

Revista de Literatura,  
História e Memória

Literatura no Cinema

ISSN 1809-5313

VOL. 6 - Nº 7 - 2010

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 135-149

## A IDENTIDADE FEMININA EM *THE MAGIC TOYSHOP*: ESTUDOS DE GÊNERO NO TEXTO E NA TELA

RAPUCCI, Cleide Antonia (UNESP/Assis)\*  
RODRIGUES, ANNUNCIATO, Talita (UNESP/Assis)\*

RESUMO: Além de produzir uma vasta obra literária, Angela Carter (1940-1992) participou da produção do roteiro para dois filmes baseados em seus escritos, a saber, *The Company of Wolves* e *The Magic Toyshop*. Seja por meio da influência exercida pelo cinema ao longo de sua vida ou pelo próprio estilo de sua escrita, a relação da autora inglesa com a sétima arte é visível. Considerando a importância das significações nas obras literárias, este trabalho propõe um estudo comparativo entre a obra *The Magic Toyshop* (1967) e o filme homônimo baseado no romance, dirigido por David Wheatley e produzido pela Granada Television, em 1987. Tendo como base a concepção de Tania Carvalhal sobre intertextualidade e teorias fílmicas, nosso foco é o estudo de gênero, uma vez que a ideologia nele presente está inscrita, representada e reproduzida em todas as práticas culturais, dentre elas, a literatura e o cinema. A construção das personagens em ambos os casos, em especial das personagens femininas, é permeada por significações que, além de aproximar o filme da caracterização carteriana, contribui para expressar a crítica sugerida na obra em suas entrelinhas, ou seja, a denúncia ao patriarcado e a possível ruptura com seus valores. Contudo, dada a diferente natureza das obras, é necessário ressaltar que a presente comparação não pretende realizar uma análise a fim de estabelecer total identificação entre o filme e o romance, mas uma relação de aproximação e distanciamento entre ambos, observando como se dá a construção desse diálogo.

PALAVRAS-CHAVE: Angela Carter; literatura inglesa; cinema; estudos de gênero.

ABSTRACT: Besides producing a vast literary work, Angela Carter (1940-1992) participated of the screenplay's production for two movies based on her books, *The Company of Wolves* and *The Magic Toyshop*. Either through the influence that cinema had in her life or through the very own style of her writing, the relation of the British author with the seventh art is visible. Considering the importance of significations in literary works, this paper proposes a comparative study between Angela Carter's *The Magic Toyshop* (1967) and the film of the same title, based on Carter's novel, directed by David Wheatley and produced by Granada Television, in 1987. Based on Tania Carvalhal's conception about intertextuality and film theories, the focus of this paper is the gender study, since its ideology is subscribed, represented and reproduced in every cultural practice, including literature and cinema. The characters construction in both cases, especially the female characters, is filled with symbols which are going to bring the film closer to the literary work and contribute to express the critics suggested in the work's leading: the complaint to the

patriarchal system. However, given the different nature of each work, it is necessary to stress that this present comparison doesn't intend to establish a total identification between novel and film, but to set a dialogue between both, observing the approximation and distance of these two instances.

KEYWORDS: Angela Carter; English literature; cinema; gender studies.

## I. ANGELA CARTER E O CINEMA

Atualmente, o mundo das letras e o mundo das imagens são considerados como meios distintos de ver o mundo. Literatura e cinema são formas autônomas, com suas devidas especificidades e recursos próprios. Parece ser inegável, entretanto, a constante relação entre ambas instâncias. Essa relação amplamente discutida pode ser constatada nas inúmeras adaptações de romances para a película ou televisão, como é o caso do filme "The Magic Toyshop", dirigido por David Wheatley e produzido pela Granada Television, em 1987, baseado no romance homônimo da escritora inglesa Angela Carter, que teve participação ativa na composição do filme, produzindo seu roteiro.

Seja por meio da influência exercida pelo cinema ao longo de sua vida ou pelo próprio estilo de sua escrita, a relação de Angela Carter com a sétima arte é visível, como aponta Cristina Bacchilega (2001):

*Cinema, I think: Carter loved it, and it's all transformations, wonder, illusion, rooted in fairy-tale magic. Laura Mulvey writes: 'Transformations and metamorphoses recur so frequently in Angela Carter's writing that her books seem to be pervaded by this magic cinematic attribute even when the cinema itself is not present on the page' (p. 230) (BACCHILEGA, 2001, p. 233-234).<sup>1</sup>*

Contudo, antes de iniciarmos nossa análise comparativa, consideramos importante ressaltar que o objetivo deste trabalho não consiste em observar a "fidelidade" do filme à obra literária, o que reduziria o mesmo a um estudo simplista, mas sim a proposição de um diálogo entre ambas as obras. Para isso, verificamos como necessária a discussão de certos aspectos, apontados a seguir.

