meio da observação meticulosa da limpeza e da discrição.

No entanto, a conclusão do eu lírico revela a verdadeira natureza dessa prática: “*This is not an illicit bedroom at all. / It is a safety-net...*” (Este não é um quarto ilícito. / É uma rede de segurança...). Este é o cerne da crítica carteriana, alinhada à perspectiva da mulher sadiana (Carter, 1979): a sociedade patriarcal – aqui, a japonesa – não erradica a transgressão adúltera, mas a institucionaliza.

A experiência japonesa desnaturaliza, assim, as convenções sobre amor e feminilidade, e a ironia reside na própria noção de performance: o amor, descrito como um “salto mortal” – “*death- / defying somersault of love*” –, é permitido apenas porque a subversão está contida, domesticada – o ato pode ser performado com “*absolute propriety*” (absoluta propriedade) – e é vendida por hora – “*He checks the price per hour*” (Ele confere o preço por hora) – no espaço limpo e regulamentado daquele hotel.

Apresento o poema na íntegra:

Only Lovers

Only lovers use this hotel, therefore
our presence here defines our status.
He checks the price per hour.
It is not unreasonable.

'Come in, come in!' says the smiling landlady.
 What a cosy room! A pleasant
 watercolour of a cockerel hangs
 beside a capacious wardrobe which silently
 reminds us to hang up our clothes tidily.
 On the dresser are paper towels, a comb
 and a jar of lubricating fluid. Chips
 of mica glitter in the walls. The maid
 brings tea and very sweet small cakes.
 She wears a starched apron. She
 is a model of propriety. Such a respectable brothel!
 How clean the towels are. And the crisp sheets
 smell of soap.
 Ah! Now I understand!
 This is not an illicit bedroom at all.
 It is a safety-net in which the death-
 defying somersault of love may be performed
 with absolute propriety.
 That is the custom of the country.
 (Carter, 2015, p. 45)

Apenas Amantes

Apenas amantes usam este hotel, portanto
 nossa presença aqui define nossa condição.
 Ele confere o preço por hora.
 Não é descabido.
 'Entrem, entrem!', diz a proprietária sorridente.
 Que quarto aconchegante! Uma agradável
 aquarela de um galo está pendurada
 ao lado de um guarda-roupa espaçoso que em silêncio
 nos lembra de pendurar nossas roupas em ordem.
 Sobre a cômoda há toalhas de papel, um pente
 e um pote de lubrificante. Lascas
 de mica brilham nas paredes. A camareira
 traz chá e bolinhos muito doces.
 Ela usa um avental engomado. Ela
 é um modelo de decoro. Que bordel respeitável!
 Como as toalhas são limpas. E os lençóis impecáveis
 cheiram a sabão.
 Ah! Agora eu entendo!
 Isto não é de forma alguma um quarto ilícito.
 É uma rede de segurança na qual o salto-
 mortal do amor que desafia a morte pode ser executado
 com absoluto decoro.
 Esse é o costume do país.
 (Carter, 2015, p. 45, tradução minha)

Antes de culminar nessa postura crítica mais ampla, é possível observar como os três poemas japoneses de Carter articulam uma estética profundamente marcada pela transitoriedade e pela efemeridade. Nesses poemas, o Japão não surge como um cenário estático ou meramente exotizado, mas como um *locus* da impermanência.

A efemeridade atua como um motivo literário central, refletindo tanto a condição de estrangeira da autora (alguém de passagem, habitando espaços provisórios) quanto a própria fluidez e instabilidade das identidades e dos desejos que ela testemunha.

Em vez de romantizar essa transitoriedade, Carter a instrumentaliza para expor a artificialidade das relações. A efemeridade nos poemas revela que os encontros, os corpos e os rituais observados são, no fundo, encenações fugazes. O desejo não é fixo ou transcendental; ele evapora com a mesma rapidez com que é consumido sob as luzes da cidade moderna, transformando a transitoriedade em um sintoma das dinâmicas de poder e da alienação sobre o corpo, especialmente o feminino.

É precisamente essa percepção aguda do que é passageiro que impede o eu lírico de cada um dos poemas do Japão de se fundir emocionalmente ou romanticamente com o ambiente. Ao reconhecer que as cenas ao seu redor são efêmeras e culturalmente construídas, Carter resguarda a sua subjetividade e adota a posição de uma observadora implacável. A impermanência não lhe causa melancolia, mas lhe fornece a distância analítica necessária para expor a engrenagem por trás da cena.

A poesia de Carter no Japão, portanto, não é um diário, mas um ato de dissecação a partir da observação meticulosa. A experiência de vida é transformada em uma série de fotografias controladas e criticadas, observadas do lado de fora. Essa postura de distanciamento analítico, que se recusa a romantizar a cultura observada, não se limitou à sua poesia, como sua reação ao caso Mishima viria a demonstrar. Gordon (2017, p. 171), em sua biografia, relata o episódio que ilustra esse olhar perspicaz e criterioso de Carter.

Em 1970, dias antes de deixar o Japão, Carter testemunhou pela televisão o suicídio ritual do aclamado romancista Yukio Mishima. Gordon descreve como, em contraste com o “respeito agonizado” dos japoneses e a “total incompreensão” dos europeus, a reação de Carter foi imediata: ela o chamou de “*a buffoon*” (Gordon, 2017, p. 171), isto é, um palhaço, um estúpido.

Em seu ensaio subsequente para a *New Society*, ela dissecou o ato não como um mistério cultural, mas como uma “orquestração” de elementos muito concretos: “sodomasoquismo; o homoerotismo inevitável em uma sociedade que, nos últimos 800 ou 900 anos, degradou sistematicamente as mulheres; uma marca peculiarmente maluca de fidelidade; narcisismo; e autoritarismo” (Carter *apud* Gordon, 2017, p.

171)⁷¹. A análise de Carter sobre Mishima é, assim, prova cabal de seu método: ela vê através do mito e da performance para expor as estruturas de poder subjacentes, conectando diretamente o ato de Mishima à degradação sistêmica das mulheres – tema central que esta tese investiga.

Seja no *love hotel* ou no suicídio televisionado, Carter se recusa a ser uma turista – ou residente temporária – passiva, afirmando-se como uma crítica cultural. Apresentados os poemas contidos no *corpus* de análise, o capítulo a seguir foca, mais especificamente, nos aspectos teóricos que se relacionam ao erotismo, ao medievalismo, à construção do feminino e a articulação do *eros* político na poesia de Angela Carter.

⁷¹ No original: “an orchestration of certain elements: sadomasochism; the homoeroticism inevitable in a society which has, for the past 800 or 900 years, systematically degraded women; a peculiarly nutty brand of fidelity; narcissism; and authoritarianism... these elements unhappily do not fall into those areas of the human psyche that the Japanese repress”.

4 FERAS FABULOSAS: A CONSTRUÇÃO DO FEMININO ENTRE O MITO MEDIEVAL E A ESCRITA ERÓTICO-POLÍTICA

Se as mulheres se deixam consolar pela sua falta de acesso, culturalmente determinada, aos modos de debate intelectual por meio da invocação de grandes deusas hipotéticas, elas estão simplesmente a lisonjearem-se até a submissão (uma técnica frequentemente utilizada pelos homens). Todas as versões míticas das mulheres, desde o mito da pureza redentora da virgem até o da mãe reconciliadora e curadora, são disparates consoladores; e disparates consoladores parecem-me, de qualquer modo, uma definição justa de mito. As deusas-mães são uma noção tão disparatada como os deuses-pais. Se um renascimento dos mitos dá às mulheres satisfação emocional, o preço que se paga é obscurecer as condições reais da vida. Acima de tudo, foi por isso que eles foram inventados (Carter, 2006, local 105).⁷²

À primeira vista, o título deste capítulo, ao mobilizar e enaltecer as “feras fabulosas”, parece estar em contradição direta com a epígrafe de Angela Carter escolhida para o seu início, na qual a autora afirma que todas as versões míticas das mulheres são “disparates consoladores”. No título, um tom de celebração; na epígrafe, um contraponto.

Ora, se todas as versões míticas de mulheres funcionam como disparates consoladores e, ainda assim, são feras fabulosas, a tensão que se cria é a própria – e principal – chave de leitura deste capítulo – e desta tese. É a premissa teórica que desvenda a ironia do título a partir da epígrafe.

As feras fabulosas que este capítulo investiga não são apenas as dos bestiários medievais, mas as próprias versões míticas da feminilidade que o patriarcado forjou: a virgem pura, a mãe abnegada, a bruxa malvada, a madrasta invejosa. Carter, assim, expõe o propósito dessas feras mitológicas: o de serem fabulosas precisamente no sentido de serem fábulas: construções ideológicas, ficções políticas inventadas que,

⁷² No original: “If women allow themselves to be consoled for their culturally determined lack of access to the modes of intellectual debate by the invocation of hypothetical great goddesses, they are simply flattering themselves into submission (a technique often used on them by men). All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming purity of the virgin to that of the healing, reconciliatory mother, are consolatory nonsenses; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway. Mother goddesses are just as silly a notion as father gods. If a revival of the myths gives women emotional satisfaction, it does so at the price of obscuring the real conditions of life. This is why they were invented in the first place”.

como a própria Carter conclui, têm o objetivo de “obscurecer as condições reais da vida”.

Ao partir da premissa carteriana de que o mito não é um repositório de verdades imutáveis ou sabedorias eternas, mas sim uma ferramenta política que, a depender do modo como é usada, revela ou obscurece, a investigação aqui proposta não é uma celebração do passado, mas uma dissecação crítica a respeito da construção do feminino. O percurso proposto no subtítulo – “entre o mito medieval e a escrita erótico-política” – define o método desta análise.

Este capítulo final tem como objetivo consolidar a análise do projeto lírico de Angela Carter, arrematando a tese central desta pesquisa. Dando continuidade à exploração dos poemas de Angela Carter, apresentados no capítulo anterior, foco agora na identificação dos aspectos do erotismo e da construção do feminino nos poemas de *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015). Além disso, busco conectar o tema erotismo, num cenário mais amplo, às questões de autoria feminina e do porquê ele se torna uma questão problemática quando é uma mulher que o escreve.

Os conceitos que são mobilizados para este capítulo dizem respeito às teorias do erotismo na poesia e na relação entre erotismo e autoria feminina. Para além das contribuições de Anne Carson (2022), Georges Bataille (2020), José Paulo Paes (2006) e Angélica Soares (1999), mobilizo a fortuna crítica específica sobre a autora, trazendo as leituras de Paulina Palmer (2016), Susan Rubin Suleiman (1990), Sarah Gamble (2001), Lorna Sage (1994) e Lorena Russell (2006). Esses teóricos e teóricas são fundamentais para compreender as reações de tensão e repulsa evocadas no leitor quando se justapõem o feminino, o erótico e o grotesco.

Investigo como o mito medieval solidificou essas feras fabulosas – arquétipos que, sob a aparência consoladora, funcionavam como ferramentas de contenção da agência feminina. Demonstro, ainda, como a escrita erótico-política de Angela Carter opera como a ferramenta principal para a desconstrução desses arquétipos.

Para tanto, divido este capítulo em três seções. Na primeira, “Erotismo e sexualidade na poesia de autoria feminina”, contextualizo a presença histórica das mulheres na poesia erótica e o silenciamento crítico que as cerca. Na segunda, “O eros político no verso de Angela Carter”, foco na análise do poema “Unicorn”, demonstrando como a autora subverte os símbolos da brancura e do falo para atuar como uma “pornógrafa moral”.

Por fim, na terceira seção, “A desconstrução erótica do mito”, expando a análise para o restante da coletânea, investigando como a “voz antes do eu” e o corpo grotesco consolidam Carter não apenas como poeta, mas como uma desmitificadora (*demythologizer*).

Ao apropriar-se dos mitos não para buscar consolo, mas para dissecar suas funções políticas, Carter reconfigura o corpo e o desejo feminino, encerrando assim o argumento principal desta tese.

4.1 EROTISMO E SEXUALIDADE NA POESIA DE AUTORIA FEMININA

Antes de adentrar as discussões sobre os poemas específicos de *Unicorn: the poetry of Angela Carter*, é necessário refletir sobre a perspectiva do que é a *literotica*, considerando que a historiografia literária frequentemente reserva esse território aos homens. O termo literário *erotica* define, segundo o *Dictionary of literary terms and literary theory* (Dicionário de termos literários e teoria literária), o conjunto de obras que versam sobre o amor sexual. Para Cuddon (2013), é fundamental distinguir essa categoria da pornografia: enquanto esta última visaria apenas a excitação, negligenciando a forma artística, a literatura erótica integraria o elemento sexual a um aspecto estético mais amplo.

Ao traçar o panorama histórico do gênero, estudos clássicos como a *História da literatura erótica*, de Sarane Alexandrian (1993), destacam invariavelmente os poemas líricos persas, a *Ars Amatoria* de Ovídio, os escritos do Marquês de Sade e D.H. Lawrence. Aos leitores com olhos atentos, a ausência de nomes como Safo e Anaïs Nin – para não mencionar as brasileiras Hilda Hilst e Adélia Prado – torna questionável a representatividade de autoria feminina nesse recorte canônico.

Essa exclusão se reflete materialmente no mercado editorial. Um exemplo notável é a antologia *Poesia erótica em tradução* (2006), de José Paulo Paes. O livro, que nasce “quase que por uma geração espontânea” (Paes, 2006, p. 11), traz apenas uma mulher, Joyce Mansour, em meio a um concerto de vozes masculinas.

Paes justifica essa ausência com um argumento sintomático:

Patente ao longo de todo o itinerário da poesia erótica do Ocidente, essa reificação da mulher aponta para a hegemonia quase total de um discurso por assim dizer falocêntrico em que o eros feminino só aparece como ausência ou vazio delimitador. Se em mais não fosse, confirma-o estatisticamente a presença de um só poeta-mulher entre tantos poetas-homens reunidos nesta antologia (Paes, 2006, p. 16).

Essa colocação revela a dificuldade crítica em lidar com o *eros* feminino, reduzindo-o à falta ou ao “vazio”. Contraponho que a escassez percebida não se deve à falta de produção, mas a fatores históricos de silenciamento. Mesmo quando inclui Mansour, Paes a apresenta como uma exceção.

O poema selecionado de Mansour se intitula “Gritos”, e evoca imagens de desejo intenso que desafiam a passividade esperada. Chamou-me a atenção, também, que o poema de Mansour, se localiza, materialmente nas folhas de papel do livro, como o último da antologia. Seu teor é de um eu lírico que se entrega para o ato sexual, evocando imagens eróticas de desejo intenso pelo ser amado: “Me deixa lambe os teus olhos fechados / Me deixa furá-los com a minha língua pontuda / E lhes encher as órbitas com a minha saliva / Me deixa te cegar” (Paes, 2006, p. 175).

Outra colocação que me parece peculiar é “um [*sic*] só poeta-mulher entre tantos poetas-homens”, no qual o autor se vale do artigo indefinido no masculino para se referir a poetas mulheres. Na tentativa de igualar o prestígio da “poeta-mulher” ao “poeta-homem”, acredito que Paes, na verdade, vacila em não concordar o gênero gramatical com o gênero feminino, o que teria sido muito mais oportuno em sua colocação. Além disso, apesar de alvo constante de debates a respeito de sua conotação pejorativa ao longo da História, o termo “poetisa”, para além de gramaticalmente correto, soa-me muito mais poderoso – e até mesmo mais subversivo – do que “poeta-mulher”⁷³.

Em versos, por exemplo, como “Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa. / Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta” (Maireles, 2024), de

⁷³ O termo “poetisa”, embora etimologicamente seja apenas a flexão feminina de “poeta”, carrega um histórico de controvérsias na contemporaneidade, como menciono na Introdução desta tese. É inegável que, em determinados contextos e ao longo do tempo, foi utilizado para demarcar a produção lírica feminina como um subgênero, sugerindo conotações de menoridade ou sentimentalismo superficial. Contudo, proponho uma reavaliação crítica dessa rejeição neste parágrafo. A resignificação e a reapropriação de “poetisa” podem emergir como um ato de profunda potência afirmativa do feminino. Em um cenário cultural que frequentemente busca neutralizar – ou, sutilmente, masculinizar – as manifestações artísticas e identitárias femininas, reivindicar o termo no feminino não seria um retrocesso, mas sim uma estratégia de visibilidade e valorização da especificidade da voz e da experiência da mulher na poesia.

Cecília Meireles, ou “Ser poeta é ser mais alto, é ser maior / Do que os homens! Morder como quem beija! / É ser mendigo e dar como quem seja / Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!” (Espanca, 2010, p. 77), de Florbela Espanca, e, ainda, “Me fiz poeta / Porque à minha volta / Na humana ideia de um deus que não conheço / A ti, morte, minha irmã, / Te vejo” (Hilst, 2017, p. 336), de Hilda Hilst, o eu lírico se comporta como uma voz que reivindica a condição de poeta e o fazer poético em sua dimensão universal. Portanto, nos versos citados, esse eu lírico se manifesta para além das marcações de gênero ou de perspectivas do tipo, pois a ênfase nos poemas é a condição existencial do poeta e a *poíesis* – do grego ποιήσις – em si.

Por isso, à época, a escolha pelo termo “poeta” por essas escritoras pode ser interpretada como um ato de legitimação – o mesmo que, no contexto atual, pode se dizer da adoção ou predileção para a palavra “poetisa”. Contextualizar a escolha vocabular das autoras é fundamental, pois sua autodenominação como “poetas”, para além da expressão do eu lírico, representou frequentemente uma estratégia de posicionamento num campo literário historicamente masculino e elitizado. Assim, embora esta tese argumente pela valorização das diferenças constitutivas do feminino, a opção metodológica por “poeta” aqui adotada busca, justamente, ecoar essa estratégia histórica de inserção e isonomia no cânone.

