INTERTEXTUALIDADE, PARÓDIA E NARRATIVA DE DISRUPÇÃO EM *WISE CHILDREN*, DE ANGELA CARTER

Luiz Manoel da Silva Oliveira (UFSJ)

RESUMO: Com ênfase principal nos efeitos dos entrelaçamentos entre intertextualidade e paródia e na consequente narrativa de disrupção e afastamento das temáticas e formas mais tradicionais de se conceber o gênero literário "romance", que *Wise Children* da escritora inglesa contemporânea Angela Carter apresenta, pretende-se fazer com este trabalho uma série de reflexões acerca da diversidade dos papéis dialógicos intertextuais e parodísticos que os textos ficcionais mantêm entre si, para a reconfiguração de temáticas, o desafio ao cânone literário tradicional e a desestabilização das conceituações mais ortodoxas que sempre se cristalizaram em torno da conceituação de "romance". Com o concurso das concepções sobre intertextualidade e paródia que teóricos como Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette, Linda Hutcheon, dentre outros/as, oferecem, intenta-se compreender algumas das contribuições que esses recursos narrativos oferecem para a reconsideração e a problematização do próprio romance como gênero literário polifônico e propugnador de temáticas inusitadas, de instituição de vozes marginalizadas e antes silenciadas e de potencialidades desafiadoras da hegemonia patriarcal sobre a narrativa, as temáticas e as formas de se conceituar “romance”. Nesse sentido, também se apreciarão, em consequência, os resultados que o deslocamento da hegemonia androcêntrica patriarcal acarretará nas temáticas, nos traços da narrativa e nas formas de desconstrução de “romance”, graças às contribuições de aspectos relevantes das teorias feministas.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Paródia; Disrupção.

Introdução

Tendo em vista que os presentes estudos teórico-literários sobre as relações que as diversas modalidades de textos mantêm umas com as outras têm merecido análises cada vez mais apuradas, discorrer sobre intertextualidade torna-se uma tarefa sobremaneira capciosa. Esse estado de coisas deve-se, principalmente, a fatores tais como: a) a questão da derrocada das definições monolíticas e fechadas sobre conceitos como intertextualidade e paródia, por exemplo, desde o surgimento das ideias pós-estruturalistas, tem tornado o estudo desses mesmos conceitos uma tarefa complexa, a exigir reflexões e reconsiderações constantes, em função da consequente multiplicidade de sentidos que daí advém; b) a existência de uma, - por vezes -, tênue fronteira entre paródia e intertextualidade –dependendo das interpretações feitas e do tipo de texto analisado – também tem contribuído para aumentar o nível de dificuldade de abordagem do assunto; c) a natureza e a especificidade do que se denomina “texto” podem determinar visões e tipos de tessitura entre dois ou mais “textos” dados que podem originar uma sempre inusitada interpretação para o que se entende por “intertextualidade”.

Consequentemente, as diversas formas de entrelaçamento que se farão evidentes entre o romance de Angela Carter e as obras de Shakespeare serão os fatores que subordinarei à

abrangência do que aqui se tratará por "intertextualidade". Entretanto, - e ainda para efeito de ratificação do que afirmara no primeiro parágrafo -, essa aparente "simplificação" da questão não me fará prescindir de explorar algumas das diversas nuances da intertextualidade, conforme as ideias e interpretações de teóricos e estudiosos, tais como Julia Kristeva, Gérard Genette, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes e Michael Riffaterre, somente para citar alguns deles.

Breves Considerações Teóricas sobre a Intertextualidade e a Paródia

Embora *Intertexo*, em latim, significasse, tanto denotativa quanto conotativamente, *mistura, entrelaçamento simultâneo à tessitura*, o termo contemporâneo *intertextualidade* que daí se derivou constitui uma criação recente de Julia Kristeva, para elaborar uma teoria do texto enquanto uma rede de sistemas de signos vista em relação a outros sistemas práticos significantes em uma cultura. Ainda segundo Kristeva, ao se posicionar a estrutura literária no âmbito de um sistema social estabelecido, considerado um sistema textual, a intertextualidade ganha o poder de superar as limitações do formalismo e do estruturalismo, à medida que passa a orientar o texto para a sua significação sócio-histórica, na interação dos diferentes códigos, discursos e vozes que o atravessam. Conclui-se, assim, que um texto não é, definitivamente, um sistema fechado.