## 2. QUESTÃO DE NOMENCLATURA: PÓS-MODERNISMO

As obras de Angela Carter sempre estiveram atreladas à literatura fantástica, vinculadas ao rótulo de realismo mágico e do pós-modernismo. Em sua segunda obra, *The Magic Toyshop*, de 1967, a presença marcante da intertextualidade, observada por meio do pastiche de formas antigas, como o conto de fadas, das referências por parte da autora em sua obra a diversas instâncias artísticas, como a pintura e a poesia, e do jogo com mitos já conhecidos na cultura ocidental, contribui para tal classificação, uma vez que “a literatura pós-moderna é intertextual; para lê-la, é preciso conhecer outros textos” (SANTOS, 1986, p. 41).

Considerando ainda este elemento marcadamente pós-moderno, Tania Carvalhal (2003), aponta que a intertextualidade permite entender que ler um texto é lançá-lo em um espaço interdiscursivo, numa relação entre vários códigos, os quais são constituídos pelo diálogo entre texto e leitura. Pode-se considerar, dessa forma, que esses textos, sejam eles narrativos ou imagéticos, são passíveis de um possível diálogo, permitindo estabelecer entre si uma relação de aproximação e distanciamento.

É sob a luz dessa abertura que Angela Carter permite em sua obra que busquemos neste trabalho fazer um diálogo entre as obras já referidas, tendo como foco, entretanto, o estudo de gênero, na medida em que a ideologia nele presente está inscrita, representada e reproduzida em todas as práticas culturais, dentre elas, a literatura e o cinema. A construção das personagens em ambos os casos, em especial das personagens femininas, é repleta de significações que, além de aproximar o filme da caracterização carteriana, contribui para expressar a crítica sugerida na obra em suas entrelinhas, ou seja, a denúncia ao patriarcado e a possível ruptura com seus valores.

## 3. A PERSONAGEM, A LITERATURA E O CINEMA

Ao observar as diversas concepções sobre a personagem na obra artística, nota-se que o estudo deste elemento é permeado pela constante relação entre ficção e realidade, caracterizada pela semelhança do ser fictício com sua imagem, ou seja, o ser humano, tanto na prosa quanto na poesia.

Aristóteles, em sua *Poética* (s.d.), já ressaltava a importância dessa relação, resgatando, porém, o conceito de verossimilhança interna de uma obra. Para o estudioso, ao mesmo tempo em que a personagem se constitui como reflexo da

pessoa humana obedecendo, dessa forma, seu conceito de *mimesis*, ela é vista como elemento interno à obra, cuja constituição e existência dependem de leis particulares que regem um texto (ARISTÓTELES *apud* BRAIT, 1985, p. 30). Essa ideia também é discutida por Anatol Rosenfeld na obra *A personagem de ficção*, organizada por Antonio Candido em 1976.

Ao constatar a importância da personagem para as obras ficcionais, Rosenfeld (1976) verifica como necessário discutir certos preceitos entre realidade e ficção, ou seja, pessoa e personagem. O autor afirma que as pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente podem ser “retirados” por meio de operações cognoscitivas especiais, que são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita de determinações de um ser real, individual, que é “inefável”. “A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada” (ROSENFELD, 1976, p. 32). Visto isso, Rosenfeld (1976) aponta que, de certa forma, as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário do que essa visão já fragmentária da realidade. Assim, a personagem de romance vai ser sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico quanto psíquico, embora seja projetada como um indivíduo real, é totalmente determinado. Rosenfeld (1976), ao comentar essa “delimitação” da personagem dentro da construção da obra fictícia, afirma que estas têm maior coerência do que as pessoas reais, maior exemplaridade, maior significação e, paradoxalmente, também maior riqueza “não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (ROSENFELD, 1976, p. 35).

A personagem, portanto, constitui-se num ser fragmentário, porém, coerente, uma vez que faz parte de uma realidade própria, ou seja, a linguística. Essa fragmentação da personagem no romance, para Antonio Candido (1976), nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória e incompleta com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. O autor destaca, todavia, uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência, enquanto no romance ela é criada, estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor. Candido (1976) afirma que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem: a inventada; mas com a condição de que esta invenção mantenha vínculos necessários com uma realidade matriz, “seja esta a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada,

transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras” (CANDIDO, 1976, p. 69).