Para anunciar a presença de Mansour na antologia, Paes a apresenta como a “única voz feminina num concerto de vozes tiranicamente masculinas” (Paes, 2006, p.28), fazendo-me refletir se isso é um reconhecimento à poeta por ter conseguido ser “boa o suficiente”, na visão dele, para fazer parte desse coral masculino, ou se mais parece, na verdade, a reafirmação de uma constante, aparentemente imutável, do lugar das mulheres na poesia erótica.

Apesar de ter desafiado pouquíssimo o poder patriarcal em relação às escolhas dos nomes que compõem sua antologia, Paes acerta em trazer ao menos Mansour para representar a autoria feminina da poesia erótica mundial. No entanto, não acredito ser justificável, por exemplo, a ausência de Safo nas traduções que ele intitula “Da antologia grega”, a qual não possui um fragmento sequer da poeta.

No contexto brasileiro, pesquisadoras como Angélica Soares (1999), têm trabalhado para preencher essa lacuna. Seu livro, intitulado *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*, publicado em 1999, é uma obra recorrente nas bibliografias que estudam o erótico em conjunto com a poesia de autoria feminina. Segundo o prefácio do livro, escrito por Ria Lemaire, Soares

demonstra como, através da liberação do erotismo feminino e da sua reinserção na Natureza, as poetas propõem e realizam uma reestruturação e reintegração harmoniosa – ecológica no sentido abrangente, filosófico do termo – de três níveis vitais que a sociedade moderna desintegrou quase por completo: o humano, o social e o natural/ambiental, oferecendo assim perspectivas para novas formas de equilíbrio ecológico e novas utopias para todos os seres humanos (Lemaire, 1999, p. 13).

Essa afirmação destaca como a liberação do erotismo feminino, ao reintegrar os três níveis vitais, oferece perspectivas de como abordar mitificação e a desmitificação da sexualidade feminina, traçando novos caminhos poéticos que surgem a partir de um erotismo emancipatório, tese proposta por Soares. Contudo, apesar desses esforços de resgate, a reação crítica à autoria feminina erótica ainda oscila entre o silenciamento e a repulsa.

É aqui que a teoria de Angela Carter e de suas críticas se torna fundamental. Paulina Palmer (2016) identifica essa hostilidade como o temor patriarcal diante da inversão da política de gênero: para a crítica tradicional, quando a mulher deixa de ser o objeto passivo do olhar masculino – *male gaze*⁷⁴ – para se tornar o sujeito que escreve e dissecar o desejo, ela desestabiliza a ordem simbólica. Esse fenômeno provoca reações que vão desde o nojo até a agressividade e a violência advindas, acredito, da influência desse sistema patriarcal.

Essa lacuna historiográfica de autoria feminina no erótico é analisada também por Susan Rubin Suleiman (1990). A crítica argumenta que, nos movimentos de vanguarda e na tradição erótica – especialmente a surrealista, que influenciou Carter –, o corpo feminino foi sistematicamente posicionado como objeto de fantasia e desmembramento, mas raramente como sujeito enunciator.

A entrada de Angela Carter nesse cenário não é apenas uma adição à lista, mas uma confrontação direta: ela se apropria da linguagem de Sade para subverter a posição da mulher, de musa muda para autora “infernai”. Carter, inverte o jogo: tanto em sua poesia quanto em sua prosa, a mulher assume a intenção subversiva de olhar de volta (Suleiman, 1990).

⁷⁴ *Male gaze* é um conceito, dentro da teoria feminista, que indica que as representações das mulheres na arte, como a literatura, são criadas, frequentemente, a partir da perspectiva masculina e, também, feitas para o olhar masculino.

Um exemplo prático dessa tensão é a recepção da obra de Hilda Hilst no Brasil. Em entrevista à TV Cultura (2011), ao ser questionada se é permitido à mulher escrever pornografia, Hilst responde:

Não, não é permitido. Tanto é que estão dizendo que eu estou louca... Completamente. Agora, eu acho que a verdadeira natureza do obsceno é a vontade de converter. Isso é uma... o Henry Miller já diz, ele dizia: 'Eu quero luz e castidade'. Porque de uma certa forma, *se você for consideravelmente repugnante, você faz com que o outro comece a querer a nostalgia da santidade* (TV CULTURA, 2011, transcrição minha, grifos meus).

A fala de Hilst sobre o "repugnante" dialoga diretamente com o conceito de grotesco analisado por Sarah Gamble (2001) na obra de Carter. Gamble aponta que o uso do corpo que vaza, que choca e que expõe o obsceno é uma estratégia fundamental para retirar a mulher do pedestal da santidade. Tanto em Hilst quanto em Carter, o erótico grotesco funciona como uma quebra necessária da expectativa de seriedade e decoro imposta à escrita feminina.

Hilst, que explorava frequentemente o grotesco e o obsceno em sua obra, afirmou que o choque do público diante de seu livro foi "como se uma santa tivesse levantado a saia" (TV CULTURA, 2011). Observo, ainda, que essa reação transcende o cenário brasileiro, refletindo-se também quando trato de escritoras que se dispõem a ser pornógrafas ou eróticas, pois revela que a repulsa diante da autoria feminina que escreve o erótico e o pornográfico pode ser explicada a partir de uma combinação de fatores para além dos papéis de gênero, dos tabus relacionados à sexualidade ou da misoginia internalizada: ela recai sobretudo, a meu ver, em uma quebra da expectativa literária imposta às mulheres, que devem sempre ser sérias e lúcidas, como Hilst diz, para terem seus trabalhos considerados dignos e serem levadas a sério.

Quebradas as expectativas, abre-se a deixa, dentro da lógica patriarcal, para que as mulheres, já pouco reconhecidas, tornem-se rapidamente ostracizadas diante da desvalorização e da rejeição que suas contribuições enfrentam. Trago, no início da segunda seção, um relato pessoal do ocorrido em uma aula minha, no Estágio Docência do Doutorado, sobre o poema "Unicorn". No relato, exemplifico, com mais detalhes, como a falta de exposição às obras que desafiam as normas convencionais ainda podem causar profundo estranhamento naqueles que as leem pela primeira vez.

Angela Carter, portanto, não apenas escreve o erótico, mas teoriza sobre ele. Em *The sadeian woman*, a autora argumenta que a pornografia convencional sofre de

defeitos metodológicos ao funcionar como um manual de instruções escrito por homens para homens. Carter critica a supressão da metáfora na pornografia:

[O ato sexual na pornografia configura] como uma metáfora do que as pessoas fazem umas às outras, freqüentemente [*sic*] no sentido mais cruel; mas o interesse atual do pornógrafo é suprimir ao máximo a metáfora e deixar-nos com as mãos cheias de palavras vazias (Carter, 2000, p. 17).

É precisamente nessa fronteira que a obra de Carter opera. Quando se trata da arte dita erótica – “(erotismo, a pornografia da elite)” (Carter, 2000, p. 17) – esta mesma arte contém “a possibilidade da mesma metodologia – isto é, uma escrita que pode ‘tocar’ um leitor, assim como uma mulher ‘toca’ um homem ou um homem ‘toca’ uma mulher” (p. 17). Nesse cenário, relações desiguais de dominação e submissão também são estabelecidas, e a poesia de Carter opera o que Joseph Bristow e Trev Broughton (1997) chamam de desejos infernais.

Como apontam Bristow e Broughton (1997) em *The Infernal desires of Angela Carter* (Os desejos infernais de Angela Carter), a autora recusa a distinção higienista entre um erotismo “aceitável” e uma pornografia “explícita”. Para Carter, o que está em jogo são as relações de poder inscritas na carne. Para os críticos, a estratégia de Carter é usar a linguagem erótica para expor essas engrenagens de poder: ao recusar a distinção moralista entre “alta literatura” e “literatura pornográfica”, Carter utiliza o erotismo como uma ferramenta de vanguarda para explodir o mito da passividade feminina.

A afirmação de Carter de que o erotismo é a pornografia das elites é uma provocação crítica e irônica, pois assinala que esta classe se beneficia da diferença social, cultural e de gênero que emerge do consumo de ambas as categorias – o erotismo e a pornografia. Quando elaborada na linguagem com este fim, a pornografia força o leitor a reavaliar sua relação com a sexualidade humana e com a sua própria; processo este que também apagará a distinção social de prestígio feita entre o erotismo e a pornografia: a última, estigmatizada, é invalidada pela “elite” cultural e social enquanto o primeiro, considerado uma forma de arte mais “elevada”, hierarquiza de forma arbitrária a sexualidade humana como inaceitável (pornografia) e aceitável (erotismo).

Ao pensar a pornografia como metáfora e, também, supressão da metáfora, entendo que ela, em sua essência, não é apenas sobre sexo, mas sim sobre a

representação de dinâmicas de poder e de relações sociais e de gênero. O ato sexual representado será, portanto, o quadro através do qual é visto onde essas relações desiguais de dominação, submissão e exploração são tingidas. Ao suprimir a metáfora e, como dito, entregar ao leitor palavras vazias, a pornografia denuncia seu próprio mecanismo de anulação. O fim é alienar o espectador ou o leitor de qualquer profundidade, forçando-o a se debruçar sobre a ação de forma superficial e desumanizada, apartada de sua complexidade inerente.

A defesa de Carter é a de que a pornografia possui a mesma capacidade transformadora quanto a arte erótica, pois ao “tocar” o leitor, leva-o a uma reavaliação das próprias concepções formadas a partir dessas narrativas. Se feita de forma a questionar as relações sexuais entre homens e mulheres, a pornografia não irá perpetuar os estereótipos negativos a respeito, sobretudo, das mulheres.

Essa mudança de paradigma mantém o *status quo* patriarcal no qual as mulheres não são sujeitas desejantes, e sim objetos desejáveis. Este conjunto de crenças e princípios da pornografia que se afasta propositalmente da crítica às relações sexuais é feita para distorcer a realidade e reforçar uma compreensão da sexualidade humana em um contexto isolado, oco e omissivo, transformando e mantendo as narrativas pornográficas em ferramentas de controle social e de gênero. Ao manter a ordem existente, não há espaço para o potencial transformador e significativo que a pornografia pode e poderia desempenhar nas relações humanas. O *eros* político que defendo nesta tese recupera, portanto, a metáfora para politizar o corpo.

Para analisar esse *eros* político na poesia, recorro a Georges Bataille (2020). Bataille estabelece o erotismo como a aprovação da vida até a morte, ligado à ideia de dispêndio improdutivo. Além disso, para o autor, tudo aquilo que é da lógica do erótico está dentro do que ele nomeia interdito, podendo esse interdito atuar ou não: se ele atua, a experiência está deslocada, sem lugar; se ele não atua, o lugar da experiência é furtivo, fora da consciência (Bataille, 2020, p. 61-62). Bataille também compara o erotismo à poesia, afirmando que “a poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos” (Bataille, 2020, p. 48).

Para ele, portanto, a poesia se conecta intrinsecamente a essas ideias: “e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. *É o mar partido com o sol*” (Bataille, 2020, p. 48, grifos do autor). É por isso que, como aponta o autor, “todos nós sentimos

o que é poesia. Ela nos funda, mas não sabemos falar dela” (Bataille, 2020, p. 47). Acrescento que, ao me propor a falar de poesia, deparo-me com uma tarefa, de fato, bastante difícil.

Essa indistinção é complementada pela leitura de Anne Carson (2022) em seu ensaio *Eros the bittersweet: an essay*, publicado pela primeira vez em 1986 e trazido para o Brasil em 2022, em tradução de Julia Raiz, com o título *Eros: o doce-amargo*. Carson recupera Safo para definir *eros* como “doce-amargo” – em grego, *glukupikron* (γλυκύπικρον) –, destacando que “Eros parecia a Safo uma experiência ao mesmo tempo de prazer e dor” (Carson, 2022, p. 17). A autora cita o fragmento sáfico:

Ἔρος δ' αὖτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

*Eros once again limb-loosener whirls me
sweetbitter, impossible to fight off, creature stealing up*

Eros mais uma vez afrouxa-membros me torce
doce-amargo, impossível de resistir, criatura a roubar
(Safo *apud* Carson, 2022, p. 17-18).

Para Carson, Safo é quem primeiro denomina *eros* de “doce-amargo”, pois “Eros parecia a Safo uma experiência ao mesmo tempo de prazer e dor. Aqui há uma contradição e talvez paradoxo. Perceber esse *eros* pode dividir a mente em duas” (Carson, 2022, p. 17). Para a autora, a doçura do desejo erótico, primeira parte do termo, é mais óbvia do que sua amargura, podendo “existir várias relações entre os dois sabores” (Carson, 2022, p. 17).

Esse paradoxo ou contradição, ao que me parece, é inerente ao erótico, “um problema anterior ao próprio Eros” (Carson, 2022, p. 19). Assim, “amor e ódio bifurcam Eros” (Carson, 2022, p. 26) como dilema posto, ambivalência como essência, no qual “imprime o mesmo fato contraditório: amor e ódio convergem no desejo erótico” (Carson, 2022, p. 26). Mais importante ainda, Carson define *eros* como um verbo. O desejo se move, afirma (Carson, 2022). Pensar *eros* como verbo é essencial para a lírica carteriana, onde o desejo desafia o estático e está em contínua metamorfose.

Se tratando, ainda, de poesia de autoria feminina de forma geral, é possível também traçar paralelos com a crítica proposta em Gilbert e Gubar (2000), quando propõem que as alternativas das escritoras eram, no início, o uso de pseudônimos ou o anonimato, como já mencionei no primeiro capítulo.

Essa condição é bastante sintomática e se reflete também no desejo erótico: na primeira opção, ou eu não sou eu (sou algo inventado) ou eu não existo (sou algo invisível) – conforme já mencionado anteriormente. Entre a invenção e a inexistência da poeta que escreve com seu duplo, acredito, mora esse erótico que bifurca ao mesmo tempo em que converge, causando a contradição, e talvez, também, o paradoxo nos poemas.

Além disso, compreendo o corpo como território de disputa, lugar para expressar o erótico, independente do teor que se manifeste ali. Em Carter, esse corpo é frequentemente um palco de encenações, ou o que Lorna Sage (1994) chama de teatro do corpo, onde as identidades são vestidas e despidas como máscaras.

Entre o dito, o interdito e o escrito, volto-me agora para a análise de como esse *eros* se comporta especificamente na poesia de *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015). A seguir, analiso como a autora mobiliza a brancura do mito e o falo do unicórnio não para reverenciá-los, mas para, através de uma desconstrução erótica, revelar as estruturas de poder que os sustentam.

4.2 O *EROS* POLÍTICO NO VERSO DE ANGELA CARTER

Começo esta seção retomando uma cena de uma de minhas aulas ministradas no Estágio Docência do Doutorado, no primeiro semestre de 2024, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Nela, minha proposta era apresentar a poesia de Angela Carter e alguns de seus poemas, com foco principal em “Unicorn”. Para além da apresentação, propus também a apreciação e a análise dos elementos da poesia segundo Gardner (2009), para que os alunos pudessem não só ruminar a linguagem, mas também desenvolver um parágrafo escrito sobre o poema, ao final da aula, após a realização de alguns exercícios.

O começo da aula focou no que eles já sabiam sobre o tema em questão, com perguntas sobre o conhecimento deles em relação à autora nos eixos vida e obra, e depois afunilando em perguntas sobre sua poesia em específico.

Assim como aconteceu em uma comunicação oral apresentada por mim na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2023, onde professores e pesquisadores de literatura inglesa relataram não serem familiarizados com a poesia de Angela Carter, a resposta dos alunos da Graduação em Letras: Inglês da UFJF

não foi diferente: ninguém sabia que Carter escreveu poesia; e, em relação a alguns alunos, sequer sabiam sobre a existência da autora em si.

Após elucidar algumas informações relevantes sobre Carter, como seu estilo de escrita e suas contribuições para a literatura, apresentei o objetivo principal da aula, que era explorar e analisar alguns de seus poemas. Assistimos a um vídeo no qual Rosemary Hill fala sobre a poesia de Carter, em especial em relação às influências medievais nos poemas, e encorajei os estudantes a ouvirem atentamente, tomarem nota e buscarem as respostas das perguntas acessando suas habilidades de escuta. Após o vídeo, fizemos alguns exercícios e partimos para a leitura de “Unicorn”.

Dado o breve contexto da produção dos poemas de Carter e alguns outros *insights* sobre sua escrita, os alunos foram divididos em duplas para realizarem a leitura do poema e identificarem, em diálogo, os seguintes elementos da poesia no poema: eu lírico, interlocutor, imagética, rima, assonância, consonância, forma, métrica, estrofes e versificação (Gardner, 2009). Um dos objetivos principais era a identificação da forma distinta do poema, que emula um filme ou uma peça de teatro, como um roteiro, o que os alunos prontamente relataram ter percebido. Os alunos também foram encorajados a identificarem o(s) tema(s) presente(s) no poema, bem como outras questões de linguagem.

Monitorei as duplas enquanto eles realizavam as discussões, e foi nesse momento que percebi reações e olhares muito peculiares enquanto eles liam o poema “Unicórnio”. Aguardei que todos terminassem a leitura e as discussões e pedi que todas as duplas apresentassem suas análises para a turma. Ao mediar o processo de *feedback*, pude ver que a maioria dos alunos da sala – uma turma entre 15 e 20 pessoas, aproximadamente –, podiam ser divididos nos grupos a seguir: o grupo dos que não gostaram do poema, o grupo dos que não entenderam o poema e o grupo dos que externaram um grande incômodo com a questão do erótico no poema – em especial em relação à consumação do ato sexual entre a virgem e o unicórnio.