Kristeva apresenta a intertextualidade como uma "permutação de textos" no Artigo "Pour um semiologie des programmes" (1967, p.53), no projeto de semiologia e estratificação textual no âmbito dos textos históricos e sociais. O ponto de interação das práticas semióticas e das articulações verbais é o ideologema, ou seja, a função intertextual vista como "materializada" nos diferentes níveis de estrutura de cada texto, conforme se registra em "The Bounded Text" (1980, p.16). O termo ideologema foi tomado de empréstimo de membros do círculo Bahktiniano e quer dizer a descrição da produção de signos (intercurso social ou interação semiótica), em uma realidade social específica como o horizonte ideológico materializado.

Ao incluir a idéia de "interação" no conceito de intertextualidade, Kristeva muda sobremaneira a teoria Bahktiniana do dialogismo desenvolvida em "Problems of Dostoievisky's Poetics" (BAHKTIN, 1984), a qual enfatizava mais a articulação verbal do que o texto enquanto uma instância dinâmica de troca entre vários grupos sociais de gênero de falas peculiares, conceito esse que também é perpassado pelos temas da polifonia, voz dupla, heteroglossia e o carnavalesco.

Para Kristeva, a intertextualidade devia primeiramente estar associada ao ideologema do signo, o que, embora figurasse como um avanço em relação ao ideologema do símbolo da Idade Média, ela o rejeitou em virtude do seu caráter fechado. Entre 1966 e 1974, a intertextualidade se tornou um importante conceito através do qual Kristeva elaborou uma teoria do texto

enquanto uma forma de negatividade em uma relação redistributiva com as estruturas associadas do romance e do signo. A análise de Kristeva da interseção do sujeito, do significado e das práticas culturais em um texto enfoca a formulação das regras lógicas para as transformações que o texto produzido cria no intertexto, regras essas referentes à "oposição", "permutação", e "transformações indefinidas". Kristeva também se preocupa com as questões de geração do texto, com a genética, como sugerido pelos termos correlatos "genotexto" (significados e sujeito falante, tecido de linguagem deslocante) e "fenotexto" (superfície gramatical e semântica, resíduo ou traço dessa atividade psíquica ou histórica). Subsequentemente a isso, ela se concentrou no conceito do "eu" enquanto um sítio intertextual.

Com relação à contribuição de outros teóricos que defenderam uma noção de intertextualidade "geral", semiose ilimitada ou disseminação, os mesmos acabaram por seguir os passos de Jacques Derrida, o qual proclamou que "não existe nenhum texto externo", em seu livro *Of Grammatology* (1976, p.158). Dessa forma, a intertextualidade está intimamente relacionada ao conceito do texto como tipologia ou como "tessitura da aranha", conforme Barthes defende em seu livro *The Pleasure of the Text* (BARTHES, 1973). Na verdade, Desconstrução é uma teoria da necessária intertextualidade de todo discurso já que cada texto ou articulação verbal é um entrelaçamento de tecidos dos significados cujos significantes são por definição intertextualmente determinados por outros discursos.

Conforme enfocado por Barbara Godard (1994), para Riffaterre e Genette, a intertextualidade é o modo normal da produção textual. Genette chega mesmo a dizer que a literatura é uma "construção de segundo grau", feita de pedaços de outros textos, que instala um mapa genérico para a leitura. Genette limita o termo intertextualidade à citação, ao plágio e à alusão. Para ele, intratextualidade implica a existência dessas relações na obra de um mesmo autor. Consequentemente, então, ele define esse tipos de relações transtextuais de "arquitextualidade" (inter-relação dos tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários) e "paratextualidade" (relações entre o texto literário e o seu texto social através do seu título, prefácios, capas e ilustrações). Um outro tipo de relação transtextual ocorre entre o "hipotexto"A e o seu "hipertexto" B, mediada por um terceiro ponto de um modelo genérico, com relações da ordem da paródia e do pastiche, como se enfocará adiante.

Quanto ao conceito de "palimpsesto", ele é um avanço conceitual em termos da abrangência dos arranjos textuais e também inclui o rigor da taxonomia de Gérard Genette, através da sua posição no clássico modelo "gênero-espécie" de produção textual, porém ele acaba por estreitar e limitar o poder de interpretação do termo. Esse conceito também limita o conceito de intertextualidade a questões de estilística, negligenciando o cruzamento e sobreposição social e conflitante dos textos.