Originada ou não na observação, baseada mais ou menos na realidade, a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, outros ambientes, duração temporal, ideias, etc, conforme analisa Antonio Candido (1976). Daí, segundo o autor, a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade de um modo-de-ser, de uma existência. A concentração, limitação e obsessão dos traços que vão caracterizar as personagens se ordenam convenientemente neste universo, e são aceitos pelo leitor que correspondem a uma atmosfera mais ampla, que o envolve desde o início do livro. Deste modo, Candido (1976) afirma que os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos, quando bem convencionalizados e organizados de maneira adequada. Esta organização, para Candido (1976), é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos.

Já no cinema, o contexto visual torna-se imprescindível dentro desse universo linguístico, como aponta Paulo Emílio Sales Gomes (1976) em seu ensaio “A personagem cinematográfica”. O contorno de tal personagem vai se delinear, segundo o autor, em uma espécie de junção da personagem novelística com a teatral. Para isso, Sales Gomes (1976) leva em consideração que no filme evoluem personagens romanescas encarnadas em pessoas ou, personagens de espetáculo teatral que possuem mobilidade e desenvoltura como se estivessem num romance. “No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores” (GOMES, 1976, p. 112). Para o autor, de certo ângulo a intimidade que se adquire com a personagem é maior no cinema que no teatro, pois, neste último, a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. Em contraponto, ele afirma que se no espetáculo teatral as personagens estão realmente encarnadas em pessoas, na película há apenas o registro de suas imagens e vozes. “Com efeito, reina no filme – conjunto de imagens, vozes e ruídos fixados de uma vez por todas – a aflitiva tranquilidade das coisas definitivamente organizadas” (GOMES, 1976, p. 113).

Da mesma forma que a personagem literária, a constituição e existência da personagem no cinema dependem, portanto, de leis particulares, de características que traduzem sua própria linguagem, a linguagem cinematográfica.

#### 4. PERSONAGENS FEMININAS

Apesar do crescente número de estudos a respeito das personagens femininas nas obras ficcionais ao longo dos anos, sejam elas literárias ou cinematográficas, pode-se considerar que grande parte das análises sobre a representação da mulher ainda parece recair e até mesmo reforçar certos estereótipos sobre a imagem do feminino e o papel social da mulher impostos pelo sistema patriarcal, o que vem sendo combatido pela crítica feminista e os estudos de gênero.

Segundo Joanna Russ (1972), o grande motivo pelo qual existem tão poucas histórias nas quais a mulher figura como protagonista, ou se figura, muitas vezes sendo reduzida a estereótipos ou certos papéis sociais, é porque o material oferecido para o autor ou autora para sua narrativa vem de uma sociedade na qual se partilha apenas a perspectiva masculina. A cultura feminina existe, porém, é subjugada, considerada como “uma cultura menor, não-oficial e de resistência, que ocupa uma pequena parcela daquilo que pensamos ser oficialmente a experiência humana possível” (RUSS, 1972, p. 4. Tradução nossa).

Dessa forma, ao analisar as possíveis ações praticadas pelo protagonista (ou protagonistas) em um romance, Russ (1972) aponta que o que se revela é que entre todas as ações plausíveis na ficção, muito poucas são realizadas por mulheres. Parece inegável, entretanto, a presença constante da mulher na literatura, ou mesmo no cinema, como por exemplo, as personagens marcantes de Julieta, ou de Greta Garbo. Para Russ (1972), porém, até mesmo grandes personagens femininas podem ser consideradas como descrições dos papéis sociais que as mulheres supostamente têm que cumprir e geralmente cumprem. “[...] elas são papéis públicos e não mulheres privadas” (RUSS, 1972, p. 5). Reduzidos praticamente a caricaturas, tais papéis frequentemente são limitados ou à imagem da donzela e vítima (*Maiden/Victms*) ou a vadias devoradoras (*Devourer/ Bitches*) e aquela que busca quebrar as regras sociais acaba recebendo sua lição: a transgressão leva ao ostracismo, à pobreza ou à morte, como ocorre na maioria dos romances do século XIX. “Reverter os papéis sexuais na ficção poder gerar uma boa comédia burlesca ou uma boa fábula, mas é ridículo em termos de literatura séria. A cultura é masculina. Nossos mitos literários são para heróis, não para heroínas” (RUSS, 1972, p. 7. Tradução nossa).