Uma das cenas que mais me marcaram – e por isso a relevância desse relato – foi a de uma aluna que, com olhos de espanto e perplexidade, conseguiu apenas dizer que achou tudo, nas palavras dela, “*very disgusting and unnecessary*” (“muito nojento e desnecessário”) naquele poema. Pensei, então, que a expectativa dela em relação a unicórnios, no poema, foi totalmente quebrada: o unicórnio de Carter nada tem a ver com o unicórnio previsto por ela, o do século XXI: ao se depararem com um unicórnio agressivo, violento, fálico e transgressor, as imagens viscerais descritas nos

versos incorporaram, naquele preciso momento, o grotesco à imagem do animal como fera desidealizada, desconfortável e incômoda.

O choque cultural que a obra de Carter evoca e frequentemente provoca é emblemático, e não seria diferente em relação à sua poesia, especialmente se há um convite ao confronto em relação às expectativas contemporâneas sobre certos símbolos. Não há, precisamente, uma data na qual a popularidade dos unicórnios como símbolo cultural e objeto de desejo retornou à sociedade atual, mas os alunos certamente possuíam esse signo atualizado em suas mentes, ainda que a presença dos unicórnios na arte e na cultura ocidental seja antiga, como vimos, remontando às tapeçarias e à Idade Média.

A viralização⁷⁵ no contexto online e a forma como os unicórnios são representados hoje, como uma imagem infantilizada, é recente. Ao não encontrarem, no poema, uma representação que estivesse alinhada a essa visão colorida e alegre de um unicórnio contemporâneo, os alunos que se sentiram enojados provavelmente ficaram, ainda, muito surpresos.

Ao imaginarem um unicórnio associado ao infantil, à positividade ou à cultura pop digital, a selvageria brutal do unicórnio medieval, no poema – cuja associação, como vimos, remete à captura a partir do mito folclórico em relação à virgem –, somada, ainda, à sexualização do animal, gera uma dissonância cognitiva esperada entre a representação de unicórnios no século XXI e nos séculos XII-XVI.

Essa dissonância se justifica porque, na simbologia tradicional compilada por Chevalier e Gheerbrant (1982), o unicórnio não é um animal de passividade, mas de poder e de uma pureza ativa. Seu chifre único é descrito como uma “espada de Deus” ou um “falo psíquico”, representando uma dualidade feroz: ao mesmo tempo em que simboliza a sublimação da vida carnal e a virgindade psíquica, carrega a potência da fecundidade. Trata-se de uma criatura de “chifre terrível”, capaz de detectar venenos e separar as águas poluídas, evocando uma força sobrenatural que só pode ser contida pelo ardil de uma donzela, e não por mera docilidade.

⁷⁵ Viralizar, no contexto online, significa tornar algo – vídeo, imagem, texto, artigo ou tendência – muito popular e amplamente compartilhado em rede, especialmente nas mídias sociais. É um efeito que se inicia a partir da publicação daquele conteúdo e que desperta o interesse de um grande número de pessoas ao mesmo tempo. Consequentemente, o conteúdo é compartilhado de forma exponencial, fazendo com que mais pessoas o descubram e o compartilhem.

A forma comercial, palatável e lucrativa do unicórnio hoje, no entanto, remete à sua significação como símbolo de pureza e de magia. Esteticamente agradável, com traços macios e delicados, a pelagem do unicórnio vem em tons arco-íris e a pele vem em tons pastéis de branco, rosa ou azul. O chifre, normalmente, é nas cores prata ou dourado, e brilha e reluz pontos de glitter. Alguns, ainda, vêm com asas de fada – remetendo também ao Pégaso⁷⁶ da mitologia grega – ou mochilas para guardar acessórios como pentes ou presilhas para sua crina. Inofensivo, dócil e amigo das crianças, o unicórnio do século XXI distancia-se radicalmente da simbologia antiga cujo aspecto selvagem e indomável eram algumas das principais características dos seres místicos.

Assim como a Idade Média foi um período longo no qual as representações de unicórnio variaram ao longo do tempo, mantendo certas características predominantes, assim ocorre, também, com as representações de unicórnio no século XXI. Elas também variam ao longo do tempo, mas são predominantemente desprovidas de qualquer sexualidade explícita ou agressividade, preferencialmente em tons bastante coloridos.

Ao contrapor essa imagem, ilustrada a seguir na Figura 5, à reação visceral da aluna em minha aula, reside o ponto de partida ideal para definirmos o que chamo nesta tese de *eros* político. A náusea da aluna revela que a expectativa contemporânea sobre o unicórnio – higienizado pela cultura *pop* como um ser dócil, colorido e infantilizado – foi violentamente quebrada. O choque ocorre porque Carter não entrega o mito domesticado: ela entrega a fera, a fera medieval em sua essência fálica e predatória, despindo-a da aura de santidade.

O *eros* político em Carter é, portanto, essa estratégia de usar o choque estético e sexual para forçar o leitor a confrontar a “sujeira” real das relações de poder que os mitos tentam esconder. A Figura 5 traz uma ilustração que retrata acertadamente a maneira como o unicórnio do século XXI é geralmente representado na atualidade:

⁷⁶ Figura da mitologia grega, é um cavalo alado (ou corcel) presente no mito de Perseu e Medusa. Nascido do sangue da Medusa após sua decapitação por Perseu, Pégaso, posteriormente, é transformado por Zeus em constelação e consagrado como símbolo da inspiração poética e do intelecto.

Figura 5 – Ilustração da representação de um unicórnio no século XXI.



Fonte: Banco de imagens online (Freepik, 2025).

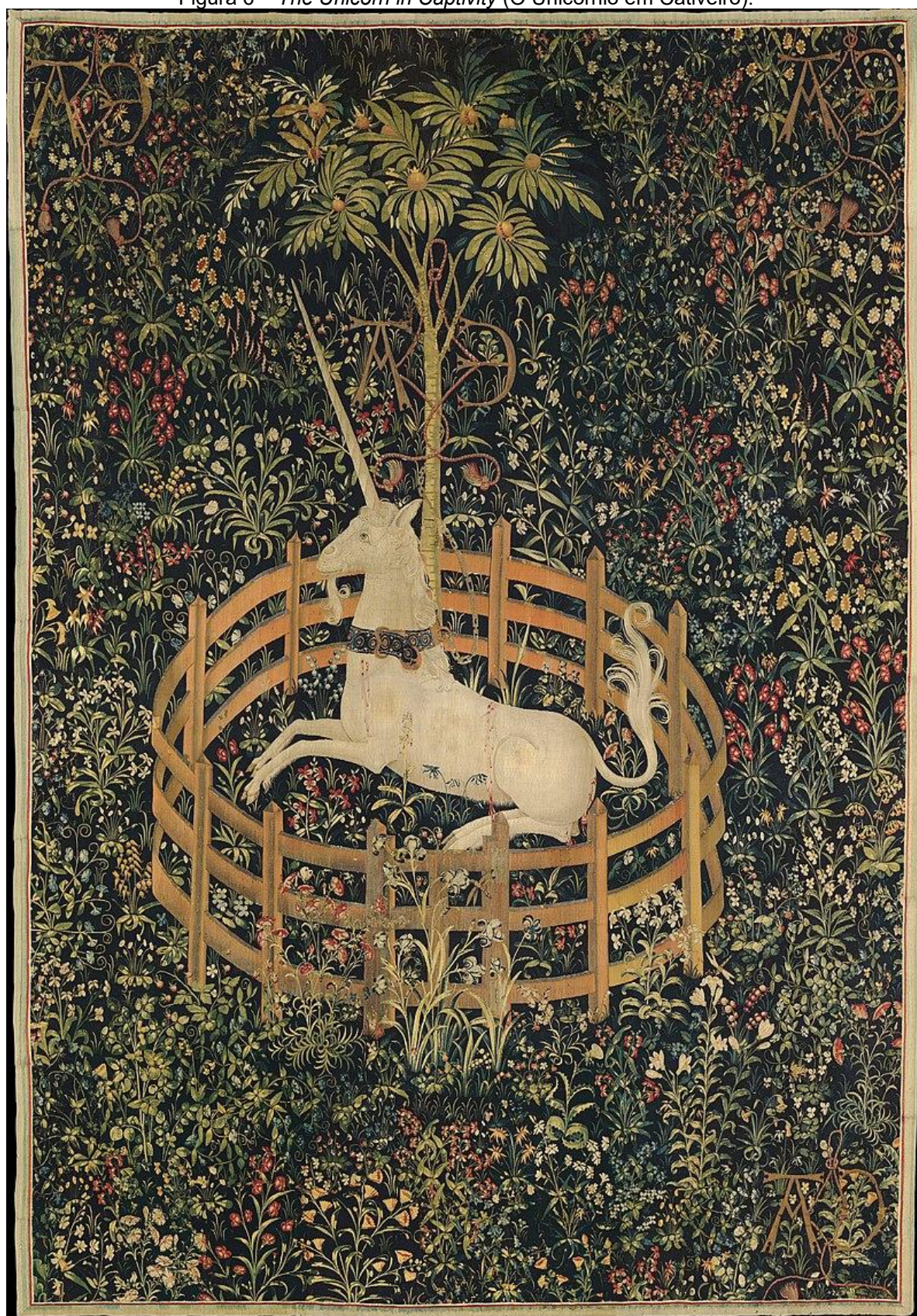
Já o unicórnio medieval, descrito a partir dos mitos, apesar de possuir imagens distintas ao longo dos séculos à época, geralmente tinha o corpo híbrido, com traços equinos – o corpo e a aparência geral –, caprinos – as barbas de bode e cascos fendidos – e leoninos – a cauda com um tufo na ponta. A pelagem é predominantemente branca – o que é associado quase que universalmente ao unicórnio medieval – e simboliza pureza e poder.

A brancura é uma característica importante, mas é o chifre a característica mais emblemática. Também localizado no centro da testa, era longo, reto e geralmente espiralado, além de bastante pontiagudo, parte do corpo onde acreditavam estar concentradas as propriedades mágicas do unicórnio.

Essa estrutura proeminente carrega, no entanto, um simbolismo erótico inegável. Na iconografia medieval, e especialmente na reapropriação feita por Angela Carter, o chifre é lido como um símbolo fálico por excelência. Para a autora, a imagem da fera que repousa no colo da virgem não sugere apenas mansidão, mas uma tensão sexual latente, onde o chifre representa a ameaça e a promessa da penetração, fundindo a violência da fera ao desejo erótico.

O porte também diferia: não eram animais muito grandes e imponentes, mas sim animais cujo tamanho se assemelhava ao de um potro, o que o aproximava à aparência de um cavalo. Além disso, como diz o mito, eram feras – e não animais dóceis – extremamente difíceis de serem capturadas, muito fortes, ariscas e selvagens. A Figura 6 traz uma das mais famosas das Tapeçarias do Unicórnio, uma série de tapeçarias que data dos anos aproximados 1495-1505, mostrando um unicórnio acorrentado a uma árvore em um jardim, sendo uma obra de arte medieval rica em simbolismos da época:

Figura 6 – *The Unicorn in Captivity* (O Unicórnio em Cativoiro).



Fonte: *The Metropolitan Museum of Art* (Freeman, 1976).

As descrições dos unicórnios medievais são, geralmente, encontradas nos chamados bestiários, “coletâneas de pequenas histórias que descrevem animais reais e imaginários, vegetais e, até mesmo, pedras” (Azevedo, 2020, p. 1). Os bestiários eram um gênero textual muito popular na Idade Média que veiculavam alegorias – no caso, cristãs – de instrução ética que contribuía para a instrução religiosa (Azevedo, 2020). Há um texto chamado *O Fisiólogo*, ou *Physiologus Latinus*, que é geralmente classificado, nos estudos medievais, como o antecessor dos bestiários.

Nesse texto, que possui 51 entradas (Azevedo, 2020), há a descrição de animais reais e imaginários, dentre eles o unicórnio. No *Fisiólogo*, a criatura é caracterizada como um animal pequeno, semelhante a um cabrito, mas de força e ferocidade notórias. Essa leitura é aprofundada por Odell Shepard (1993) em seu livro *The lore of the unicorn* (A tradição do unicórnio). Nesta obra, considerada fundamental para a historiografia do mito, o autor rastreia as origens zoológicas e as transformações teológicas da fera, defendendo que as raízes da lenda remontam inequivocamente à Índia, o que justifica a influência oriental perceptível nas primeiras descrições.

A descrição fundadora na literatura ocidental, conforme aponta Shepard (1993), pertence ao historiador grego Ctésias (cerca de 400 a.C.). Em seus relatos sobre a Índia, Ctésias descreveu o asno selvagem da região como sendo do porte de um cavalo, de corpo branco, cabeça púrpura e olhos azuis. Sua característica mais distinta seria um chifre na testa de um côvado⁷⁷ de comprimento, tricolor: vermelho na ponta, preto ao meio e branco na base. Acreditava-se que o consumo de líquidos nesse chifre oferecia proteção contra venenos, epilepsia e convulsões, sendo o animal extremamente ágil e difícil de capturar. Para a crítica moderna, o animal real por trás dessa descrição fantástica seria, provavelmente, o rinoceronte indiano.

A partir, então, da leitura do poema e das apresentações de algumas imagens de representações do unicórnio na Idade Média – e passado, também, o espanto e a quebra de expectativas em relação a unicórnios –, alguns alunos concordaram com a repugnância, mas não necessariamente com a outra parte – a de não ser “necessário”. Essa afirmação que questiona a necessidade ou não do poema existir é, a meu ver, um grande revelador da quebra de expectativa fundamental. Acredito que esses

⁷⁷ Antiga unidade de medida de comprimento utilizada por diversas civilizações antigas, com medidas que variavam entre 44,5 e 51,8 centímetros.

alunos provavelmente não viam razão para macular um símbolo tão positivo com elementos sórdidos; algo que também revela que o contato com textos desse tipo pode estar sendo raro ou até mesmo inexistente durante o período da graduação.

A repulsa da sala de aula confirma, portanto, a tese de Carter em *The sadeian woman*: o mito higienizado é uma armadilha. Ao imaginarem o unicórnio como um ser de pureza assexual, os leitores modernos esquecem que, na tradição medieval e nos bestiários analisados por Shepard (1993), o unicórnio sempre foi uma alegoria de penetração e captura. O chifre único, ereto e espiralado, nunca foi um adorno inofensivo: ele é o significante do falo e do sistema patriarcal.

Para Carter, a desconstrução do mito do unicórnio é, justamente, a essência da crítica das ideologias, por exemplo, aos papéis de gênero perpetuados nos mitos. A partir desse estranhamento do erótico, abrimos a discussão em relação a esse tema e nos debruçamos, por alguns minutos, numa discussão que tinha como fio condutor a intencionalidade subversiva de Carter ao colocar a mulher como dona de sua própria voz e destino, através da posse de si mesma e da recusa em se colocar como vítima naquela situação; mas não sei dizer se o argumento surtiu algum efeito.

Após as discussões e apresentações das análises e a partir das reflexões levantadas em sala de aula, encorajei os estudantes que lessem os outros poemas de Carter em casa, a fim de perceberem características em comum, pois infelizmente não foi possível ler, no tempo da aula, outro poema além de “Unicorn”. Minha avaliação é que, por ter sido um poema que causou muita polêmica, nos detivemos profundamente em sua análise e em discussões outras que surgiram delas.

Trago o relato do estranhamento do erótico em uma aula de poesia numa Graduação em Letras – um curso no qual se presume que os alunos estejam preparados para lidar com essa temática – pois o considero importante por alguns motivos. Primeiro, o episódio me lembra que é preciso me despir de qualquer suposição sobre como será a recepção de um texto num contexto de sala de aula, ainda que eu como professora seja capaz de prever algumas coisas. Além disso, reforça a necessidade de diversificar as experiências de leitura dos alunos, pois é essencial que eles reconheçam a importância e a presença do erótico como parte da experiência humana, além de terem a oportunidade de desconstruírem estigmas, preconceções e tabus que o erótico ainda carrega na maioria dos contextos.

A discussão do estranhamento do erótico me encoraja, também, a pensar na formação histórica e cultural dos alunos. Ao levar textos com essa temática, possibilito

que eles se familiarizem com as diversas interpretações a depender do contexto de cada poema, levando-os a questionar, também, o porquê de certas imagens ou temas provocarem desconforto e emoções correlatas à repulsa, ainda que num ambiente de discussões acadêmicas que surgem das mitologias, nas quais o erótico é não só parte, mas base. Além disso, o foco na linguagem provocativa é também oportunidade para comentar sobre técnicas literárias de criação e como elas provocam essas reações emocionais nos leitores, o que por sua vez mostra aos alunos que estão num espaço seguro para expressarem suas opiniões e emoções a respeito desses textos.

É comum pensar que quando uma obra causa estranheza ela não agrada, mas essa generalização, sob um olhar mais atento da crítica literária e da apreciação do insólito, parte de uma premissa restritiva do agradar e ignora as relações complexas que o ser humano estabelece com a arte; sobretudo com aquela que ousa desafiar suas percepções.