Os textos são fragmentos heterogêneos derivados do discurso social que é a justaposição dentro de um campo de linguagem marcado por um tipo de homogeneidade. A intertextualidade aqui se estende ao campo da interdiscursividade multidisciplinar. Graças à crescente importância da análise textual em muitas disciplinas, a intertextualidade tem sido associada, através da interconexão com a historicidade e a sistematicidade, à materialização na performance oral das estruturas sociais.

Enfim, a intertextualidade é correntemente usada com mais frequência para representar questões de crítica e de interpretação literária, de forma que o conceito de "textualidade", em muitos casos, tem sido abandonado em privilégio de "discurso" (no sentido Foucauldiano de mistura ontologicamente impura de estruturas textuais, práticas, sítios institucionais e regras de aplicação).

Mudando-se agora o foco de atenção para algumas considerações acerca da paródia, uma das primeiras coisas que se deve dizer é que recentemente ela tem recebido atenção favorável por parte dos teóricos do discurso. De uma forma bem ampla, pode-se dizer que toda adaptação de estilos anteriores pode ser denominada paródia, embora no sentido restrito a paródia seja uma evocação consciente de um outro modelo artístico. Os escritores aprenderam o seu ofício pela imitação daquelas obras literárias que sempre foram tidas como as melhores, e então desenvolveram um estilo ou voz própria a partir da capacidade de adotar estilos de terceiros. Seguindo, então, essa linha de raciocínio, toda forma de imitação pode ser classificada como paródia. Muitos dos mais renomados teóricos assumiram tal premissa como ponto de partida. Segundo nos afirma Gordon E.Slethaug (1994, p. 604), Mikhail Bahktin, por exemplo, diz que toda repetição é parodística em sua natureza, muito embora ele classifique repetição em dois tipos diferentes: estilização (paródia irônica) e paródia não estilizada ou ironizada. Ambos os tipos dependem de discursos em voz dupla ou do ponto de interseção entre duas vozes ou dois discursos, ou, até mesmo, da voz de um autor e a de um outro autor ou autores. Em uma estilização não irônica (ou o que outros autores chamam de alusão, citação ou pastiche), um autor usa uma outra voz para levar a efeito os seus projetos, enquanto que em outros tipos de paródia, uma vez que o autor tenha se instalado em outra fala, ele se choca antagonicamente com a voz original e a força a servir diretamente a seus objetivos. A fala ou discurso se torna um campo de batalha de intenções opostas. Então, para Bahktin, a paródia (independentemente do tipo em questão) é implicitamente transgressora e subversiva da ideologia convencional, embora a natureza da subversão possa definitivamente não ser clara à vista do observador ingênuo que não detenha condições adequadas de compreender o contexto em que a paródia se corporifica.

Desse modo, Slethaug ainda se refere ao que Margaret Rose chama de "repetição transcontextualizada" (1994, p. 604), que equivale à "repetição intertextual" e que ironiza a

cópia. Repetição ou imitação exata podem, então, constituir partes da paródia. Teóricos como Jacques Derrida e Michel Foucault estendem a matéria ainda mais, alegando que, além das discrepâncias de tempo, toda repetição é transgressora. A repetição é excesso e excesso é disseminação ou desperdício, em que a energia original e a originalidade são dissipadas. Em vista de tal argumento defendido por Foucault e Derrida, a noção Bahktiniana de uma estilização neutra se torna impossível, uma vez que não há como fugir da noção de que toda repetição é parodística e transgressora.

Não mais restrita ao mero sentido de imitação ou sátira, a paródia, no século XX, passa a refletir os novos estilos narrativos, os padrões sociais correntes e as modernas visões psicológicas, ao mesmo tempo em que estabelece comparações com outros textos que influenciaram nosso modo de pensar, de agir ou de escrever.

De acordo como Gérard Genette, em *Palympsestes: La Littérature au second degré* (1982), algum tipo de alusão intertextual óbvia e brincadeira criam a paródia, muito embora para Linda Hutcheon (1985) a paródia dependa das notáveis similaridades do texto com importantes diferenças irônicas que sinalizam a distância intelectual e artística entre a cópia e o original. Ela afirma que a inversão irônica é a característica de toda paródia e se diz totalmente preparada para aceitar a visão de que a ideologia é frequentemente o assunto principal da paródia, embora Linda Hutcheon firmemente negue que o elemento do ridículo tenha que estar necessariamente presente no processo.