Algumas escritoras, contudo, parecem jogar com tal preceito, como é o caso de Angela Carter em sua obra *The Magic Toyshop*. A construção das personagens, em especial das personagens femininas, além de apontar para uma leitura crítica que propõe uma revisão de tais mitos, contribui para expressar a crítica sugerida na obra em suas entrelinhas, ou seja, a denúncia ao patriarcado e a possível ruptura com seus valores, conforme buscaremos mostrar a seguir.

## 5. PERSONAGEM E SUBVERSÃO: DIÁLOGO ENTRE A OBRA E O FILME

Publicada em 1967, *The Magic Toyshop* pode ser considerada como uma das obras mais importantes de Angela Carter, valendo-lhe o Prêmio *Llwylyn Rhys*, dois anos após sua publicação. Nesta obra, a escritora explora o espaço da loja de brinquedos como um ambiente sombrio e hostil no qual prevalecem as leis da personagem “Tio Philip”, figura representante do patriarcado.

Melanie, a personagem principal do romance, vive com os pais e os irmãos, Jonathon e Victoria, em uma confortável casa no campo. A protagonista é uma típica garota de quinze anos, preocupada com sua própria imagem e com seu futuro casamento, até que um dia recebe a notícia da morte de seus pais e ela e os irmãos passam a morar com o tio Philip, irmão de sua mãe, em sua casa. Nesta casa, na simbólica “loja de brinquedos”, Melanie descobre que o tio manipula seus bonecos, bem como as pessoas em sua volta, e decide lutar para sair do confinamento, em busca do seu próprio espaço, de sua própria identidade.

Como em um conto de fadas, Melanie, a heroína, precisa passar por uma série de experiências até seu resgate final. Nesse rito de passagem, percebe-se que tanto sua personagem como a do tio Philip têm origem no romance gótico, conforme aponta a descrição de Olga Kenyon (1991): “No romance gótico, um homem tirano, carismático e/ou demoníaco, avulta-se ameaçadoramente sobre a figura central, uma jovem, que se configura tanto em uma vítima perseguida quanto uma heroína corajosa” (KENYON, 1991, p. 19. Tradução nossa). A própria autora aponta a relação da obra com o conto de fadas, definindo-a em uma entrevista concedida a J. Haffenden (1985) como “um tipo de conto de fadas”, fornecendo-lhe diretrizes sobre o tipo de romance que escreveria daí por diante. Esta forma de narrativa para Angela Carter, entretanto, estava longe de constituir apenas histórias fantasiosas e sobrenaturais, que envolviam a figura imaginativa das fadas, mas atuar como um veículo de comentário sóciopolítico, representando em muitas de suas obras um mundo onde as protagonistas enfrentam condições de clausura.

Em *The Magic Toyshop*, é exatamente esse mundo repressivo representado pela loja de brinquedos o local no qual as personagens, principalmente as personagens femininas, terão de enfrentar as condições de clausura. A casa, ou a loja de brinquedos, como universos em miniatura, permeada por valores calcados na sociedade patriarcal, parece constituir um ambiente de confinamento, no qual as personagens, em especial as personagens femininas, se vêem obrigadas a deixá-lo para conseguirem sua autonomia. Com a recusa ao seu estado de objeto, representado pela condição de boneca, e com a fuga desse confinamento representado pela “casa”,

a personagem de Melanie torna possível a busca por seu próprio espaço, por sua própria identidade.

A busca pela identidade, contudo, pode ser observada desde o início da obra. No primeiro parágrafo, o leitor tem acesso à descrição de Melanie:

*The summer she was fifteen, Melanie discovered she was made of flesh and blood. O, my America, my new found land. She embarked on a tranced voyage, exploring the whole of herself, clambering her own mountain ranges, penetrating the moist richness of her secret valleys, a physiological Cortez, da Gama or Mungo Park. For hours she stared at herself, naked, in the mirror of her wardrobe; she would follow with her finger the elegant structure of her rib-cage, where the heart fluttered under the flesh like a bird under a blanket, and she would draw down the long line from breast-bone to navel (which was a misterious cavern or grotto), and she would rasp her palms against her bud-wing shoulderblades. And then she would writhe about, clasping herself, laughing, sometimes doing catwheels and handstands out of sheer exhilaration at the supple surprise of herself now she was no longer a little girl (CARTER, 1981, p.1).<sup>2</sup>*