Essa ruptura com o familiar, sentida de forma perturbadora a partir da temática tabu, da inovação formal na estrutura do poema, da presença do surreal e da ambiguidade proposital dos versos não trazem previsibilidade e tampouco a sensação imediata de entretenimento que o senso comum busca na arte. Carter, em sua poesia, convida o leitor a uma fruição estética complexa embebida na estranheza, pois o desafia intelectualmente a tentar decifrar o texto, refletir sobre seu conteúdo e engajar emocionalmente e profundamente nas palavras, de forma catártica, com uma obra que expande nossa percepção e enriquece a experiência estética da arte.

É aqui, ainda, que a poesia de Carter opera a transição do “pornográfico” para o “político”. Lorena Russell (2006) define Carter como uma “pornógrafa moral”: aquela que usa a linguagem do sexo não para excitar, mas para revelar as estruturas de exploração. Em “Unicorn”, essa revelação se dá através da subversão de dois símbolos centrais: a brancura (*whiteness*) e o chifre (*phallus*).

Na iconografia tradicional, a brancura do unicórnio simboliza a pureza de Cristo e a castidade. No entanto, sob a lente do *eros* político carteriano, essa brancura é relida como uma esterilidade ameaçadora. O branco não é a ausência de pecado, mas a ausência de vida, a frieza de um ideal inalcançável que oprime a mulher.

No poema, a voz lírica observa essa brancura não com reverência, mas de forma cínica. O unicórnio de Carter, ao adentrar o espaço da virgem, não traz a redenção divina: ele traz a ameaça de uma sexualidade que é, ao mesmo tempo, sagrada e bestial. A “alvura” do animal serve, politicamente, para mascarar sua

violência. Carter denuncia que, por trás da pureza exigida das mulheres e idolatrada nos mitos, esconde-se um mecanismo de controle do feminino. O unicórnio é branco porque a ideologia dominante precisa se apresentar como “limpa” para exercer seu poder sem questionamentos. Ao sexualizar essa brancura – tornando-a carnal, palpável –, Carter mancha o mito propositalmente. O “nojento” apontado pela aluna é, na verdade, o momento em que a máscara cai.

Ora, se a brancura é a máscara, o chifre é a arma. A tradição medieval dita que o unicórnio só pode ser capturado se repousar a cabeça no colo de uma virgem. Essa imagem, repetida à exaustão nas tapeçarias já mencionadas nos capítulos anteriores, é lida por Carter como uma encenação erótica de dominação e castração. O chifre, longo, reto e espiralado (Shepard, 1993) é inequivocamente fálico.

No entanto, o *eros* político de Carter inverte a dinâmica da captura. No poema, a mulher não é a armadilha passiva, a “isca” virginal que sacrifica sua honra para que os caçadores matem a fera. Pelo contrário, a voz antes do eu que narra o poema assume a agência: ela olha para o chifre não com medo, mas com curiosidade e desejo de posse. Aqui reside a verdadeira transgressão que Wisker (2006) aponta como característica da escrita erótica feminina subversiva: a recusa da vitimização, pois a mulher no poema de Carter toca o falo/chifre. Há uma tensão sexual latente que sugere que a captura é mútua, pois, ao permitir que a fera pouse em seu colo, a virgem carteriana não está se submetendo à pureza, mas sim engajando-se em um ato de conhecimento carnal.

O “nojo” contemporâneo diante dessa cena vem da recusa social em aceitar que a donzela possa ter desejos sexuais, especialmente desejos voltados para a fera. O *eros* político, nesse sentido, tensiona ainda mais a dicotomia santa/prostituta. A mulher do poema manipula o símbolo fálico (o unicórnio) para seus próprios fins, numa prefiguração da mulher sadiana que Carter teorizaria mais tarde: uma mulher que entende as engrenagens da sexualidade e as usa para sobreviver, em vez de ser esmagada por elas.

Portanto, o poema “Unicorn” funciona como o ponto zero onde Carter testa sua hipótese do pornógrafo moral: ela usa a imagem obscena do animal no colo da virgem para expor a verdade que o mito esconde: que a idealização da virgindade feminina é, em si, uma fantasia pornográfica masculina. O unicórnio busca a virgem não para honrá-la, mas para consumi-la ou ser consumido por ela.

O pornógrafo moral, segundo Carter, seria “um artista que usa material pornográfico como parte da aceitação da lógica de um mundo de licença sexual absoluta para todos os gêneros, e projeta um modelo do modo como tal mundo poderia funcionar” (Carter, 2000, p. 19). Diferentemente do pornógrafo usual, o pornógrafo moral pode usar a pornografia como crítica das relações entre os sexos, sendo seu interesse “a total desmistificação da carne e a subsequente [sic] revelação, através das infinitas modulações do ato sexual, das relações reais do homem e seu semelhante” (Carter, 2000, p. 120).

O que Carter defende é que este pornógrafo, diferentemente do que pode se pensar, não é o inimigo das mulheres, pois ao invés de seguir construindo estereótipos pornográficos para o *male gaze*, ele faz, através de sua escrita, com que as relações sexuais entre homens e mulheres explicitem a natureza das relações sociais na sociedade na qual ocorrem.

Nessa sociedade, geralmente dominada por homens, há a produção, segundo Carter, de “uma pornografia de aquiescência feminina universal. Ou, titilação deliciosa, de compensatória mas espúria dominação feminina” (Carter, 2000, p. 20), ou seja, uma pornografia na qual mulheres não possuem nenhuma agência sobre si; e, pior, são ainda dominadas e subjugadas. O pornógrafo moral – ou crítico – não usará, portanto, as ferramentas da pornografia (as imagens impactantes, o apelo visual, a excitação pela excitação) de forma superficial pois empregará conscientemente uma visão que irá, justamente, desafiar tais convenções. Carter acredita que, ao fazer isso, o pornógrafo moral adentra, inevitavelmente, o campo político, pois passa a usar as relações entre homens e mulheres como metáfora para expor essas dinâmicas de poder e as condições reais nas quais homens e mulheres se encontram na sociedade (Carter, 2000).

Dessa forma, ainda que seja estranho pensar que o pornógrafo moral, sem censura, desafie essas fronteiras, é ele quem irá trazer representações de violência “nojentas” – *disgusting*, como bem adjetivado pela aluna em minha aula relatada anteriormente – que irão expor essas relações de poder em suas formas mais viscerais, brutais e cruas. Haverá, assim, uma transgressão inevitável quando o pornógrafo moral, como Sade, aborda temas difíceis e complexos como a violência erótica, o masoquismo e o sadomasoquismo, pois ali haverá verdades muito evidentes sobre os sistemas de poder e as relações desiguais entre homens e mulheres.

Essa ideia vai ao encontro do que Carter, segundo Russell, afirma. Para ela, “as relações sexuais são o lugar onde se desenrolam relações sociais e culturais mais amplas, e a literatura que aborda diretamente o sexo seria uma literatura que ilumina as relações de gênero” (Russell, 2006, p. 204, tradução minha). Carter reforça que sua escrita serve para “interromper as narrativas de romance, uma mitologia que considera mais perigosa para as mulheres do que a pornografia” (Russell, 2006, p. 204).

É por isso que a obra de Sade, para Carter, é fundamental para compreender a natureza da liberdade sexual feminina. O marquês elabora uma ruptura radical ao recusar ver a sexualidade da mulher atrelada à sua função reprodutora – uma dissociação tão incomum no final do século XVIII quanto agora, mesmo com os questionamentos contemporâneos sobre o determinismo biológico. Ao romper esse elo, Sade abre espaço para o que Carter define como o papel do pornógrafo moral.

Diferente do pornógrafo convencional, que apenas reafirma o *status quo* da dominação, o pornógrafo moral utiliza a explicitude do sexo para desmistificá-lo. Carter assume essa postura para demonstrar que, uma vez livre da obrigatoriedade da reprodução e da santidade, a sexualidade feminina se revela como um campo de disputas de poder. Ser uma pornógrafa moral, portanto, significa usar a literatura erótica como crítica: é preciso descrever a carne e a violência sem eufemismos para expor as relações reais de opressão que a sociedade tenta mascarar sob o véu do romance ou da biologia.

A reação de repulsa em sala de aula, assim, valida a eficácia do poema. Se o texto tivesse apenas reproduzido o unicórnio “fofo” e “mágico” do século XXI, ele teria falhado como arte política. Ao provocar o desconforto, Carter obriga o leitor a olhar para o chifre e ver o falo; a olhar para a brancura e ver o poder; a olhar para a virgem e ver o sujeito desejante. O *eros* político não é feito para agradar, mas sim para, como diria Hilst, gerar a nostalgia da santidade através do confronto com o repugnante.

A legitimidade de classificar a própria Carter como uma pornógrafa moral encontra respaldo sólido na fortuna crítica. Retomando o verbete de Lorena Russell (2006) na *Encyclopedia of erotic literature* (Enciclopédia de literatura erótica), a teórica é categórica ao enfatizar que “a reputação de Carter como escritora erótica ocorre por meio do seu feminismo, especificamente por meio das suas articulações de pornografia moral” (Russell, 2006, p. 205, tradução minha). Essa definição se materializa com clareza em obras como *The bloody chamber*, onde o erotismo não

serve ao voyeurismo passivo, mas permite que as protagonistas assumam o controle de sua própria sexualidade. Para Russell, ainda, a prova dessa postura moral reside na estética de Carter: um erotismo despido de romance e, muitas vezes, brutalmente comprometido com as realidades materiais. Ao promover uma escrita que recusa o consumo fácil, Carter convida o leitor a um envolvimento crítico, validando na prática o conceito que teorizou.

Para explicitar, de forma breve, o paralelo entre o erótico e o feminismo, apresento o artigo “*Women’s writing: anglophone, twentieth century*” (Escrita de mulheres: anglófona, século XX), escrito por Gina Wisker (2006), que também faz parte da *Encyclopedia of erotic literature*. Wisker o inicia mencionando como as mudanças históricas e sociais podem ter contribuído, a partir da segunda metade do século XX, para uma maior aceitação, em partes, do erótico na escrita de mulheres:

As grandes mudanças e os momentos de libertação da metade do século, a revolução sexual que acompanhou a pílula contraceptiva nos anos 60 e o feminismo da segunda onda, sustentam uma nova explicitação da escrita erótica e alimentam as reivindicações das mulheres quanto ao direito de explorar e escrever sobre variedades de escolhas sexuais, gostos, experiências e também fantasias. Os debates e a legislação do século começaram a estabelecer a igualdade de direitos não só em termos de emprego (Lei da Igualdade de Remuneração de 1970), propriedade (Lei da Propriedade das Mulheres Casadas de 1964) e casamento/divórcio (Lei do Divórcio de 1969), mas também de uma forma mais ampla, em termos de igualdade de cidadania, que inclui o reconhecimento e a expressão da sexualidade e do erótico (Wisker, 2006, p. 1400, tradução minha).⁷⁸

No entanto, essa libertação social, política, psicológica e biológica conseguida pelas mulheres no século XX não necessariamente também liberta a expressão de uma escrita erótica feminina, visto que a situação da literatura erótica em si não é tão clara, pois segue entrelaçada com os debates mais francos e polêmicos do feminismo, colocando o erótico numa espécie de “*continuum* sexual e erótico, mas que tem sido

⁷⁸ No original: “Major changes and liberating moments midcentury, the sexual revolution accompanying the contraceptive pill in the 1960s and second wave feminism, underpin a new explicitness in erotic writing and fuel women’s claims to the right to explore and write about varieties of sexual choice, taste, experiences, and also fantasies. Debates and legislation of the century began to establish equal rights not only in terms of jobs (Equal Pay Act 1970), property ownership (Married Women’s Property Act 1964), and marriage/divorce (Divorce Act 1969), but more broadly in terms of equal citizenship, which includes the recognition and expression of sexuality and the erotic”.

mais frequentemente defendido como uma oposição polar” (Wisker, 2006, p. 1400, tradução minha).

Esse *continuum* tem início no primeiro extremo, que é caracterizado pelas questões relacionadas à liberdade de expressão, tais como “a afirmação da liberdade individual de escrever e ler de acordo com o gosto e a escolha, a celebração do corpo, a escrita do corpo e o reconhecimento da importância de expressar a sensualidade e de reconhecer e expressar o desejo sexual” (Wisker, 2006, p. 1400, tradução minha). Nesse extremo, a escrita a partir dessas crenças se forja numa “recusa da censura como uma insistência ultrapassada em restringir a autoconsciência e a expressão das mulheres, uma limitação perigosa” (Wisker, 2006, p. 1400, tradução minha).

No outro extremo desse *continuum*, por outro lado, há o “reconhecimento de que a pornografia rebaixa as mulheres e os homens [...] e está relacionada, em muitos casos, com uma legitimação da violência contra as mulheres, retirando-lhes os direitos e a expressão individual” (Wisker, 2006, p. 1400, tradução minha). Wisker também aponta a distinção que alguns escritores fazem entre o erótico e o pornográfico, afirmando que alguns os distinguem e outros não, e que a pornografia, quando apresentada como distinta do erótico, é o lugar no qual se “degrada as mulheres [...] transformando-as em objetos para o prazer voyeurista de outrem” (Wisker, 2006, p. 1400-1401, tradução minha).

No entanto, Wisker faz uma distinção importante a respeito dessa ponta do *continuum*:

Em alguns casos, a pornografia é acompanhada de violência contra as mulheres. Noutros, porém, a pornografia pode talvez ser vista como uma construção, representação e experiência partilhadas por homens e mulheres ou mulheres e mulheres, uma vez que não há vítimas, apenas sexo explícito e, em muitos casos, expressão erótica. No outro extremo do *continuum*, a expressão erótica em si mesma não envolve necessariamente a pornografia, mas é antes uma exploração liberta da sensualidade, da fantasia, da experiência e do prazer. A escrita de autoria feminina anglófona é produzida a partir de qualquer uma dessas posições e, muitas vezes, as etapas entre elas são pouco nítidas (Wisker, 2006, p. 1401, tradução minha).

Essa afirmação de Wisker vai ao encontro de minha hipótese de que não há linhas claras e precisas entre o erótico e o pornográfico na escrita de autoria feminina, e sim uma variação diversificada entre o *continuum* do erótico e do pornográfico que polariza libertação e aprisionamento, presença e ausência, uma vez que a escrita de

autoria feminina produzida a partir dessas posições revela uma questão sempre presente nas discussões atuais sobre empoderamento, que debate recorrentemente sobre a sexualização do corpo feminino, questionando se esse movimento é empoderador ou aprisionador.

Quando assuntos como esse estão em pauta, é sabido que o sistema capitalista costuma se apoderar deles, fazendo com que se tornem mais uma demanda para as mulheres. É o caso das indústrias de cosméticos, por exemplo, que fabricam problemas para vender soluções.

Nesse sentido, quando o poder de autoria é absorvido pelo sistema ou por uma indústria, a mulher que seria considerada empoderada pode se tornar, também, uma mulher sexualizada. Acredito que pensar se as artistas contemporâneas estão subvertendo os sistemas ou servindo à sua lógica é extremamente necessário, mas tal discussão foge à questão principal que se coloca quando o trabalho de mulheres é tratado, independente da área, em termos de reconhecimento e prestígio.

Há a invisibilização, a negação da oportunidade, a falta de espaço e todos os desafios que envolvem ser mulher em uma sociedade fortemente patriarcal, além da sujeição ao sofrimento de diversos tipos de violências estruturais por questões de sexo e gênero. Pensar que significados estão sendo produzidos para o conceito de mulher livre é pensar também que tipo de coletividade está sendo construída pelas pessoas enquanto sociedade. Polarizar o *continuum* na escrita é, ainda, continuar a negar que a sexualidade feminina faz, sim, parte do empoderamento feminino coletivamente.

Essa tensão entre o individual e o coletivo é o que torna a recepção de *A mulher sadiana*, de Angela Carter, tão complexa. Para evitar que a análise da obra de Carter caia na armadilha de ver sua discussão sobre pornografia como mero ato isolado de rebeldia, é fundamental recorrer ao conceito de empoderamento de Joice Berth (2019).

Berth nos alerta que o verdadeiro empoderamento não é um triunfo solitário. Em seu livro *O que é empoderamento?*, ela esclarece que o processo é “uma movimentação interna de tomada de consciência ou do despertar de diversas potencialidades que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação machista e racista” (Berth, 2019, local. 107). Ou seja, a mulher sadiana que apenas inverte o chicote sem mudar o sistema – como Carter critica na figura de Juliette – estaria falhando no que Berth define como ação coletiva:

Não acredito na autolibertação. A libertação é um ato social. [...] Mesmo quando você se sente, individualmente, mais livre, se esse sentimento não é um sentimento social, se você não é capaz de usar sua liberdade recente para ajudar os outros a se libertarem através da transformação global da sociedade, então você só está exercitando uma atitude individualista no sentido do *empowerment* ou da liberdade. [...] Sua curiosidade, sua percepção crítica da realidade são fundamentais para a transformação social, mas não são, por si sós, suficientes (Berth, 2019, local. 273, grifos da autora).

Carter antecipa essa preocupação de Berth ao criticar a liberdade que serve apenas ao indivíduo, mas mantém a opressão intacta. Berth insiste, e concordo, que não se deve tomar como abstrato o conceito do oprimido uma vez que ele é marcado por gênero, raça, sexualidade e outras identidades. Sobre o movimento feminista e empoderamento, Berth afirma que o mais importante já foi feito, que é o “rompimento com a ideia universal da categoria mulher, ou seja, ressignificando categorias diversas de mulheres pela premissa da interseccionalidade – negras, indígenas, latino-americanas e mulheres de cor ou não brancas, entre outras” (Berth, 2019, local. 331), e que precisamos, ainda que feministas, cuidar para que não sejam reforçados outros tipos de opressão, pois empoderamento não é “transcender individualmente certas barreiras” (Berth, 2019, local. 339), mas sim pensar estratégias antirracistas, antissexistas e anticapitalistas.