De um modo geral, então, a maioria dos críticos e teóricos contemporâneos concordaria que a paródia faz mais que simplesmente reiterar outros textos; a sua diferença textual ou contextual do original é reforçada por um tom geralmente irônico ou de troça. A paródia não frequentemente satiriza; ela não se lança à reforma de seus observadores ou "corrige" o original do trabalho artístico parodiado, porém ela frequentemente diverte e algumas vezes ridiculariza.

Em vista do exposto, então, acredito que tais reflexões sobre a paródia, especialmente esta última acerca da sua peculiaridade de divertir e de ridicularizar, acabam por ajudar no estabelecimento de certa distinção entre paródia e intertextualidade.

Visão Panorâmica dos Entrelaçamentos Intertextuais e das Relações Parodísticas em *Wise Children*

Partindo-se agora para algumas considerações acerca do uso da intertextualidade e da paródia no romance *Wise Children*, torna-se necessário registrar algumas palavras sobre a sua autora, a escritora contemporânea inglesa Angela Carter, e sobre a sua arrojada produção artística. Nascida em 1942 e falecida em 1992, Carter destacou-se como talentosa romancista e ensaísta. Natural de Sussex, ela ensinou em universidades australianas e americanas. Grande

parte da ficção que ela produziu é geralmente classificada como REALISMO MÁGICO e notabiliza-se por atacar noções cristalizadas do que se convencionou aceitar como realidade. Ela abusa do uso da fantasia gótica e de uma multiplicidade de personagens que trocam de papéis, de condição, de nome e até de sexo, além de efetivar largo uso do pastiche, da paródia e da intertextualidade. Nas suas últimas obras, *Nights at the Circus (1984)*, *Wise Children (1991)* e *Bloody Chamber (1979),* evidenciam-se amplas possibilidades de se vislumbrar a utilização subversiva de tais elementos. Em suma, Angela Carter lança mão do uso do realismo mágico, do surrealismo, da fantasia, da ficção científica, do gótico, do feminismo e de múltiplas estratégias pós-modernas para quebrar a barreira entre gêneros e desestabilizar as convenções, a coerência temática e o desenvolvimento do enredo. Ao mesmo tempo em que ela faz a paródia de obras canônicas, ela reescreve mitos, lendas e contos de fadas.

Uma vez que Angela Carter, quando escreveu o romance, sabia que morreria de câncer de pulmão e que deixaria para trás um filho pequeno e o marido, supõe-se que tenha colocado em mente o propósito de escrever uma obra que celebrasse a vida. Assim, a narradora e protagonista do romance é Dora Chance, que faz o máximo para extrair felicidade dos seus dias. O jogo de dualidade é um dos pontos centrais do livro e permite uma autêntica brincadeira com as questões de gênero e identidade, principalmente através da existência e atuação de vários pares de gêmeos na história. O par de irmãs gêmeas principal – Dora and Nora Chance já sinaliza para essa questão.

As duas irmãs são posicionadas em um ambiente prosaico comandado por um tipo de autoridade patriarcal francamente decadente. Todavia, mesmo assim, as duas irmãs carnavalizam a situação e são capazes de uma longa transição para um universo mais otimista e promissor, conseguindo sair mais ou menos isentas das situações trágicas que cercam as suas vidas.

Conforme afirmado acima, Dora e Nora Chance constituem o par principal de gêmeos dos vários apresentados no romance. Os outros são Melchior e Peregrine Hazard, Saskia e Imogen Hazard, Tristam e Gareth Hazard e os filhos de Gareth, adotados por Dora e Nora no final do romance. As irmãs Chance são duas velhinhas com mais de setenta anos, que nada têm a ver com o comportamento esperado de duas idosas damas britânicas. Sendo cantoras e dançarinas, as duas irmãs pertencem a uma “linhagem” de atores teatrais, filhas bastardas de um ator Shakespereano – Melchior Hazard. O seu sobrenome “Chance”, vem, então, da sua mãe adotiva, “Grandma Chance”, cuja história será sempre nebulosa, e que é a responsável pela linhagem das “Chance” – a qual sempre se entrecruzará, na história, com a linhagem dos “Hazard”. Registre-se que os próprios nomes “Chance” (chance, possibilidade, destino) e

“Hazard” (risco, eventualidade) já apontam para as questões da desestabilização da identidade e do desafio da autoridade patriarcal.