No filme, Melanie é descrita na segunda cena e a carga poética presente na narração parece ser transposta para o contexto visual por meio da construção do ambiente onde a personagem se encontra, seu quarto, como mostra o roteiro:

*MELANIE, fifteen, is pirouetting ferociously to music she hears in her mind. She has tied her long, dark hair back and is wearing a sort of improvised ballet dress, an outgrown liberty bodice over a petticoat, somewhat like Degas. It is a pretty, rather luxurious young girl's bedroom, featuring a dressing table with silver-backed hair brushes. On the single bed, with candlewick counterpane, a teddy bear with a protuberant paunch looks on. [...]. The dressing-table mirror reflects the room, the bed, the teddy bear. Melanie glances at herself in the mirror, unbalances and topples forward. The bear watches. A draught from the window blows the pages of the book over (CARTER, 1996, p. 247).<sup>3</sup>*

Enquanto na cena do filme o quarto de Melanie, retrato de seu mundo particular, dialoga com a concepção do feminino que informa o imaginário social, trazendo a representação de um espaço tipicamente “de menina”, com imagens como a bailarina e o ursinho de pelúcia, a descrição da personagem no romance, reforçada pela alusão ao verso da Elegia “*To his mistress going to bed*”, do poeta metafísico John Donne na narrativa, “*O, my America, my new found land*”, no qual o Eu lírico compara sua musa ao continente recém descoberto e inexplorado, indica que Melanie está em pleno processo de autodescoberta. Ao ver o reflexo no espelho, a personagem reconhece seu corpo, que não é mais de uma garotinha, mas de uma mulher, e reflete os valores presentes na sociedade patriarcal da qual faz parte. O próximo

passo para a entrada na vida adulta, da qual ela acreditava agora fazer parte, era o casamento e o sexo. Assim, Melanie, enrolada na cortina do quarto, imagina-se em um vestido de noiva, pronta para a lua-de-mel com o “noivo fantasma”.

Na medida em que a personagem observa sua imagem como mulher, ela também projeta as expectativas sociais de comportamento marcadas pelo gênero, conforme aponta Susan Cornillon (1972). Segundo a autora, em geral, as mulheres em nossa cultura experienciam a si próprias e suas vidas em termos de valores e definições centradamente masculinas e em resposta a eles. Condiionadas desde a mais tenra infância a pensar sobre si própria de um modo específico por fortes expectativas sociais, reforço e exigências do comportamento marcado em termos do tipo de genitais que apresentam, as mulheres passam a internalizar este comportamento de tal forma que não se reconhecem fora desses padrões. A imagem construída inicialmente por Angela Carter da heroína aproxima-se daquilo que a crítica afirma ser o mais próximo do amor próprio presente nas personagens femininas que acaba, entretanto, por reforçar tais expectativas:

*But the closest our young heroines ever gets to self-love is a modest running of her hands over her budding breasts or down the sides of her newly curving body in front of a mirror that tells her that, finally, men will find her desirable. Her appreciation of her physical being is only her anticipation of his potential appreciation (CORNILLON, 1972, p. 128).<sup>4</sup>*

O processo de autodescoberta da personagem, entretanto, não termina em sua autoanálise observada no início do romance. Ao longo da narrativa, Melanie passa por uma série de experiências até chegar à casa do tio, local onde perde as referências sobre família, casamento e até de sua própria imagem, uma vez que no confinamento da mágica loja de brinquedos não há espelhos. A ausência de espelhos parece contribuir para a libertação da imagem do feminino imposta pelo patriarcado, permitindo à personagem uma verdadeira busca por seu autoconhecimento, conforme é possível notar ao final da narrativa.

Na casa de Philip, Melanie conhece tia Margaret. Ela mora na casa do marido com seus irmãos, Francie e Finn. No dia de seu casamento, a personagem perde simbolicamente a voz, passando a se comunicar com a família apenas por meio da escrita, utilizando pedaços de giz em uma lousa, transformando-se em mais um dos bonecos do marido. A objetificação de Margaret também é simbolizada em seu presente de casamento, um colar de prata que restringia seus movimentos, uma espécie de coleira, que ela teria que usar aos domingos:

*The necklace was a collar of dull silver, two hinged silver pieces knobbed with moonstones which snapped into place around her lean neck and rose up almost to her chin so that she could hardly move her head. It was heavy, crippling and precious [...] Uncle Philip broke the armour off a pink battalion of shrimps and ate them steadily [...] while gazing at her with expressionless satisfaction, apparently deriving a certain pleasure from her discomfort, or even finding that the sight of it improved his appetite (CARTER, 1981, p. 112-113).<sup>5</sup>*