Por isso, quando penso a questão da produção erótica e pornográfica de poetas mulheres, penso que não há subversão ou transgressão individual que sustente, sozinha, a via da libertação sexual feminina como um todo. Para o empoderamento de forma geral, Berth afirma que “a movimentação de indivíduos rumo ao empoderamento é bem-vinda” (Berth, 2019, local. 371), mas a movimentação coletiva é essencial, pois “o empoderamento no seu sentido mais genuíno visa a estrada para a contraposição fortalecida ao sistema dominante” (Berth, 2019, local. 371), ou seja, não pode se desconectar de “sua razão coletiva de ser” (Berth, 2019, local. 371), ainda que usufrua do movimento individualizado, pois esses também são fundamentais. Se não há consciência crítica, individual e coletiva, não há empoderamento:

O empoderamento, assim como o lugar de fala, coloca-se em uma posição estratégica de descortinador da bipolaridade social que ao mesmo tempo anseia pela igualdade em um sintoma confuso de crise ética, mas não se mostra disposta a olhar para seus acúmulos e questioná-los no sentido de promover um recuo em nome de uma transformação social completa e possível (Berth, 2019, local. 492).

Portanto, defendo que, enquanto não forem tratadas as causas misóginas desses dilemas, a tentativa de compreender os feminicídios e as violências contra meninas e mulheres continuará sendo em vão. Enquanto não igualarmos, coletivamente, a misoginia a um terror abominável, haverá ainda dedos apontados para mulheres que escrevem o erótico e o pornográfico como se fossem cúmplices dessas empreitadas quando, na verdade, estão chamando a atenção para si mesmas por meio de seus textos e, muitas vezes, usando essa escrita tanto para denunciar problemas e questões muito sérias quanto para, simplesmente, criarem entretenimento; cujo direito – o de simplesmente divertir e/ou se divertir – ainda é fortemente negado às mulheres.

O termo *backlash* – em tradução livre, “retrocesso” ou “reação” – refere-se a uma resposta negativa, intensa e muitas vezes organizada contra avanços sociais ou políticos de determinados grupos. No campo dos estudos feministas, o conceito foi explorado por Susan Faludi (1991) em sua obra *Backlash: the undeclared war against American women* (Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres), que descreve os mecanismos de resistência cultural e política que surgem para neutralizar conquistas das mulheres, frequentemente através da patologização ou deslegitimação de suas produções intelectuais e artísticas.

Embora a sistematização teórica de Faludi tenha ocorrido na década de 1990, ela oferece um olhar analítico para compreender fenômenos de resistência que a antecederam. Aplicar esse conceito ao final da década de 1970 permite identificar que a punição sobre a produção de Carter não foi um evento crítico isolado, mas sim parte de um mecanismo estrutural de defesa do *status quo*. Assim, o *backlash* sofrido pela autora na recepção de *The sadeian woman* (1979) exemplifica justamente a incapacidade social de reconhecer a escrita erótica feminina como um instrumento legítimo de subversão e de crítica às estruturas de poder vigentes.

Ao invés de ser compreendida como uma crítica sistêmica, a obra foi reduzida a uma polêmica individual. Segundo Wisker (2006, p. 1401, tradução minha), o livro foi considerado controverso por supostamente “enaltecer e celebrar a criatividade e a

imaginação de Sade ao explorar a sexualidade”, ignorando o fato de que Carter utilizava essa exploração para discutir, profundamente, temas de liberdade e sofrimento no destino das mulheres, além de avançar o debate de gênero. Isso indica que “status, dinheiro, língua, poder e as relações entre esses e o gênero são cruciais nesse equilíbrio delicado” (Wisker, 2006, p. 1401, tradução minha) para que, enquanto sociedade, rompamos com a histórica injustiça contra mulheres e a condescendência para com os homens.

Nesse sentido, as críticas que acusam Carter de cumplicidade com a misoginia sadiana falham ao ignorar a estratégia política da autora. Afirmar que uma mulher que reescreve o erótico – ou que analisa o pornográfico canônico – contribui automaticamente para a objetificação feminina é desconsiderar a dimensão social e coletiva dessas intervenções estéticas. Tal leitura reducionista ignora as quatro dimensões propostas por Berth para o verdadeiro empoderamento:

O empoderamento consiste de [sic] quatro dimensões, cada uma igualmente importante mas não suficiente por si própria para levar as mulheres para atuarem em seu próprio benefício. São elas a dimensão cognitiva (visão crítica da realidade), psicológica (sentimento de autoestima), política (consciência das desigualdades de poder e a capacidade de se organizar e se mobilizar) e a econômica (capacidade de gerar renda independente) (Berth, 2019, local. 324).

Dentre essas esferas, a dimensão psicológica, entendida aqui como o fortalecimento da autoestima e da subjetividade, é fundamental para compreender a proposta de *The sadeian woman*. O reconhecimento da sexualidade não apenas como ato físico, mas como constituinte do sujeito, dialoga diretamente com o campo da Psicologia. Nesse viés, a psicóloga Edna Kahhale pontua que a sexualidade é parte fundamental do empoderamento.

Em entrevista conduzida pela jornalista Gisele Souza (2023), Kahhale afirma que o tema da sexualidade feminina ainda gera negação e relutância entre as mulheres sobretudo pela forma como a sociedade se organiza, isto é, dentro de um sistema patriarcal no qual as normas, as leis e as relações sociais são modeladas a partir da perspectiva masculina (Souza, 2023). Por isso, distúrbios como a depressão e a ansiedade acometem as mulheres em alto índice, uma vez que são respostas, geralmente, a uma série de opressões e relações não igualitárias, permeadas por dominações sutis, sentimentos de desvalorização e culpa (Souza, 2023).

Um ponto fundamental levantado pela psicóloga é a necessidade de conhecer o próprio corpo, pois um dos fatores para o empoderamento é aprender a dissociar o afeto da sexualidade, reconhecendo gostos e desejos próprios. No entanto, quando uma mulher desenvolve maior autonomia sexual, ela frequentemente deixa de ser lida socialmente como uma “mulher séria”, o que revela uma profunda contradição na moralidade vigente.

Essa dinâmica impõe à mulher um paradoxo estrutural: ela é incitada a buscar autonomia, mas punida socialmente quando a exerce. O julgamento moral incide sobre suas escolhas de qualquer natureza, evidenciando que a liberdade irrestrita permanece um privilégio masculino. Embora a educação sexual crítica nas escolas seja um caminho fundamental para desconstruir esses estigmas, a ausência de políticas públicas consistentes mantém o debate distante de uma resolução coletiva.

A dificuldade em conciliar a autonomia sexual feminina com o rótulo de “mulher séria” remete diretamente à arcaica, porém persistente, noção de “mulher honrada”. Historicamente, a honra feminina foi construída sobre pilares de castidade, submissão e um comportamento sexual controlado, voltado à procriação dentro do casamento. Qualquer desvio desse padrão, isto é, a exploração autônoma da própria sexualidade e do prazer desvinculado do afeto ou do compromisso formal, automaticamente desqualificaria a mulher, atingindo sua “honra”.

Contudo, Carter alerta que essa experiência não é universal. Para a autora, a vivência da sexualidade varia drasticamente quando a interseccionalidade com a classe social é levada em conta:

As mulheres experimentam a sexualidade e a reprodução de maneira muito diferente da dos homens; as mulheres ricas têm maior controle da seqüência [sic] do que as mulheres pobres e desse modo podem realmente ter prazer na cópula e no nascimento dos filhos, enquanto as mulheres pobres podem considerar atrozes ambas as coisas simplesmente porque são pobres e não têm condições de ter conforto, privacidade, nem pagar ajuda. A noção de uma universalidade da experiência humana é um conto-do-vigário e a noção de uma universalidade da experiência feminina é um inteligente conto-do-vigário (Carter, 2000, p. 12).

Nesse sentido, quando Carter afirma que “minha anatomia é apenas parte de uma organização infinitamente complexa, meu eu” (Carter, 2000, p. 8), há o reconhecimento de uma vasta complexidade em relação ao sujeito feminino, que não se define – e tampouco se basta – na esfera sexual ou na biologia reprodutiva. Dar-

se conta disso torna ainda mais evidente o reducionismo do qual o sistema se vale para tentar aprisionar questões como a honra e a seriedade de uma mulher unicamente em relação à sua genitália. Essa insistência em definir a mulher dessa forma limitada serve como ferramenta de opressão para, ainda hoje, justificar o controle sobre seus corpos e suas escolhas.

Em contraponto a esse ideal patriarcal, portanto, a figura da mulher sadiana, como interpretada por Carter, surge como aquela que não apenas reconhece as dinâmicas de poder inerentes à sexualidade, mas que pode, inclusive, usar seu corpo e seus desejos de forma transgressora, desafiando as convenções e expondo a hipocrisia moral.

Assim, para ser considerada “séria” ou “honrada” pela sociedade, a mulher precisa muitas vezes negar ou ocultar seu autoconhecimento e autonomia sexual que a psicóloga aponta como cruciais para o empoderamento. Por isso, a mulher que ousa se aproximar de uma vivência mais livre e consciente de sua sexualidade, nos moldes de uma mulher sadiana que se apropria de seu desejo, enfrenta o estigma, reforçando a dolorosa percepção de que as regras sociais parecem sempre conspirar para manter a mulher em um estado de questionamento e inadequação, independentemente de suas escolhas.

Tais questões são também trazidas por Carter em seu livro *Wayward girls and wicked women: an anthology of subversive stories* (Garotas rebeldes e mulheres perversas: uma antologia de histórias subversivas), publicado originalmente em 1986. Nesta antologia de contos selecionados por Carter, a autora faz uma curadoria de narrativas que são protagonizadas por mulheres que desafiam ou subvertem as expectativas impostas a elas – sejam elas expectativas morais, sociais ou sexuais. As histórias são de autoras diversas e abrangem uma variedade de estilos e de personagens femininas.

Na Introdução do livro, Carter afirma que o título desta antologia é irônico porque pouquíssimas meninas e mulheres nessas histórias são de fato culpadas por atos criminais, pois as personagens que as habitam seriam muito piores se tivessem sido inventadas por homens: seriam bruxas predadoras e bêbadas; vigaristas; crianças monstruosamente precoces; mentirosas e trapaceiras; promíscuas destruidoras de corações (Carter, 1989). Nessas histórias, Carter afirma que essas personagens são apresentadas como se fossem perfeitamente normas, afirmando

que escritoras mulheres são, geralmente, bastante gentis com personagens femininas.

Sendo assim, a ideia de Carter, nesta seleção de histórias, é rejeitar o ideal desta mulher “honrada” e “séria”, num sentido de comportada ou submissa, e celebrar as personagens femininas que não se encaixam, que quebram as regras, que são necessariamente “más” segundo os padrões patriarcais. Essa “maldade” feminina se conecta à discussão sobre a mulher sadiana na acepção de uma mulher que compreende e, ao mesmo tempo, manipula as regras do jogo patriarcal, não aceitando de forma passiva o papel de vítima e transgredindo o construto social da “honra feminina”, criado para limitar a autonomia feminina e punir continuamente aquelas que, de alguma forma, percebem a arbitrariedade dessa moralidade e ousam viver fora dela.

Carter valoriza, portanto, a experiência e a perspectiva feminina complexa, desejante, ambígua e falha – bem distantes da pureza idealizada ou da superficialidade do que seria o feminino. Ao demonstrar a complexidade de mulheres, Carter reforça a necessidade de não reduzir essas personagens à sua anatomia ou à sua conformidade – ou não conformidade – com as normas sociais ou sexuais, pois mesmo quando essas personagens enfrentam situações de opressão, Carter mostra que elas não são vítimas passivas: elas erram, agem, aprendem e encontram maneiras ambíguas ou moralmente conflitantes para sobreviverem.

Nesse sentido, a Introdução de *Wayward girls and wicked women: an anthology of subversive stories* serve como a materialização literária do que Carter teorizou a respeito da mulher sadiana, arrematando a relação entre a transgressão feminina e o prazer perverso. Carter desvia o foco da perversidade puramente sexual – a qual a moralidade patriarcal usa para definir e condenar a mulher – para celebrar um prazer subversivo; sendo este o prazer inerente à mulher sadiana: a satisfação em manipular um sistema opressor.

As “garotas rebeldes” e “mulheres perversas” da antologia são a encarnação dessa figura, uma vez que usam sua inteligência, sua teimosia e sua capacidade de conspirar não como atos de maldade, rebeldia ou perversidade aleatórias, mas como ferramentas lógicas para obter poder, vingança, dinheiro ou autonomia. O prazer perverso que Carter convida o leitor a compartilhar, portanto, é o de testemunhar a filosofia da mulher sadiana em ação. É o gozo de ver a recusa do papel de vítima não através do sentimentalismo, mas de uma estratégia calculada e amoral, provando que,

para Carter, a agência feminina mais potente e “perversa” desabrocha precisamente nesse território da transgressão racional.

Julgo pertinente trazer, ainda que brevemente, esses diálogos com as ciências sociais e da saúde para localizar nossa discussão no século XXI, uma vez que não nos descolamos do contexto histórico em que vivemos. Acredito veementemente que lançar luz sobre a poesia de Carter não é apenas um resgate, mas uma forma de ampliar as perspectivas sobre uma obra inesgotável, que se renova incessantemente a cada leitura.

Sob essa ótica de renovação crítica, é necessário agora aprofundar como a lógica de desmantelamento do mito – central em “Unicorn” – se espalha por outros poemas da coletânea. Neles, veremos que a subversão carteriana não se limita à iconografia medieval, mas avança para a própria linguagem do desejo.

4.3 A DESCONSTRUÇÃO ERÓTICA DO MITO

Retomando as três dimensões vitais da liberação do erotismo feminino em Angélica Soares (1999), apresento como os níveis humano, natural/ambiental e social funcionam na poesia de Angela Carter não apenas para mistificar, mas fundamentalmente para desmistificar a sexualidade feminina. Para Soares, o investimento poético no erotismo passa pela conscientização da “necessidade de ruptura dos paradigmas repressores” (Soares, 2000, p. 119). Na lírica de Carter, essa ruptura opera através de uma estratégia que chamo de desconstrução erótica do mito.

Em relação ao nível humano, há nos poemas de Carter um erotismo ligado a processos de transformação e autodescoberta, sobretudo na fase *coming of age* da menina/mulher – o tornar-se adulta ou atingir a maioridade. O poema “The Horse of Love” exemplifica como a fusão dos amantes com o cavalo simboliza a descoberta dos corpos, especificando um erotismo que transcende o humano para tocar o animal. Ao usar a imagem doméstica de “espremer a lua no nosso chá” (*squeeze the moon into our tea*), Carter subverte a expectativa do amor abstrato, ancorando o desejo em uma materialidade surreal e cotidiana.

Ainda sobre o poema, “The Horse of Love”, é notório que ele também é um dos poemas de Carter que possui elementos explicitamente sexuais. Menções às partes do corpo, para além de ele ser um cavalo do amor, formado por dois, pede que o leitor utilize os recursos do tato para interagir com essa imagem: “*climb high on this*

pantomime horse / to squeeze the moon into our tea / and spread (green cheese) the moon on our bread.” [subimos alto neste cavalo de pantomima / para espremer a lua no nosso chá / e passar (queijo verde) a lua no nosso pão] (Carter, 2015, p. 33). Nessa metamorfose, o desejo e a cena erótica desafiam a lógica convencional, enfatizando que o erotismo pode operar de diversas formas quando as expectativas românticas associadas ao desejo estiverem subvertidas.

Já no nível natural/ambiental, Carter constrói seu erotismo sugerindo conexões intrínsecas entre o humano e a natureza. No poema “My Cat in Her First Spring”, a sexualidade da gata fêmea entrelaça-se com a chegada da primavera. Essa integração com o ecológico reforça um erotismo no qual o feminino é parte de uma equação maior, onde Eros é a força primordial de criação. Aqui, a transformação da gata funciona como metáfora para a maturação sexual feminina: uma metamorfose desejanste que não é vitimada, mas pulsante.

Contudo, é no nível social e histórico que a desconstrução carteriana se torna mais aguçada. A experiência de Carter na Universidade de Bristol durante os anos 1960 é fundamental para compreender essa abordagem. Na biografia escrita por Gordon (2017), relata-se que as aulas de literatura medieval marcaram profundamente a autora. A linguagem da literatura medieval, com seu imaginário violento e sugestivo, fundiu-se em Carter com o fascínio pela psicanálise, criando o terreno fértil para uma poesia que vê o mito não como sagrado, mas como matéria-prima para a subversão.

Na biografia escrita por Gordon, é o capítulo 5, intitulado “*A slapstick nightmare*” (Um pesadelo de comédia pastelão), que trata dessa época e dessa década na vida de Carter, focando em sua experiência universitária. Gordon menciona que o curso de Carter, no departamento de Letras: Inglês, era dividido em três períodos principais: “o século XIV; os séculos XVI e XVII; e o período ‘moderno’ de 1800 a 1925 – e a todos era dada uma atenção mais ou menos igual até os estudantes começarem a especializar-se no final do curso” (Gordon, 2017, p. 68, tradução minha). Chaucer e Shakespeare eram autores obrigatórios, mas os alunos tinham bastante liberdade para escolher os textos nos quais se debruçariam para as provas finais.