Carter promove uma total desconstrução da identidade feminina, com quebra de padrões sociais, códigos sociais e estereótipos, para construir um processo de simulacro em que se cria a impressão de que a vida é um grande palco (eis aí uma das razões da intertextualidade com Shakespeare). Nessa medida, as pessoas são simplesmente atores e atrizes no grande palco da vida que ela cria. Carter celebra então a teatralização da vida e a pluralidade da existência humana. Nesse sentido, não é por acaso que as irmãs Chance pertencem a uma família de teatro. Ambas atuam em peças de Shakespeare, assim como também o faz seu pai Melchior Hazard. Aqui, elementos paratextuais tais como citações e alusões são amplamente usados e facilmente observáveis. Entre um grande número de passagens, é emblemática a seguinte, em que a narradora em primeira pessoa, Dora Chance, se sente orgulhosa por seu pai ser “verdadeiramente um grande homem de teatro”:

> I must tell you that our father had become a truly Man of the theatre, by this time. Now he was fortyish – although he didn’t look it, with all that velvet glamour – and peaking. At the apex. “Our greatest living Shakespearean.” Luck had a lot to do with it, not to mention the Lady A .’s private fortune financed his Shylock and his Richard III and his Macbeth in Brighton that gave us girls so much grief. (He’d always steered clear of Hamlet, though, and now he was too old; perhaps he was nervous the critics might think he wasn’t half the man his mother had been.) (CARTER, 1994, p. 89).

Hamlet é uma das peças de Shakespeare mais fortemente mencionadas em *Wise Children* e também é a mais recorrente em alusões feitas em todo o romance de Carter. *Hamlet* não é somente mencionada em termos paratextuais, mas também em termos metatextuais. A metatextualidade pode tanto ser a relação de comentários e de discussão que os textos podem manter uns com os outros.

Seguindo essa linha de raciocínio, a narradora, em primeira pessoa, se pergunta o que poderia ter acontecido se Horácio tivesse sussurrado para Hamlet no Ato I da peça de Shakespeare que ele não era *de fato* filho biológico do falecido rei da Dinamarca. Dora fica curiosa com referência ao diálogo entre Saskia e Imogen Hazard, um dos outros pares de irmãs gêmeas já mencionadas (primas suas), que são legalmente tidas como filhas de Melchior Hazard e biologicamente filhas de Peregrine Hazard, tio de Dora e Nora Chance. A passagem é a seguinte:

> It was high time that Saskia got wise. Remember Gorgeous George on Brighton Pier long ago, and the punch line of his joke? I couldn’t resist, I came out with it: “Don’t worry, darlin’, ’*e*’s not your father!”

> What if Horatio had whispered that to Hamlet in Act I, Scene I? And think what a difference it would have made to Cordelia. On the other hand, those last comedies would darken considerably in tone, don't you think, if Marina and, specially, Perdita weren't really the daughters of…(CARTER, 1994, p. 213).

Olhando a intertextualidade por um outro viés, podemos considerar que a hipertextualidade denota qualquer relação, aparte os comentários, que liguem um texto mais recente (hipertexto) a um mais antigo (hipotexto). Considerando-se, então, tais imagens palimpsésticas de Genette, *Wise Children* pode ser visto como um hipertexto, porque contém muitas alusões, citações e comentários aos hipotextos shakespereanos.

O tema da teatralização da vida é, sem dúvida, um dos objetivos perseguidos por Carter em *Wise Children*; assim, como o foi por Shakespeare em *Much Ado About Nothing*, em que a teatralização da vida é um dos fortes temas abordados. A referência a essa peça do bardo inglês é de fundamental importância, porque é principalmente através de inspiração em seus recursos que Angela Carter parodia e ironiza a comédia da vida baseada na odisseia das duas irmãs gêmeas, protagonistas da sua história. Assim, o papel da paródia também é vital aqui, conforme afirma Paulo Henrique de Sá Júnior:

> This debate that touches theatricalized themes involves the concepts of objectivity and closure. Paradoxically, it is parody that implies another kind of connection. Its appropriation of the past, of history and its questioning of the contemporary by referring it to a different set of codes is a way of establishing continuity, revealing the need to transcontextualize. (SÁ JÚNIOR, 2003, p. 40).