A imagem da esposa submissa, contudo, é quebrada com a descoberta do grande segredo de Margaret. A relação incestuosa sugerida no abraço entre Margaret e seu irmão Francie torna-se o maior símbolo da ruptura com os valores pertencentes ao modelo de sociedade patriarcal. “Era um abraço de amantes, aniquilando o mundo, como se estivesse acontecendo à meia-noite no topo de uma montanha, com um vento dilacerante batendo os ramos acima deles” (CARTER, 1981, p. 193-194. Tradução nossa.). Ao romper com essas leis, Margaret rompe com a dominação de Philip sobre sua família, os Jowles, não se sujeitando à objetificação imposta pelo marido ao longo da narrativa.

Ambas as personagens representam, em um primeiro momento do romance, imagens comuns do feminino: a primeira é uma típica adolescente, preocupada com sua imagem e com casamento, enquanto a segunda se concretiza na imagem da esposa submissa. Associadas a elas estão temas comuns na representação da mulher, tais como a passividade e a objetificação. Contudo, conforme o desenrolar da narrativa, parece haver uma desconstrução desses estereótipos, uma vez que Angela Carter os explora no intuito de tecer sua crítica aos valores patriarcais, nos quais são construídos.

A própria forma narrativa escolhida pela autora em sua obra parece contribuir com essa perspectiva. Ao considerar a natureza simbólica dos contos de fadas com relação à esfera cultural, Ellen Cronan Rose (1983) afirma que neste tipo de narrativa é possível observar o paradigma da diferenciação sexual. Nos contos de fadas, meninos são espertos, engenhosos e corajosos. Eles saem de casa para lutar com gigantes, resolver batalhas e encontrar fortunas. Já as meninas, por outro lado, ficam em casa, fazem tarefas domésticas, são pacientes, sofredoras e abnegadas. Se chegarem a sair do ambiente do lar, se perdem nas florestas, e são resgatadas por gentis lenhadores, fadas boazinhas ou príncipes encantados. E o final já nos é conhecido: “eles se casam e vivem felizes para sempre” (ROSE, 1983, p. 210. Tradução nossa.).

Em *The Magic Toyshop*, parece haver uma inversão de papéis e é a heroína Melanie quem surge para resgatar seu “príncipe à espera” e sua família do confinamento. A salvação no final da narrativa, se existe uma, não está na figura do

príncipe encantado ou no casamento, mas apenas através da subversão dos valores presentes na sociedade patriarcal que, uma vez realizada, torna possível para as personagens (femininas ou masculinas) a busca por sua verdadeira identidade.

Assim como na maior parte dos gêneros literários, os contos de fadas são descritos pela crítica como textos essencialmente masculinos, nos quais as mulheres aparecem apenas enquanto papéis definidos por homens. Contudo, como aponta Rose (1983), escritoras contemporâneas têm se voltado para os contos de fadas tradicionais a fim de revisá-los, até mesmo reinventá-los, a favor das mulheres, como parece ser o caso observado na obra carteriana.

Por meio de elementos e da própria estrutura presentes nos contos de fadas, os quais muitas vezes contribuem para reforçar certos estereótipos sobre a imagem do feminino e o papel social da mulher impostos pelo patriarcado, Angela Carter, assim como suas personagens, subverte estes elementos, tecendo sua crítica a esse sistema. A mesma ideia parece estar presente no filme. Através da subversão de elementos de sua própria narrativa, a autora, juntamente com o diretor David Wheatley, traz para o contexto visual seu ponto de vista, transposto, porém, em diferentes linguagens.

## 6. ADAPTAÇÃO OU RECRIAÇÃO?

A adaptação de *The Magic Toyshop* para a televisão traz à discussão a ambígua relação entre literatura e cinema, frequentemente caracterizada por termos como “fidelidade” e “traição”. Seria o filme, que teve a participação da própria Angela Carter na composição do roteiro, um retrato fiel de sua obra?