Gordon menciona, ainda, como Carter lidou com essas escolhas no seu primeiro ano na universidade, relatando que ela “ocupou-se principalmente com a literatura dos séculos XVI e XVII [...]” (Gordon, 2017, p. 68, tradução minha) tendo também frequentado “pequenos cursos introdutórios sobre o desenvolvimento da

língua inglesa, sobre o inglês antigo e sobre a arte e a civilização saxônicas” (Gordon, 2017, p. 68, tradução minha).

A disciplina do programa de estudos que era a mais completa era a *Middle English literature* (literatura medieval) e, por ser robusta, era a disciplina que Carter teve mais inclinações para estudar. A disciplina era lecionada por um professor bastante popular, o medievalista e gramático Arthur Basil Cottle. Sobre os métodos de ensino de Cottle, Gordon menciona que “eram tão excêntricos como eficazes” (Gordon, 2017, p. 70, tradução minha), uma vez que “deliciava-se com trocadilhos e piadas e demonstrava o rigor da transcrição medieval fazendo com que os seus alunos copiassem passagens de línguas que não sabiam falar” (Gordon, 2017, p. 70, tradução minha).

Os relatos de Carter sobre as aulas demonstram, também, como a importância da didática e das práticas pedagógicas de seu professor reverberaram em sua vida naquela época. É indiscutível que Carter foi profundamente marcada pelos ensinamentos de Cottle em sua escrita, uma vez que suas inclinações para a literatura medieval foram fortemente influenciadas pela paixão que o professor demonstrava ter pelo assunto durante as aulas.

A respeito de como se dava a relação entre Carter e as aulas do professor Cottle, Gordon menciona o seguinte:

“As histórias dividem-se melhor em piedosas e ímpias”, dizia ele aos seus alunos; ‘as ímpias são muito menos comuns e muito mais interessantes’. Essa atitude maliciosa e iconoclasta agradava a Angela, especialmente quando contrastada com o que ela via como o elitismo de L. C. Knights⁷⁹. Ela escreveu que Cottle “fazia do estudo da literatura inglesa medieval uma fonte constante de prazer”, e que “havia momentos... em que a sala de aula desaparecia de fato e nós perseguíamos grifos ou cavalgávamos pelos bosques com Gawain” (Gordon, 2017, p. 70, tradução minha).⁸⁰

⁷⁹ Crítico literário inglês, autoridade em Shakespeare e conhecido pelo seu clássico ensaio da crítica moderna intitulado *How many children had Lady Macbeth?* (Quantos filhos Lady Macbeth teve?) (1933).

⁸⁰ No original: “‘Tales are best divided into pious and impious,’ he told his students; ‘the latter are far less common and far more interesting.’ This mischievous, iconoclastic attitude appealed to Angela, especially when contrasted with what she saw as the tweedy elitism of L. C. Knights. She wrote that Cottle ‘made the study of Middle English literature a constant source of delight’, and that ‘there were times... when the lecture room actually disappeared and we were chasing griffins or riding through the woods with Gawain’”.

Essa influência medieval é palpável em “Unicorn”, poema que representa o marco inicial erótico de Carter. Aqui, a autora mobiliza o conhecimento histórico para subverter os papéis sexuais. Como aponta uma resenha de Jacinto Antón (2022) sobre o livro *The fires of lust: sex in the Middle Ages* (Os fogos da luxúria: o sexo na Idade Média), o sexo era definido, na Idade Média, como “o que homens fazem com mulheres”, enfatizando papéis ativos e passivos. A virgem de Carter, no entanto, rompe esse discurso falocêntrico.

Antón (2022) destaca a seguinte informação a respeito das relações sexuais descritas no livro de Harvey (2022):

Uma distinção fundamental é a tendência medieval para enfatizar os papéis sexuais ativos (implicitamente masculinos) e passivos (femininos). O sexo era algo que os homens faziam às mulheres. Isso não significa que se esperava que a mulher medieval se deitasse de costas e pensasse na Inglaterra, embora fosse significativo que o homem fizesse a penetração enquanto a mulher era penetrada. Na verdade, o sexo entre mulheres só era considerado sexo se uma delas usasse um objeto para penetrar a outra. Outras formas de sexo entre mulheres eram legalmente desconhecidas, e parece que muitas pessoas não compreendiam bem o que elas podiam fazer umas com as outras (Antón, 2022, tradução minha).⁸¹

O modo como as pessoas viam e entendiam a experiência sexual se distingue bastante do modo como hoje, como sociedade, a vemos atualmente, por exemplo. Nesse sentido, tendo em mente que o papel submisso era esperado de uma mulher virgem, a virgem de Carter demonstra não só um domínio de seu corpo como também um domínio sobre o que o próprio sexo significava.

Além disso, as mulheres da Idade Média “estavam sujeitas a testes de virgindade, e mulheres inventaram métodos engenhosos para os contornar, tais como colocar sanguessugas na vagina no dia anterior ao casamento para enganar os maridos com o fluxo de sangue nessa noite” (Antón, 2022, tradução minha). Isso também indica que a Idade Média não foi um período de repressão sexual total como ainda replica o conhecimento popular, mas sim uma época, tal como as outras, na

⁸¹ No original: “One fundamental distinction is the medieval tendency to emphasize active (implicitly male) and passive (female) sexual roles. Sex was something that men did to women. That doesn’t mean that the medieval woman was just expected to lie on her back and think of England, although it was significant that the man did the penetrating while the woman was penetrated. In fact, sex between women was only considered to be sex if one of them used an object to penetrate the other. Other forms of sex between women were legally unknown, and it appears that many people did not really understand what they could do with each other”.

qual dadas suas limitações e distinções, a experiência sexual era liberta, e bem vivida, em alguns casos.

Outro aspecto central em “Unicorn” é a consumação do ato sexual entre o humano e o animal. Na crítica de língua inglesa, a transgressão dessa fronteira é comumente designada pelo termo *bestiality*, aqui traduzido como bestialidade para manter o rigor da análise literária e mítica. Antón, ao analisar a obra de Harvey, destaca que no início da Idade Média, a “bestialidade era considerada um crime menor, o equivalente à masturbação” (Antón, 2022, tradução minha). É fundamental ressaltar, contudo, que Carter mobiliza esse tabu histórico não para relatar uma prática literal, mas para subverter o motivo do noivo animal (Warner, 1994). A união entre espécies diferentes atua como uma ferramenta política: ao abraçar a fera, a mulher recusa os limites da civilidade que a aprisionam e assume o controle sobre o próprio desejo transgressor.

Mas, a partir daí, se fortalece a crença em bruxas e suas relações com o diabo na forma de um animal, o que acabou por se tornar um pensamento oficial e “o sexo com um animal passou a ser um pecado e um crime de heresia. Naquela altura, era habitual executar tanto o pecador quanto o animal” (Antón, 2022, tradução minha). Isso revela que os hábitos sexuais da época foram se transformando à medida em que o domínio religioso também se impunha, visto que, à época, mencionar uma relação sexual entre uma pessoa e um animal era algo comum; algo que, atualmente, é impensável.

Uma menção relevante na resenha de Antón sobre o livro de Harvey é em relação ao ideal de beleza feminina na Europa Medieval: “entre as características desejáveis estavam o cabelo loiro, a pele clara, as bochechas rosadas, uma boca vermelha pequena, membros compridos e cintura fina” (Antón, 2022, tradução minha). No texto original, as palavras usadas por Antón são “*blond hair, fair skin, rosy cheeks, a small red mouth, long limbs and a narrow waist*” (cabelos loiros, pele clara, bochechas rosadas, boca pequena e vermelha, membros longos e cintura fina), o que também remete à descrição da virgem de Carter no poema, em trechos como “*She is all white and naked*” (Ela é toda branca e nua) e “*dark red lips*” (vermelho-escuro de meus lábios). Outra característica mencionada por Antón é em relação aos seios das mulheres, que já eram vistos como algo sexual, sendo a estética ideal para eles o seguinte: “*the aesthetic ideal was small, round, firm breasts*” (o ideal estético era seios pequenos, redondos e firmes) (Antón, 2022, tradução minha).

A virgem de Carter, no entanto, não segue esse padrão em relação aos seios, pois como já mencionei anteriormente, eles eram *“huge”* (enormes), tão grandes quanto *“carrier bags”* (sacolas, a pender). Seios grandes, em contrapartida, davam à mulher uma má reputação, havendo até mesmo textos médicos medievais que detalhavam métodos para reduzir o tamanho dos seios, como “esfregá-los com sangue de testículos de leitão, mas nunca ofereciam estratégias para se tornarem mais volumosos” (Antón, 2022, tradução minha). Ademais, as roupas íntimas das mulheres eram pensadas para fazer com que os seios parecessem o menor possível.

No poema, quando a virgem recita *“You think you are possessing me- / But I’ve got my teeth in you”* (Você acha que está me possuindo / Mas sou eu quem o tem mordido) (Carter, 2015, p. 6) para o unicórnio que quer possui-la sexualmente, há essa expropriação do Eros do unicórnio uma vez que “O amor não acontece sem perda para o eu vital. O amante é um perdedor” (Carson, 2022, p. 59). O monólogo cantado da virgem sobrepõe imagens de amor e guerra, reforçando a característica ambivalente de Eros: *“I have sharp teeth inside my mouth, / inside my dark red lips, / And lacquer slickly hides the claws / In my red fingertips”* (Eu tenho dentes afiados dentro da boca, / dentro do vermelho-escuro de meus lábios, / E o esmalte esconde as garras habilmente / Nas pontas dos meus dedos avermelhados) (Carter, 2015, p. 5). Ao usar a metáfora *“They sharpen knives”* (Afiar facas) para se referir à consumação do ato sexual, retomo Carson quando diz que

junto da metáfora do derretimento, podemos citar outras que envolvam perfurar, esmagar, colocar rédeas, assar, picar, morder, ralar, decepar, envenenar, chamuscar e moer até virar pó, todas usadas pelos poetas para se referir a eros, o que causa uma impressão cumulativa de intensa preocupação com a integridade e o controle do próprio corpo (Carson, 2022, p. 69).

Nesse sentido, ao usar a metáfora de “afiar facas” para se referir à consumação sexual, Carter alinha-se à tradição lírica que, segundo Carson, usa metáforas de perfurar e morder para expressar a preocupação com a integridade do corpo. O unicórnio, então, sussura para ela *“You can put your knickers back on in a minute, dear.”* (Pode vestir sua calcinha de novo daqui a pouco, querida) (Carter, 2015, p. 6), sugerindo que o ato sexual terminou e ela agora pode se vestir novamente.

No entanto, sua fala anterior é poderosa, e essa intervenção a retira do lugar de vítima do animal, colocando-a como um sujeito ciente do que acontecerá quando

diz “*I love the game, I love the chase, / I know and welcome each advance, / Each sleight of foot and change of / place, / Each figure in the dance*” (Adoro o jogo, adoro a perseguição, / Conheço e saúdo cada avanço, / Cada truque e cada rearranjo de lugar, / Cada figura com quem danço) (Carter, 2015, p. 5).

Quando o jogo amoroso se torna campo de batalha, paradoxalmente ela se apresenta como guerreira desarmada – “*So I conceal my armoury. / Yours is all on view.*” (Por isso escondo meu arsenal, / O seu está todo para ser visto) – para o combate. Nesses versos, é possível entender também que, metaforicamente, ela está despida de qualquer máscara social; enquanto o unicórnio (o falo/mito) permanece preso à dele.

Ao trazer essa perspectiva para “Unicorn”, percebemos que a inventividade verbal de Carter não é um adorno, mas a própria armadura do poema. A relação que ela estabelece entre significante e significado reflete a tensão do eu lírico: uma forma aparentemente controlada e clássica (o significante) que mal consegue conter a pulsão sexual e a subversão (o significado) que transbordam dos versos.

A escolha pelo erótico, para Carter e para as poetisas que o escrevem, objetiva então explorar o feminino por meio desse viés ao desafiar e subverter as normas sociais e patriarcais, além de sugerir outras formas de interação entre o humano, o natural/ambiental e o social. Essa reintegração é harmoniosa, não hierarquizada, e propõe novas formas de ver e pensar o mundo. Soares confirma que “entre a consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário” (Soares, 1999, p. 15), há camadas mais finas a serem reveladas, entrelinhas passíveis de investigação crítica. Retomemos, então, os poemas de *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015).

O poema “Unicorn” representa também o marco inicial poético e erótico de Angela Carter em 1966, sendo possível observar essa construção erótica despida do romântico, característica já mencionada aqui sobre seus escritos de forma geral, visto que “Eros é expropriação. Ele rouba do corpo [...] e deixa quem ama [...] com menos” (Carson, 2022, p. 59). Dessa maneira, a construção técnica torna-se indissociável da experiência erótica proposta pela autora. O erotismo em “Unicorn” não reside apenas na descrição da cópula mítica, mas na volúpia da própria linguagem, que seduz o leitor através de um jogo de ocultamento e revelação similar ao da protagonista.

Ao manipular a forma com precisão, Carter transforma o texto em um corpo desejante: a estrutura poética atua como a pele que, simultaneamente, contém e exhibe a tensão sexual, provando que, para a autora, a subversão do desejo passa,

necessariamente, pelo domínio rigoroso da palavra. Essa batalha erótica não se dá apenas no enredo, mas na própria tessitura da linguagem, em acordo com Eagleton (2007) quando afirma que a forma é constitutiva do conteúdo. A inventividade verbal de Carter em “Unicorn” atua como a armadura do poema: uma forma aparentemente controlada que mal consegue conter a pulsão sexual que transborda dos versos.

A virgindade, em Carter, é apenas um dos atributos da garota, e não o único e louvável atributo dela. Carter, além disso, rompe o discurso falocêntrico ao colocar, em igualdade, o papel do unicórnio e o papel da virgem no mesmo patamar, endossando a rejeição da virgem ao papel passivo como objeto sexual; afinal, é ela quem detém o maior espaço de fala no poema. A pulsão erótica em “Unicorn” é tão bem desenhada que se revela por todas as partes do texto, desde seu vocabulário, pontuação e forma até o seu conteúdo e a descrição das cenas. Em todos os materiais consultados sobre a poesia de Carter, “Unicorn” é sempre o poema mais elogiado e/ou o poema mais comentado.

Acredito que isso aconteça por todos os motivos vistos até aqui, e que também não se bastam aqui. A mescla de sensações quando o leitor se depara com esse poema, destaca, sobretudo, as múltiplas leituras que podem ser feitas dele; além de evidenciar que o corpo da mulher não é só um corpo desejado, mas também desejante: Carter, nesse poema, se alinha às ideias desenvolvidas por Angélica Soares em seu artigo “Vozes femininas da liberação do erotismo (Momentos selecionados na poesia brasileira)”, de 2000: inicialmente, o investimento poético no erotismo pelas mulheres passa pela conscientização da “necessidade de ruptura dos paradigmas repressores” (Soares, 2000, p. 119).

Isso significa que, para expressar um erotismo autêntico, a mulher precisa primeiro romper com as expectativas de pureza, silêncio e passividade que historicamente a limitaram. No poema de Carter, essa ruptura é palpável na forma como ela desconstrói mitos e dá voz a uma experiência feminina visceral, que se recusa a ser domesticada ou idealizada. Além disso, Soares complementa que, “ao radicalizar os modos libertários de vivenciar o desejo, o poema acena com uma via de construção identitária e de redimensionamento das relações entre homem e mulher” (Soares, 2000, p. 119).

Nesse sentido, a autora explica que, ao ousar e apresentar o desejo de formas mais complexas – que podem incluir a agência, a raiva ou a recusa da submissão –, a poeta não está apenas descrevendo uma cena erótica: ela está, fundamentalmente,

construindo um novo modelo de identidade feminina, uma que é dona de si. Essa nova identidade, por sua vez, inevitavelmente redimensiona as relações de poder com o outro, desafiando hierarquias e propondo novas dinâmicas interpessoais.

É pertinente aproximar a leitura de Carter das colocações de Ribeiro (2021) no artigo “Da descolonização à representação de Vênus”, quando a autora menciona que “na literatura erótica de autoria feminina, em especial a poesia, o corpo da mulher servem [*sic*] como elemento de autorrepresentação do desejo” (Ribeiro, 2021, p. 239). Essa autorrepresentação dialoga com a ideia de que “o sentimento compartilhado de satisfação do desejo não é apenas ponto de chegada da experiência erótica, mas também marco de partida para o equilíbrio global” (Soares, 2000, p. 129). Embora esses estudos foquem na poesia brasileira, é possível visualizar Carter ocupando esse mesmo lugar de “equilíbrio global” com sua lírica. Isso se justifica, sobretudo, porque foi a partir das movimentações feministas entre as décadas de 1960 e 1970 que se intensificaram as produções eróticas escritas por mulheres em diversas línguas, criando um movimento transnacional de conscientização do qual Carter faz parte.

Nesse contexto, Soares (2000, p. 129) classifica um dos poemas analisados em seu estudo como “exercício erótico”, definição que se aplica perfeitamente a “Unicorn”. Além de ser um poema experimental, Carter constrói aqui um erotismo poemático de forma direta, avisando desde o início que virgens e unicórnios possuem uma natureza comum – “*they are both fabulous beasts*” (ambos são feras fabulosas). A partir dessa premissa, diversas possibilidades de subversão surgem do mito, característica central da poética carteriana.