Considerações Finais

Conforme afirmado anteriormente, a despeito do ambiente de decadência em que as irmãs Dora e Nora são situadas por Angela Carter, desde o início do romance, as mesmas aprendem a lidar com todos os eventos trágicos e situações adversas que se lhes atravessam a trajetória e vão formando as bases para um mundo menos opressor, em que as famílias passam a ser matriarcais. Apesar de Dora e Nora já estarem com setenta e cinco anos, Peregrine Hazard traz as crianças gêmeas de Gareth para serem criadas por elas. O fato de as duas irmãs gêmeas adotarem filhos, mesmo estando as duas em idade tão avançada, já confere um tom viçoso de renovação social. Além disso, já que se trata de um casal de crianças, o menino terá a oportunidade de vir a formar uma nova linhagem dos "Hazard".

Para que as protagonistas pudessem enfrentar com sucesso as referidas tragédias, se tornou fundamental que o narrador imprimisse no romance sempre um tom de carnavalização, dessacralização e banalização (o que facilita a estratégia da teatralização da vida). Uma das tragédias enfrentadas, por exemplo, é o incêndio da mansão de Melchior Hazard, por ocasião de uma festa a fantasia em que alguns dos convidados se vestem de personagens das peças de Shakespeare. O incêndio é narrado sem o esperado tom trágico, tão corriqueiramente associado aos incêndios pelo senso comum:

> Nothing whets the appetite like a disaster. Out of the corner of my eye, I spotted Coriolanus stoutly buggering Banquo's ghost under the pergula in the snowy rose-garden whislt, beside the snow-caked sundial, a gentleman who's come as Cleopatra was orally pleasuring another dressed as Toby Belch. (…) So there was an orgiastic aspect of this night of disaster and all around the blasing mansion, lit by the red and flickering flames, milled the lamenting revellers in togas' kilts, tights, breeches, hooped skirts, winding sheets, mini-crinolines like guests at a masquerade who've all gone suddenly to hell. It was a keen and icy night and the stars were sharp as needles. (CARTER, 1994, p. 103).

Para corroborar ainda mais a noção de banalização, também se narra que, antes do incêndio, Dora está no andar de cima da mansão, mantendo relação sexual com o seu namorado, na cama de seu pai, Melchior Hazard. Mais se caracteriza, então, o aspecto de banalização e de carnavalização, quando se abre a possibilidade de que Dora tenha perecido no incêndio, o que logo se desfaz, pois ela, milagrosamente, aparece ilesa mais adiante na narrativa.

Entretanto, a questão da intertextualidade mais uma vez ressurge, na medida em que sejam consideradas as peremptórias afirmações de Dora, quanto à sua identidade, proferidas momentos antes da relação sexual : "Tonight, this night of all nights, I wanted to look like myself, whoever that was" (CARTER, 1994, p. 100).

De fato, além do evidente desafio à autoridade patriarcal, todo esse ambiente eivado de orgia, que parece não casar com a "cena" de um incêndio, acaba por amenizar a natureza essencialmente trágica do incêndio, com o seu desfecho feliz facilitado graças aos recursos do realismo mágico. Torna-se, então, digno de nota como todos os elementos são postos juntos e misturados por Carter para a obtenção dos efeitos desejados. A força da referência intertextual mais uma vez ganha destaque aqui, na medida em que podemos relacionar as afirmações de Dora citadas acima a um outro episódio de uma obra não Shakespereana. Trata-se, desta vez, do conto "Young Goodman Brown", do escritor romântico norte-americano Nathaniel Hawthorne, em

que um jovem homem puritano decide deixar a sua mulher, cujo nome é "Fé" ("Faith", em inglês) e a sua comunidade (o vilarejo de Salém, em Massachusetts, no século XVII) para uma longa excursão noturna pela floresta, em que se encontrará com o diabo. A passagem é a seguinte:

> My love and my Faith", replied young goodman Brown, "of all nights in the year, this one night must I tarry away from thee. My journey, as thou callest it, forth and back again, must needs be done 'twix now and the sunrise. (HAWTHORNE, 1982, p. 315).