Para Robert Stam (2000), a noção da fidelidade de uma adaptação à obra que a inspirou contém seu grão de verdade. Segundo o crítico, quando se fala que uma adaptação é “infidel” à obra original, o termo expressa o desapontamento ao perceber uma “falha” em capturar aquilo que é considerado como a narrativa fundamental, a temática, e os elementos estéticos da fonte literária. Entretanto, Stam (2000) afirma que a persuasão parcial de tal noção não deve constituir um princípio de metodologia exclusivo, na medida em que apresenta vários aspectos problemáticos. Dentre os principais problemas apontados pelo autor, está o fato de que quando se fala em termos de “fidelidade” não se considera que cada meio tem sua própria especificidade, de acordo com seus respectivos materiais de expressão. “O romance tem um único material de expressão, a palavra escrita, enquanto o filme tem pelo menos cinco: imagem fotográfica em movimento, som fonético, música, ruídos e materiais escritos”

(STAM, 2000, p. 59. Tradução nossa).

Em consonância com esses ideais está o teórico James Naremore (2000), que propõe uma abordagem da adaptação que vai além da fidelidade para chegar à “especificidade do meio” e, “além da tradução para a transformação”. Como Stam, Naremore (2000) acredita que a adaptação é um processo multidirecional, dialógico e intertextual. Segundo essa perspectiva, as adaptações fílmicas estariam situadas em um redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido. Dentro dessa nova proposta, o crítico se proporia além de reconhecer essas formas, investigar a congruência ideológica do filme com a narrativa literária e outras fontes (DINIS, 2005).

Ao traçarmos o caminho paralelo entre a construção de algumas das personagens do romance *The Magic Toyshop*, bem como as do filme, percebemos que tal comparação não poderia se reduzir ao termo “fidelidade”, mas ser vista como uma releitura da obra que o inspirou. O que ocorre, conforme aponta Haroldo de Campos (1981), não é uma simples transposição da literatura para a tela, mas a leitura atenta do original, uma tentativa de compreensão do objeto artístico que possibilita a recriação de uma nova obra, transposta em outra linguagem.

Data de recebimento: 02/05/2010

Data de aceite para a publicação: 09/10/2010.

\* Possui graduação em Letras Português /Inglês pela Universidade do Sagrado Coração (1983), mestrado em Inglês - Master of Arts - Duquesne University (1986) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1997). Atualmente é professor assistente doutor do Departamento de Letras Modernas da FCL-UNESP-Assis. [crapucci@yahoo.com.br](mailto:crapucci@yahoo.com.br)

\*\* Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2007), com ênfase na área de Língua e Literatura Estrangeira Moderna. Atualmente cursa Pós-Graduação (Mestrado) na mesma instituição, na área de Literatura e Vida Social, com bolsa FAPESP. - [tarodrigl@yahoo.com.br](mailto:tarodrigl@yahoo.com.br)

I Cinema, eu acho: Carter o amava, e é todo transformações, imaginação, ilusão, enraizado na magia dos contos de fadas. Laura Mulvey escreve: ‘Transformações e metamorfoses ocorrem de modo tão frequente na escrita de Angela Carter que seus livros parecem ser permeados por esses atributos cinematográficos mágicos, mesmo quando o próprio cinema não está presente na página.’ (Tradução nossa).

2 No verão de seus quinze anos, Melanie descobriu que era feita de carne e sangue. Ó, minha América, minha terra recém-descoberta. Ela embarcou em uma viagem extasiante, explorando o todo de si própria, escalando suas próprias cordilheiras, penetrando na úmida

riqueza de seus vales secretos, um Cortez fisiológico, um Gama ou Mungo Park. Durante horas ela se encarou, nua, no espelho de seu guarda-roupa; ela percorreria com o dedo a elegante estrutura das costelas, onde o coração se debatia embaixo da pele como um pássaro sob uma coberta, e ela desenharia ao longo da longa linha que ia do tórax até o umbigo (que era uma caverna ou gruta misteriosa), e esfregaria as palmas das mãos contra suas omoplatas. E então ela se contorceria, abraçando-se, rindo, às vezes dando cambalhotas e plantando bananeiras de tanta animação com a doce surpresa de si mesma, agora que ela não era mais uma garotinha. (Tradução nossa).

3 Melanie, quinze anos, está dando piruetas ferozmente ao som da música que escuta em sua mente. Ela prendeu para trás o longo cabelo escuro e está usando uma espécie de roupa de balé improvisada, um corpete que dava liberdade ao corpo sob uma saia branca, algo do tipo Degas. É um quarto bonito, até mesmo luxuoso, de uma jovem garota, apresentando uma cômoda com escovas de cabelo prateadas. Na cama de solteiro, com uma colcha bordada, aparece um ursinho de pelúcia com uma barriga protuberante [...]. O espelho da cômoda reflete o quarto, a cama e o ursinho. Melanie se olha no espelho, se desequilibra e vai para frente. O urso assiste. Uma corrente de ar vinda da janela assopra as páginas do livro. (Tradução nossa).