As influências da literatura medieval, contudo, não se limitam ao tema, influenciando diretamente a forma como Carter constrói esse erotismo. Ao mobilizar símbolos da Idade Média, como donzelas, cavaleiros e a natureza, a autora evoca uma imagética que vai além das referências explícitas a Langland e Dunbar. Essa estética se manifesta também na potência do trocadilho – “uma figura de linguagem que depende da semelhança de som e disparidade de significado” (Carson, 2022, p. 62). Poemas como “Unicorn”, “William the Dreamer’s Vision of Nature” e “Two Wives and a Widow” exemplificam como o uso dessa ferramenta linguística reforça a atmosfera medieval presente em seu verso.

Para além do medievo, o erotismo de Carter dialoga com a modernidade e o grotesco nos poemas “Japanese snapshots”. Em “Hannabi”, a atmosfera mágica

contrasta com a autodestruição; em “Morning Glories”, o corpo da idosa imóvel contrasta com a cidade em movimento. O corpo, na poesia de Carter, é sempre território de disputa. Em “Only Lovers”, o hotel dos amantes é descrito como “*Such a respectable brothel!*” (Que bordel respeitável!), evidenciando a dualidade entre o decoro social e a pulsão erótica que desafia a morte.

Em “Hannabi”, a atmosférica mágica e encantadora é, ao mesmo tempo, a contradição entre o prazer e a autodestruição, o retrato da melancolia e da vulnerabilidade humana: “*While the darkness filled with palpable / if bourgeois magic and the fireworks / hung dissolving earrings on the night.*” (Enquanto a escuridão se enchia de uma magia palpável, / ainda que burguesa, e os fogos de artifício / penduravam brincos que se dissolviam na noite) (Carter, 2015, p. 44).

Já em “Morning Glories”, o corpo da idosa com flores é um corpo estático que representa a passagem do tempo e descreve a dualidade do interdito no erótico: a imagem do corpo imóvel da mulher contrasta com o cenário da cidade se movendo ao seu redor, evocando imagens como o toque da criança que penteia seus cabelos de vez em quando: “[...] *A child / comes out occasionally to comb her hair. / The old lady never soils her spotless / apron because she never moves*” (Uma criança / sai de vez em quando para pentear seu cabelo. / A velhinha nunca suja seu avental / impecável porque nunca se move) (Carter, 2015, p. 43). Aqui, há uma complexidade na imagem da idosa que, como a flor, floresce e murcha muito depressa.

O corpo, na poesia de Carter, é tanto objeto de desejo quanto campo de batalha de forças eróticas, como no poema “Only Lovers” que, tendo os corpos dos amantes como esse território, apresenta uma manifestação do desejo de forma dupla: ao mesmo tempo em que o amor pode ser liberto, ele também pode aprisionar. O retrato de um hotel usado por amantes como um motel que é altamente respeitável configura, também, o quadro simbólico para a expressão desse erotismo: “*Such a respectable brothel! [...] / Ah! Now I understand! / This is not an illicit bedroom at all. / It is a safety-net in which the death- / defying somersault of love may be performed / with absolute propriety*” (Que bordel respeitável! [...] / Ah! Agora eu entendo! / Isto não é de forma alguma um quarto ilícito. / É uma rede de segurança na qual o salto- / mortal do amor que desafia a morte pode ser executado / com absoluto decoro) (Carter, 2015, p. 45).

É importante notar que nem todos os poemas seguem essa chave erótica explícita. Poemas como “On the Down” ou “Through the Looking Glass” funcionam como exceções que confirmam a regra, onde Carter exercita outras técnicas. No

entanto, mesmo em “Poem for a Wedding Photograph”, onde o erotismo não é óbvio, a preocupação com a materialidade do corpo e a crítica aos papéis de gênero permanecem.

A análise deste *corpus* revela que Angela Carter opera como uma desmitificadora (*demythologizer*). Ao apropriar-se dos mitos (o unicórnio, a virgem, a natureza) e injetar neles uma dose de realidade material e desejo feminino ativo, ela desmonta a estrutura ideológica que os sustentava. Como aponta Sarah Gamble (2001), o uso do corpo grotesco e excessivo é uma estratégia política. A virgem que morde, a gata que engravida, os amantes que viram cavalo: todos são manifestações de uma voz antes do eu, uma subjetividade que recusa a identidade fixa e higienizada imposta pelo patriarcado.

Essa operação não é apenas uma interpretação teórica, mas uma intenção declarada da própria autora. Conforme relata seu biógrafo Edmund Gordon (2017), Carter se irritava quando críticos atribuíam uma “qualidade mítica” ao seu trabalho, pois ela fazia questão de distinguir mito de folclore. Em 1983, a autora definiu sua postura de forma categórica: “*I’m in the demythologising business*” (Estou no negócio da desmitificação). Para Carter, os mitos funcionavam como “mentiras extraordinárias projetadas para tornar as pessoas não livres” (Gordon, 2017, p. 228) e sentia que seu dever como artista era, precisamente, realizar o movimento oposto.

Portanto, ao dismantelar o unicórnio e a virgem em seus poemas, Carter está cumprindo seu projeto estético-político de libertação através da destruição da “mentira” mítica e da mobilização de um *eros* político. Conclui-se, assim, que a poesia de Angela Carter não é um exercício menor, mas o preciso local onde Carter se torna autora. O *eros* político em seus versos funciona como uma ferramenta contra a passividade, reivindicando para a mulher o direito não apenas ao prazer, mas à complexidade e à contradição. Se a sociedade exige a mulher “séria” ou “honrada”, a lírica de Carter oferece, em resposta, a mulher múltipla, desejante e, fundamentalmente, livre.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No entanto, o fim de todas as histórias, mesmo que o escritor evite mencioná-lo, é a morte, que é onde o nosso tempo se esgota. Sherazade sabia disso, razão pela qual ela continuava a tecer outra história a partir das entranhas da anterior, sem nunca chegar a um ponto em que pudesse dizer: 'Este é o fim'. Porque *teria* sido. Nós viajamos ao longo do fio da narrativa como artistas na corda bamba. Essa é a nossa vida (Carter, 1993, p. 40, grifo da autora).⁸²

A escolha desta epígrafe para encerrar o percurso desta tese evoca o próprio ato de conclusão. A jornada de uma pesquisa desta magnitude, como a de uma narrativa, culmina em um ponto onde se deve dizer: "este é o fim". Aqui, diferentemente de Sherazade, não é possível adiar o fim: há de se concluir a narrativa da minha pesquisa.

Carter, ao evocar Sherazade, nos lembra também, cara leitora, que todo final é também uma forma de morte, um ponto onde o tempo para. Encerrar esta investigação na mesma chave em que a própria Carter escrevia é, assim, uma última homenagem ao seu gênio, um reconhecimento de que, ao arrematar esta história, estou participando do mesmo ritual narrativo que ela tão brilhantemente dissecou.

Mais do que uma reflexão sobre o fim, a invocação de Sherazade encapsula a tese central aqui defendida. A contadora de histórias das *Mil e uma noites* é o arquétipo da mulher que usa a palavra e a reescrita ao recontar e inventar histórias como ferramentas de sobrevivência contra uma sentença de morte patriarcal. Ela é a mulher-monstro que, em vez de ser aniquilada, se apropria da linguagem para garantir sua existência, tecendo "outra história a partir das entranhas da anterior" (Carter, 1993, p. 40).

É precisamente isso que Angela Carter faz em sua poesia: ela mergulha nas entranhas dos mitos e dos arquétipos para fiar, a partir deles, novas narrativas de subjetividade feminina. Assim, esta conclusão, como uma das histórias de Sherazade, não pretende ser a palavra final, mas sim um fio que, espero, possa inspirar outras histórias a serem contadas sobre o legado de Carter, perpetuando o ciclo de releitura e ressignificação que ela mesma celebrava.

⁸² No original: "Yet the end of all stories, even if the writer forebears to mention it, is death, which is where our time stops short. Sheherezade [*sic*] knew this, which is why she kept on spinning another story out of the bowels of the last one, never coming to a point where she could say: 'This is the end.' Because it *would* have been. We travel along the thread of narrative like high-wire artistes. That is our life".

Esta tese partiu da constatação de que a obra poética de Angela Carter, uma voz duplamente silenciada pela crítica e pelo tempo, constitui, na verdade, o laboratório primordial onde a autora forjou seu projeto radical de subversão feminina. O percurso aqui traçado buscou demonstrar que, através da desconstrução palimpséstica do mito, da exploração de uma subjetividade corporal denominada como a voz antes do eu, e da articulação de um *eros* político, a lírica de Carter não é um apêndice de sua prosa, mas sim a gênese de seu estilo carteriano.

Ao longo desta análise, foi possível identificar as características centrais que definem a lírica carteriana e as contribuições específicas de cada seção. Foi demonstrado que a poesia de Carter é marcadamente intertextual, operando como um palimpsesto que se apropria de mitos, da fantasia e da literatura medieval, sempre com o objetivo de reescrever e reformular narrativas herdadas a partir de uma perspectiva crítica. Este método se traduziu na análise da lírica carteriana como um estudo de caso da subversão mítica, que se manifesta por meio do que nomeei de uma voz antes do eu – um mecanismo de distanciamento subjetivo presente nos poemas observacionais.

A pesquisa consolidou a compreensão de que o *eros* político se torna a ferramenta final com a qual Carter desmantela as feras fabulosas da feminilidade patriarcal, unindo a crítica ao mito e a crítica ao corpo em um único movimento subversivo. Formalmente, a autora privilegia versos livres e brancos em estruturas imprevisíveis, utilizando a tradução livre de poemas em outras línguas como um método de reelaboração criativa, refletindo a profunda influência de sua formação acadêmica na Universidade de Bristol e do círculo intelectual do *British Poetry Revival*.

Mais do que preencher uma lacuna, esta investigação reafirmou a relevância de Carter como uma figura que encarna a mulher-monstro ou a Esfinge, nos termos de Gilbert e Gubar (2000). Ao dominar e reescrever a linguagem e os mitos de seus predecessores masculinos, a poeta Carter demonstra que a autora não é apenas uma criatura do texto, mas sua criadora, uma figura enigmática que desafia a ansiedade de autoria e se firma como uma precursora desde os seus primeiros versos.

A relevância e o ineditismo desta tese são confirmados, de forma contundente, pelo recentíssimo movimento editorial de retomada da obra inicial de Carter na Europa. A publicação, em 2025, da antologia crítica *Angela Carter's pasts: allegories and intertextualities* (Os passados de Angela Carter: alegorias e intertextualidades), editado por Sarah Gamble e Anna Watz, dedica uma porção significativa à análise de

sua poesia como o laboratório de seu estilo e evidencia que a comunidade acadêmica internacional está, neste exato momento histórico, voltando seu olhar para a mesma lacuna que esta pesquisa se propôs a investigar.

A publicação desta antologia no mesmo ano em que concluo a escrita desta tese corrobora a urgência e a originalidade da presente tese. Dessa forma, ao ter antecipado essa tendência na escrita do anteprojeto, em 2020, demonstrei que esta investigação dialoga diretamente com a mais contemporânea onda da crítica carteriana, inserindo a pesquisa brasileira em literatura inglesa no centro de um debate internacional em pleno andamento.

Para além das contribuições específicas aos estudos carterianos, esta pesquisa reforça o argumento de que a poesia erótica escrita por mulheres desempenha um papel fundamental no aumento da visibilidade e na valorização dessa produção no contexto patriarcal. Ao transgredir tabus e afirmar uma subjetividade feminina que coloca a mulher como sujeito do desejo e não apenas objeto, a lírica que aborda o erotismo não é meramente uma celebração do prazer, mas um ato político de resistência e reconfiguração de poder.

A lírica de Angela Carter serve como um modelo exemplar dessa potência subversiva, confirmando o principal achado de meu terceiro capítulo. Em seus versos, o erotismo torna-se um instrumento de subversão narrativa e social, sendo utilizado de forma estratégica para revisitar mitos e reconfigurar o corpo feminino. A obra de Carter demonstra, portanto, que a poesia erótica não apenas amplia o alcance e o prestígio dos textos literários produzidos por mulheres, mas contribui para a transformação do imaginário cultural, ao questionar as hierarquias de gênero e expandir as possibilidades temáticas e formais da própria literatura.

Ao focar na coletânea *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015), esta tese não esgota a totalidade da produção poética de Carter. Além da publicação mencionada anteriormente houve, também em 2025, a publicação da antologia *Angela Carter's futures: representations, adaptations and legacies* (Os futuros de Angela Carter: representações, adaptações e legados), também editado por Gamble e Watz, possibilitando que novas frentes de investigação se abram. Pesquisas futuras poderão se debruçar sobre um diálogo crítico com as teses apresentadas nesta nova coletânea, expandindo ou contestando as leituras propostas sobre a poesia de Carter. Abre-se, também, a possibilidade de estudos comparativos entre as abordagens

críticas brasileiras, inauguradas por este trabalho, e as perspectivas europeias consolidadas na referida antologia.

Em última análise, os primeiros poemas de Carter, como a primeira noite de Sherazade, foram o ato inaugural de longas narrativas de sobrevivência intelectual, tecidas não apenas para adiar a morte simbólica imposta às feras fabulosas do patriarcado, mas para afirmar a própria condição da mulher que narra.

Pois é aqui que se revela a linhagem que esta tese buscou elucidar: a das mulheres-monstro. Sherazade, que tece a palavra para adiar a morte; Carter, que a tece para dissecar o mito; e nós, as pesquisadoras, que as tecemos para dar continuidade ao legado. Somos todas parte dessa ascendência literária que se apropria da linguagem para reescrever o próprio fim.

E é neste ato de reescrita que a mulher-monstro – a transgressora, a fera fabulosa que recusa a submissão – abre caminho para o que a pensadora brasileira Rosiska Darcy de Oliveira (2012), em seu fundamental *Elogio da diferença: o feminino emergente*, elabora sobre o feminino emergente:

A liberdade do feminino para definir-se nos tempos vindouros não se referirá à Natureza como essência, mas como experiência. Não negará lugar corporal, primordial, a partir do qual ele vive e pensa o mundo, mas o integrará nesse pensamento do mundo. Não negará o passado, a cultura feminina que medrou à margem do mundo dos homens, mas tampouco a aceitará como alibi à exclusão e ao confinamento. Integrar a história humana da natureza feminina ao desenho do futuro do feminino é um projeto ao mesmo tempo feminista e ecológico (Oliveira, 2012, p. 161).

Tal como expresso num manifesto, este feminino que emerge não busca mais a igualdade por assimilação, mas floresce a partir da valorização de sua própria diferença, criando novos modos de ser e de narrar. Ao devolver à obra poética de Carter seu lugar de direito – a supernova⁸³ de seu próprio universo carteriano –, esta tese não encerra a história, mas, espera-se, a estende. A voz lírica de Carter, longe de ser um prelúdio, foi o fio com o qual ela começou a tecer a complexa tapeçaria de seu legado, garantindo que, enquanto houver mulheres-monstro, sempre haverá uma nova história a ser contada.

⁸³ Uma supernova é a explosão colossal de uma estrela que ocorre quando uma estrela massiva chega ao fim de sua vida. Esse evento é um dos mais luminosos e energéticos do universo, podendo brilhar mais do que uma galáxia inteira e espalhar elementos químicos essenciais para a formação da vida pelo espaço.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Carol J. *A política sexual da carne: uma teoria feminista-vegetariana*. Trad. de Cristina Cupertino. São Paulo: Alaúde Editorial, 2018.
- ANDERMAHR, Sonya. PHILIPS, Lawrence (org). *Angela Carter: new critical readings*. London: Bloomsbury, 2012.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story* [O perigo de uma história única]. In: TED Conferences, 2009. 1 vídeo (19min17s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>. Acesso em: 06 jun. 2023.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ANGELA CARTER. *Poetry*. In: THE OFFICIAL WEBSITE. [S.I.]: The Estate of Angela Carter, [2020]. Disponível em: <https://www.angelacarter.co.uk/category/poetry>. Acesso em: 18 set. 2020.
- ANGELA CARTER: Of Wolves & Women. *IMDB*, 2018. Disponível em: [imdb.com/title/tt8768188/](https://www.imdb.com/title/tt8768188/). Acesso em: 05 maio 2023.
- ANGELA CARTER. Rosemary Hill on Angela's poetry. [S.I.]: *The Estate of Angela Carter*, 2024. Disponível em: <https://www.angelacarter.co.uk/rosemary-hill-on-angelacarters-poetry>. Acesso em: 02 jun. 2024.
- ANTÓN, Jacinto. No oral sex in the Middle Ages. *El País*, 15 de nov. de 2022. Disponível em: <https://english.elpais.com/culture/2022-11-15/everything-you-always-wanted-to-know-about-medieval-sex-but-were-afraid-to-ask.html>. Acesso em: 10 ago. 2024.
- ATWOOD, Margaret. Running with the tigers. In: SAGE, Lorna (ed.). *Flesh and the mirror: essays on the art of Angela Carter*. London: Virago, 1994. p. 117-135.
- AZEVEDO, Bárbara Jugurta de Oliveira Rocha. Physiologus: a tradução de uma tradição medieval. *Revista Medievalis*, v. 9, n.1, p. 1-22, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/medievalis/article/download/44317/23807/123454>. Acesso em: 28 nov. 2024.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BBC. *Angela Carter: of wolves and women*. [Documentário]. London: BBC, 2018. 1 vídeo (59min29s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7GMb_VPoLr4. Acesso em: 7 nov. 2025.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 2.

BERTH, Joice. *O que é empoderamento?*. São Paulo: Pólen, 2019. E-book.

BRISTOW, Joseph; BROUGHTON, Trev (Ed.). *The infernal desires of Angela Carter: fiction, femininity, and the avant-garde*. London: Longman, 1997.