A outra similaridade com a situação descrita em *Wise Children* é que, a exemplo do que sucede no romance de Carter, também se instala um pandemônio no conto de Hawthorne, com cenas de orgia cujos protagonistas são as pessoas mais castas e de comportamento mais exemplar de Salém, que se mesclam aos habitantes mais dissolutos da sua comunidade, numa verdadeira "missa negra", patrocinada pelo próprio diabo, para mostrar a Brown que aquelas pessoas tidas como exemplares e castos (as) cidadãos e cidadãs de Salem também tinham uma identidade dupla.

Fica patente, então, que além de Angela Carter levar ao mais extremo grau o uso da paródia, da intertextualidade, ela também radicaliza a desconstrução de conceitos como paternidade, autoridade patriarcal, maternidade, identidade e papéis sociais, para estabelecer a base de uma nova sociedade.

O uso de todas essas estratégias possibilita o sentido de "final feliz" de que Carter dota a sua obra, para o qual se depreende uma longa e cuidadosa preparação, se considerado o fato de que a maioria dos recursos intertextuais e parodísticos de que Carter lança mão no romance de certa forma já sinaliza um desfecho de alegria e reconciliação. Tudo isso faz mais sentido ainda, se relembrarmos os enredos de certas peças de Shakespeare, tais como, por exemplo, *Measure for Measure* e *Much Ado About Nothing*, em que momentos de altíssima dose trágica ameaçam romper o equilíbrio entre tragédia e comédia. No entanto, o bardo rapidamente imprime um novo rumo aos acontecimentos e finalmente se atinge um desfecho de alegria e reconciliação. O mesmo movimento é caprichosamente preparado por Carter por todo o livro, até se chegar a sua conclusão.

Por outro lado, a maioria das visões e ideias sobre intertextualidade e paródia esposadas pelos vários críticos aqui mencionados encontram eco nas estratégias narrativas pós-modernas usadas por Angela Carter em *Wise Children*, bastante

especialmente os conceitos desenvolvidos por Gérard Genette, que celebram a alusão e a referência como elementos fundamentais da intertextualidade (as alusões e referências a Shakespeare e às suas obras são muitíssimo abundantes por todo o romance, haja vista as alusões aos convidados fantasiados de Coriolanus e Banquo, na passagem sobre o incêndio); as noções de hipertexto e hipotexto, que casam perfeitamente com os entrelaçamentos de *Wise Children* e todo o conjunto de textos shakespereanos, respectivamente; e, por fim, as próprias noções da escrita palimpséstica, que unem as relações intertextuais para formar camadas de narrativas que se sobrepõem.

O resultado final deste rico processo contemporâneo de recriar histórias de forma tão inusitada é que a paródia e a intertextualidade, com todos os seus matizes que vicejam ao sabor das interpretações dos seus estudiosos, acabam por desempenhar um papel altamente significativo na medida em que mesclam o passado com o presente, recriando, reinventado e ressignificando sentidos que já existiam. O rico legado que *Wise Children* deixa para a história literária é a própria celebração, - não só da vida -, mas também da própria literatura enquanto arte que celebra a sua própria vivacidade, através do entrelaçamento do passado com o presente, patenteado a superação (e pairando acima) da barreira do tempo.

Referências

BAKHTIN, M. M. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

BARTHES, Roland. **The Pleasure of the Text**. New York: Hill and Wang, 1975.

CARTER, Angela. **Wise Children**. New York: Penguin, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Of Grammatology**. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.

GENETTE,Gérard. **Palimpsests: Literature in the Second Degree**. Nebraska: UNP, 1997.

GODARD, Barbara. Intertextuality. MAKARYK, Irena R., ed. **Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms**. Toronto: U of Toronto P, 1994.

GUEDES, Peônia V. Desconstruindo a Cultura Patriarcal: questões de identidade em *Wise Children*, de Angela Carter. *Matraga*, número 9, UERJ, Rio de Janeiro, 1997.

HAWTHORNE, Nathaniel. **The Scarlet Letter and Selected Tales**. New York: Penguin, 1992.

KRISTEVA, Julia. The Bounded Text. **Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.** New York: Columbia UP, 1980.

____. **The Kristeva Reader**. New York, Columbia UP, 1986.

SÁ, Jr., Paulo Henrique de. **Palimpsests: A Bildung Reading of Angela Carter's Wise Children**. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UERJ – Programa de Pós-Graduação *strictu sensu*, 2003.

SLETAUG, Gordon E. Parody. MAKARYK, Irena R., ed. **Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms**. Toronto: U of Toronto P, 199.