4 Mas o mais próximo que nossas jovens heroínas chegam do amor próprio é um percurso modesto de suas mãos sobre os seios recém a florados ou ao longo de seu corpo recentemente curvilíneo em frente a um espelho que diz a ela que, finalmente, os homens vão achá-la desejável. Sua apreciação de seu ser físico é apenas uma antecipação do potencial de apreciação masculina. (Tradução nossa).

5 O colar era uma coleira de prata fosca, duas peças de prata articuladas salientadas com pedras de selenito que se encaixavam em volta do pescoço esguio e subiam quase até o queixo, fazendo com que ela quase não pudesse mover a cabeça. Era pesado, desfigurante e precioso [...] Tio Philip arrancou a armadura do batalhão de camarões rosa e os comeu fixamente [...] enquanto a contemplava com uma satisfação inexpressiva, aparentemente obtendo um certo prazer por seu desconforto, ou mesmo achando que a visão daquilo aumentava seu apetite. (Tradução nossa).

## REFERÊNCIAS

BACCHILEGA, C. In the Eye of the Fairy Tale: Corinna Sargood and David Wheatley Talk about Working with Angela Carter. In: SAGE, L. *Angela Carter and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2001.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CAMPOS, H. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARTER, A. *The Magic Toyshop*. London: Virago, 1981.

\_\_\_\_\_. The Magic Toyshop. In: BELL, M. (Ed). *The Curious Room: Plays, Film Scripts and an Opera*. Introdução de Susannah Clapp. London: Chatto and Windus, 1996.

CARVALHAL, T. F. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: *O próprio e o alheio: ensaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo – RS: Editora Unisinos, 2003, p. 69-87.

CORNILLON, S. K. (Ed.). *Images of women in fiction: feminist perspective*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1972.

DAY, A. *Angela Carter: The rational glass*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

DINIS, T. F. N. *Literatura e Cinema*. Mini-curso ministrado no XXXIII SENAPULLI. Fortaleza, 12/06 a 16/06/05.

DONNE, J. Elegy XX: To his mistress going to bed. In: CHAMBERS, E. K. (Ed.). *Poems of John Donne*. London: Lawrence & Bullen, 1896. p. 148-150, vol. I.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

HAFFENDEN, J. Angela Carter. In: *Novelists and Interview*. London: Methuen, 1985, p. 76-96.

KENYON, O. Angela Carter: Fantasiist and Feminist. In: \_\_\_\_\_ *Writing Women: Contemporary Women Novelists*. London: Pluto Press, 1991, p. 12-31.

NAREMORE, J. Introduction: Film and the reign of Adaptation. In: NAREMORE, J. (Ed.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 1-16.

ROSE, E. C. Through the looking glass: when women tell fairy tale. In: ABEL, E; HIRSCH, M; LANGLAND, E. *The Voyage In: fictions of female development*. London: University Press of New England, 1983, p. 209-227.

ROSENFELD, A. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUSS, J. What can a heroine do? Or why women can't write? In: CORNILLON, S. K. (Ed.). *Images of women in fiction: feminist perspective*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1972.

SANTOS, J. F. dos. *O que é pós-moderno?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

STAM, R. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 54-78.

*The Magic Toyshop*. Direção: David Wheatley. Roteiro: Angela Carter. Intérpretes: Caroline Milmoe, Tom Bell, Kilian McKenna, Patrícia Kerrigan, Lorcan Cranitch. Londres: 1987.

## SOBRE AS AUTORAS:

Cleide Antonia Rapucci possui graduação em Letras Português /Inglês pela Universidade do Sagrado Coração (1983), mestrado em Inglês - Master of Arts - Duquesne University (1986) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1997). Atualmente é professor assistente doutor do Departamento de Letras Modernas da FCL-UNESP-Assis. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Angela Carter, literatura inglesa, tradução literária, feminismo e personagem feminina. É a atual coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da FCL-UNESP-Assis.

Talita Annunciato Rodrigues possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2007), com ênfase na área de Língua e Literatura Estrangeira Moderna. Atualmente cursa Pós-Graduação (Mestrado) na mesma instituição, na área de Literatura e Vida Social, com bolsa FAPESP.