BRITISH LIBRARY. *20th century people: Angela Carter*. [S.l.]: The British Library, [2020]. Disponível em: <https://www.bl.uk/people/angela-carter>. Acesso em: 18 out. 2020.

BRITTO, P. H. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 13, n. 19, p. 127-144, 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2024.

BRULOTTE, Gaëtan; PHILLIPS, John (ed.). *Encyclopedia of erotic literature*. New York: Routledge, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUZWELL, Greg. Angela Carter: A Celebration. *British Library, English and drama blog*, London, 07 de maio de 2020. Disponível em: <https://blogs.bl.uk/english-and-drama/2020/05/angela-carter-a-celebration.html>. Acesso em: 02 jun. 2024.

CARSON, Anne. *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CARTER, Angela. *Unicorn*. [Bristol?]: [s.n.], 1966a. 1 folheto. Disponível em: <https://openlibrary.org/books/OL53441132M/Unicorn>. Acesso em: 19 jun. 2024.

CARTER, Angela. *Shadow dance*. London: Heinemann, 1966b.

CARTER, A. et al. (Org.). *Five quiet shouters: an anthology of assertive verse*. London: Poet & Printer, 1966c.

CARTER, Angela. *The sadeian woman: an exercise in cultural history*. London: Virago, 1979.

CARTER, Angela. Notes from the front line. In: WANDOR, Michelene (ed.). *On gender and writing*. London: Pandora Press, 1983, p. 69-77.

CARTER, Angela. *Wayward girls & wicked women: an anthology of stories*. New York: Penguin Books, 1989.

CARTER, Angela. *A mulher sadiana: um exercício de história cultural*. Tradução de Cleide Antonia Rapucci. [S.l.: s.n., 2000]. Manuscrito.

CARTER, Angela. *Expletives deleted: selected writings*. London: Vintage, 1993.

CARTER, Angela. *Angela Carter's book of fairy tales*. London: Virago, 2005.

CARTER, Angela. *The bloody chamber and other stories*. London: Vintage, 2006.

CARTER, Angela. *Shaking a leg: collected journalism and writings*. New York City: Random House, 2013.

CARTER, Angela. *Unicorn: the poetry of Angela Carter*. Organização de Rosemary Hill. London: Profile Books, 2015.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Márcia Heloisa. Ilustrações de John Tenniel. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

CHATTERJEE, Partha. *The black hole of empire: history of a global practice of power*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CLAPP, Susannah. *A card from Angela Carter*. London: Bloomsbury Publishing, 2012.

COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge, 1990.

CUDDON, John Anthony. *A dictionary of literary terms and literary theory*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.

DOWNLAND. In: *Collins dictionary*. [S.l.]: Collins Dictionaries, 2025. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/downland>. Acesso em: 16 jul. 2024.

DUNBAR, William. *The poems of William Dunbar*. Edição de Priscilla Bawcutt. Glasgow: Association for Scottish Literary Studies, 1998.

EAGLETON, Terry. *How to read a poem*. Oxford: Blackwell, 2007.

EKMEKÇI, Çelik. On Angela Carter's subversive panorama: the carteresque and intertextuality. *Journal of Narrative and Language Studies*, v. 7, n. 13, p. 330-337, dez. 2019. Disponível em: <http://www.nalans.com/nalans/article/view/208>. Acesso em: 24 out. 2020.

ESPANCA, Florbela. *Poesia de Florbela Espanca*, vol. 2. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FALUDI, Susan. *Backlash: the undeclared war against American women*. New York: Crown Publishers, 1991.

FIVE O'CLOCK SHADOW. In: *Cambridge dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press & Assessment, 2024. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/five-o-clock-shadow>. Acesso em: 16 jul. 2024.

FINKE, Laurie A. *Feminist theory, women's writing*. Cornell University Press, 1992.

FLATPACK. In: *Cambridge dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press & Assessment, 2024. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/flatpack>. Acesso em: 16 maio 2024.

FRANCHINI, B. S. O que são as ondas do feminismo? *Revista QG Feminista*, 23 jul. 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismo-eeed092dae3a>. Acesso em: 25 out. 2020.

FREEMAN, Margaret B. *The unicorn tapestries*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1976.

FREEPIK. *Unicornio isolado branco*. [Ilustração]. [S.l.: s.n.], 2025. Disponível em: <https://br.freepik.com/fotos-vetores-gratis/unicornio-isolado-branco/14>. Acesso em: 8 nov. 2025.

FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Tradução de Carla Bitelli *et al.* 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020. 560 p.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Plaquetes: entenda por que livros curtos com produção artesanal e bom preço ganham espaço no mercado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 de dez. de 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/12/07/plaquetes-entenda-por-que-livros-curtos-com-producao-artesanal-e-bom-preco-ganham-espaco-no-mercado.ghtml>. Acesso em: 02 jun. 2024.

GAMBLE, Sarah. Angela Carter's poetry. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.). *The arts of Angela Carter: a cabinet of curiosities*. Manchester: Manchester University, 2019. p. 80-97.

GAMBLE, Sarah. *Angela Carter: writing from the front line*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.

GAMBLE, Sarah; WATZ, Anna (ed.). *Angela Carter's pasts: allegories and intertextualities*. London: Bloomsbury Academic, 2025a.

GAMBLE, Sarah; WATZ, Anna (ed.). *Angela Carter's futures: representations, adaptations and legacies*. London: Bloomsbury Academic, 2025b.

GARDNER, Janet. *Writing about literature: a portable guide*. London: Macmillan, 2009.

GETTY RESEARCH INSTITUTE. *Book Unicorn by Angela Carter*. [S.l.: s.n., 2024?]. Disponível em: https://primo.getty.edu/primo-explore/fulldisplay?vid=GRI&docid=GETTY_ALMA21122186100001551&context=L. Acesso em: 02 jun. 2024.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. Infection in the sentence: the woman writer and the anxiety of authorship. In: *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. 2nd. ed. Yale University Press, 2000, p. 45-92.

GORDON, Edmund. *The invention of Angela Carter: a biography*. New York: Oxford University Press, 2017.

GREENE, Roland *et al.* (ed.). *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton University Press, 2012.

HANABI. In: *Wiktionary: the free dictionary*. [S.l.]: Wikimedia Foundation, [2025]. Disponível em: <https://en.wiktionary.org/wiki/%E3%81%84%E3%82%89%E3%81%A3%E3%81%97%E3%82%83%E3%81%84%E3%81%BE%E3%81%9B>. Acesso em: 2 nov. 2025.

HARAWAY, Donna. Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective. In: *Simians, cyborgs, and women*. New York: Routledge, 1991, p. 183-202.

HARDING, Sandra. *Whose science? Whose knowledge?: thinking from women's lives*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

HARPER, Douglas. Poetry. In: *Online etymology dictionary*. [S.l.]: [s.n.]. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/poetry>. Acesso em: 2 nov. 2025.

HARRIET. Unicorn: The Poetry of Angela Carter, with an Essay by Rosemary Hill. *Shiny New Books*. Disponível em: <https://shinynewbooks.co.uk/unicorn-the-poetry-of-angela-carter-with-an-essay-by-rosemary-hill>. Acesso em: 10 ago. 2023.

HARVEY, Katherine. *The fires of lust: sex in the Middle Ages*. London: Reaktion Books, 2022.

HILL, Rosemary. Rediscovering Angela Carter's poetry: Images that stick and splinter in the mind. *The Guardian*, Londres, 30 out. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/oct/30/rediscovering-angela-carter-poetry>. Acesso em: 10 ago. 2023.

HILL, Rosemary. Preface. In: CARTER, Angela. *Unicorn: the poetry of Angela Carter*, with an essay by Rosemary Hill. London: Profile Books, 2015a. p. ix-xiii.

HILL, Rosemary. A splinter in the mind: the poems of Angela Carter. In: CARTER, Angela. *Unicorn: the poetry of Angela Carter*, with an essay by Rosemary Hill. London: Profile Books, 2015b. p. 47-70.

HILL, Rosemary. Angry young men disgusting girls: writing in the 1960s. In: CARTER, Angela. *Unicorn: the poetry of Angela Carter*, with an essay by Rosemary Hill. London: Profile Books, 2015c. p. 71-89.

HILL, Rosemary. Hairy fairies: the prose of Angela Carter. In: CARTER, Angela. *Unicorn: the poetry of Angela Carter*, with an essay by Rosemary Hill. London: Profile Books, 2015d. p. 91-104.

HILL, Rosemary. *Rosemary Hill on Angela Carter's poetry*. In: LONDON REVIEW BOOKSHOP. London: London Review Bookshop, 2016. 1 vídeo (5min20s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MkcV8OI4mO4>. Acesso em: 19 jun. 2023.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

IRASSHAIMASE. In: *Wiktionary: the free dictionary*. [S.l.]: Wikimedia Foundation, [2025]. Disponível em: <https://en.wiktionary.org/wiki/%E3%81%84%E3%82%89%E3%81%A3%E3%81%97%E3%82%83%E3%81%84%E3%81%BE%E3%81%9B>. Acesso em: 2 nov. 2025.

IRIGARAY, Luce. *Speculum of the other woman*. Translated by Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

KIDD, James. Poetry collections: Fireworks, dreams and fabulous beats - in verse. *The Independent*, Londres, 05 de nov. de 2015. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/poetry-collections-fireworks-dreams-and-fabulous-beats-in-verse-a6722436.html>. Acesso em: 10 ago. 2023.

KNIBIEHLER, Yvonne. *História da virgindade*. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in poetic language*. Translated by Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

LANGLAND, William. *The vision of Piers Plowman: a critical edition of the B-text based on Trinity College Cambridge*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

LEMAIRE, Ria. À maneira de prefácio. In: SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999. p. 11-13.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MEIRELES, Cecília. Motivo. *Escritas.org*. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/1726/motivo>. Acesso em: 15 ago. 2024.

MILLETT, Kate. *Sexual politics*. New York: Doubleday, 1970.

MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. London, New York: Routledge, 2002.

MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.). *The arts of Angela Carter: a cabinet of curiosities*. Manchester: Manchester University, 2019.

MUNFORD, Rebecca. Angela Carter and the Politics of Intertextuality. In: *Re-visiting Angela Carter: texts, contexts, intertexts*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 1-20.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida; SILVA, Fernanda Barroso e. A subversão da personagem feminina em *The bloody chamber and other stories*, de Angela Carter. *Acta Scientiarum: Language and Culture*, Maringá, v. 41, n. 2. dez. 2019. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/45152>. Acesso em: 10 ago. 2020.

NYE, Andrea. Uma linguagem da mulher: discriminação léxica. In: *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Ventos, 1995. p. 204-266.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PALMER, Paulina. *Gender and politics in the fiction of Angela Carter*. London: Routledge, 2016.

PANOFSKY, Erwin. *A pintura primitiva neerlandesa*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PANSINI, Stephanie Rianne. *The unicorn tapestries: religion, mythology, and sexuality in late medieval Europe*. Master's thesis, Harvard University Division of Continuing Education, Harvard University. Cambridge, Massachusetts, 2021. Disponível em: <https://dash.harvard.edu/handle/1/37367690>. Acesso em: 12 maio 2024.

PLAIN, Gill; SELLERS, Susan. *A history of feminist literary criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

POSTHUMANISM. In: *Oxford reference*. Oxford: Oxford University Press, 2011. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100339501>. Acesso em: 17 ago. 2025.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PRINTOUT. In: *Oxford learner's dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2024. Disponível em:

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/printout#:~:text=noun-,noun,from%20the%20Internet%20compare%20readout. Acesso em: 02 jun. 2024.

RAIZ, Julia. Nota da tradutora. In: CARSON, Anne. *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. p. 11-13.

RAPUCCI, Cleide Antonia. *Exposta ao vento e ao sol: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter*. 1997. 380 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 1997.

RAPUCCI, Cleide A. Os dois lados de “A bela e a fera”: uma leitura dos contos “The courtship of Mr. Lyon” e “The Tiger’s Bride” de Angela Carter. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 59-78, 1998. Disponível em: https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v19_n1_1998_art_04.pdf. Acesso em: 10 jun. 2024.

RAPUCCI, Cleide Antonia. Algumas considerações sobre a tradução do ensaio ‘A mulher sadiana’ de Angela Carter. *Estudos Linguísticos*, Marília, v. 30, 2001.

RAPUCCI, Cleide Antonia. *Mulher e deusa: a construção do feminino em Fireworks* de Angela Carter. Prefácio de Thomas Bonnici. Maringá: Eduem, 2011, 234 p.

RAPUCCI, Cleide Antonia. A mulher sadiana e as personagens femininas nos romances de Angela Carter: reverberações. *Revista Todas as Letras* (MACKENZIE. Online), v. 2016, p. 29-36, 2016. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/9561>. Acesso em: 17 ago. 2025.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. 1. ed. Belo Horizonte: Letramento, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).

RIBEIRO, Roney Jesus. Da decolonização à representação de vênus: o erotismo na poesia brasileira de autoria feminina. *Porto das Letras*, v. 7, n. Especial, p. 224-241, 2021. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/11507>. Acesso em: 15 ago. 2024.

RUSSELL, Lorena. Carter, Angela. In: BRULOTTE, Gaëtan; PHILLIPS, John (ed.). *Encyclopedia of erotic literature*. New York: Routledge, 2006. p. 204-205.

SAGE, Lorna (Ed.). *Flesh and the mirror: essays on the art of Angela Carter*. London: Virago Press, 1994.

SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analysis. *The American Historical Review*, v. 91, n. 5, p. 1053-1075, dez. 1986. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1864376>. Acesso em: 19 out. 2020.

SHEETS, Robin Ann. Pornography, fairy tales, and feminism: Angela Carter’s “The Bloody Chamber”. *Journal of the History of Sexuality*, v. 1, n. 4, p. 633-657, 1991.

Disponível em:

[http://eng2570litbyandaboutwomen.pbworks.com/w/file/fetch/53483549/Sheets%20P
ornography,%20Fairy%20Tales,%20and%20Feminism%20in%20%22TBC%22.pdf](http://eng2570litbyandaboutwomen.pbworks.com/w/file/fetch/53483549/Sheets%20Pornography,%20Fairy%20Tales,%20and%20Feminism%20in%20%22TBC%22.pdf).
Acesso em: 10 dez. 2025.

SHEPARD, Odell. *The lore of the unicorn*. Londres: Random House, 1993.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University, 1977.

SLAPSTICK. In: *Cambridge dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press & Assessment, 2024. Disponível em:
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/slapstick>. Acesso em: 16 ago. 2024.

SMITH, Dorothy E. *The everyday world as problematic: a feminist sociology*. Boston: Northeastern University Press, 1987.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

SOARES, Angélica. Vozes femininas da liberação do erotismo (Momentos selecionados na poesia brasileira). *Via Atlântica*, v. 3, n. 1, p. 118-129, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49606>. Acesso em: 10 ago. 2024.

SOUZA, Gisele. Senta Aqui: “A sexualidade faz parte do empoderamento feminino”, afirma psicóloga Edna Kahhale. *Agência AIDS*, São Paulo, 07 mar. de 2023. Disponível em: <https://agenciaaids.com.br/noticia/senta-aqui-a-sexualidade-faz-parte-do-empoderamento-feminino-afirma-psicologa-edna-kahhale/#:~:text=Senta%20Aqui%3A%20%E2%80%9CA%20sexualidade%20faz,psic%C3%B3loga%20Edna%20Kahhale%20%E2%80%93%20Ag%C3%Aancia%20AIDS&text=Em%20mar%C3%A7o%2C%20m%C3%AAs%20da%20mulher,aids%20e%20pelo%20empoderamento%20feminino>. Acesso em: 15 ago. 2023.

SULEIMAN, Susan Rubin. *Subversive intent: gender, politics, and the avant-garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

THE BRITISH poetry revival. In: *POETIC skewels*. Athens, GA: University of Georgia, [2020?]. Disponível em: <https://ctlsites.uga.edu/poeticskewels3050/the-british-poetry-revival/>. Acesso em: 20 out. 2020.

THE NATIONAL GALLERY. *Jan van Eyck: the Arnolfini portrait*. Londres: The National Gallery, [2026]. Disponível em:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>. Acesso em: 1 fev. 2026.

THE UNICORN in Captivity (from the Unicorn Tapestries). 1495–1505. 1 tapeçaria (fios de urdidura de lã, tramas de lã, seda, prata e ouro), 368 x 251,5 cm. *The Metropolitan Museum of Art (The Cloisters)*, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467642>. Acesso em: 11 dez. 2025.

TUTTLE, Lisa. *Encyclopedia of feminism*. Harlow: Longman, 1986.

TV CULTURA. Hilda Hilst. *YouTube*. São Paulo: TV Cultura, 2011. 1 vídeo (6min38s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>. Acesso em: 14 ago. 2024.

URBANO, Isadora. Unicórnio (“*Unicorn*”), poema de Angela Carter. *Duas Letras*, 2020. Disponível em: <https://durasletras.wordpress.com/2020/06/17/unicornio-poema-de-angela-carter/>. Acesso em: 20 set. 2020.

WANDOR, Michelene (ed.). *On gender and writing*. London: Pandora Press, 1983.

WARNER, Marina. *From the beast to the blonde: on fairy tales and their tellers*. Londres: Chatto & Windus, 1994.

WISKER, Gina. Women’s writing: anglophone, twentieth century. In: BRULOTTE, Gaëtan; PHILLIPS, John (ed.). *Encyclopedia of erotic literature*. New York: Routledge, 2006. p. 1399-1421.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.