

CONTO DE FADAS ÀS AVESSAS: A SUBVERSÃO EM *THE MAGIC TOYSHOP*, DE ANGELA CARTER

Talita Anunciato Rodrigues
Mestranda
UNESP – FCL – Assis

RESUMO: As obras da escritora inglesa Angela Carter são reconhecidas por diversas características, dentre elas, características feministas, góticas, eróticas e com tendências ao realismo fantástico. Tais obras geralmente são atreladas ao pós-modernismo, apresentando elementos como o pastiche e o simulacro, como é possível observar em **The Magic Toyshop**, de 1967. Melanie, uma garota de quinze anos que vive confortavelmente na casa dos pais, se vê obrigada a confrontar a dura realidade, o medo e o desconforto quando os pais morrem em um acidente e ela e os irmãos passam a morar com o tio Philip, em sua casa. É nesta casa, na simbólica “loja de brinquedos”, que o tio manipula seus fantoches (assim como as pessoas em sua volta) e a personagem principal do romance luta para sair do sufocante confinamento, em busca de seu próprio espaço. Embora a estrutura da obra tenha como base o conto de fadas, percebe-se que a autora joga com certos preceitos dessa base, tal como a desconstrução da imagem do príncipe encantado, a fim de construir sua crítica ao ambiente patriarcal, como apontam Danielle Roemer e Cristina Bacchilega. Verifica-se, dessa forma, que assim como suas personagens, a autora, através da subversão, buscou seu próprio espaço na Literatura. Considerados estes aspectos, busca-se neste trabalho observar como Carter, ao mesmo tempo em que se utiliza de características consideradas pós-modernas, distancia-se de tal nomenclatura ao se posicionar, antes de tudo, como uma escritora feminista. Para tanto, teve-se como base textos de Aidan Day, Jack Zipes e Linda Hutcheon.

PALAVRAS-CHAVE: Angela Carter, Literatura, Conto de fadas, Pós-modernismo.

ABSTRACT: The works of the british writer Angela Carter are recognized by many characteristics, such as feminism, gothics, erotics, and with a tendency to the magic realism. Such works are usually connected to the post modernism, presenting elements like the pastiche and the simulacrum, as it is possible to observe in **The Magic Toyshop**, of 1967. Melanie, a fifteen year-old girl who lives comfortably in her parents home, has to face the harsh reality, fear and discomfort when her parents die in an accident and she and her brothers need to live with uncle Philip, in his house. It is in this house, the symbolic “toyshop”, that the uncle manipulates his puppets (as well the people around him) and the main character of the novel struggles to get out of the stifling confinement, in search of her own space. Although the novel’s structure has the fairy tale as its basis, one can notice

that the author plays with certain precepts of this basis, such as the de-construction of the prince charming's image, intending to build her critics to the patriarchal environment, as indicate Danielle Roemer and Cristina Bacchilega. It is possible to notice that the author, just like her characters, sought her own space in Literature through subversion. Considering these aspects, this paper's aim is to observe how Carter, at the same time that uses post-modern characteristics, hold off this nomenclature by positioning herself, primarily, as a feminist writer. For such, this paper was based on Aindan Day, Jack Zipes and Linda Hutcheon texts.

KEYWORDS: Angela Carter, Literature, Fairy tale, Post-modernism.

Angela Carter e os contos de fadas

Reconhecidas por características consideradas feministas, góticas, eróticas e com tendências ao realismo fantástico, as obras de Angela Carter geralmente estão atreladas ao pós-modernismo, apresentando elementos como o pastiche e o simulacro. Isto é possível observar em **The Magic Toyshop**, um dos primeiros romances da autora e o qual lhe valeu o Prêmio Llewellyn Rhys, em 1967. Nesta obra, a escritora explora o espaço da loja de brinquedos como um ambiente sombrio e hostil no qual prevalecem as leis da personagem Uncle Philip, figura representante do patriarcado.

Melanie, personagem principal do romance, uma garota de quinze anos que vive confortavelmente na casa dos pais, se vê obrigada a confrontar o medo e o desconforto quando os pais morrem em um acidente e ela e os irmãos passam a morar com o irmão de sua mãe, o tio Philip, em sua casa. Nesta casa, na simbólica “loja de brinquedos”, Melanie descobre que o tio manipula seus fantoches (manipulando também as pessoas em sua volta), e decide lutar para sair do confinamento, em busca do seu próprio espaço.

A estrutura básica do romance pode ser considerada como a de 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 tem origem no romance gótico, conforme aponta a descrição de Olga Kenyon: “In the gothic novel, a tyrannical male, charismatic and/or demonic, looms over the central figure, a young woman, who is both persecuted victim and courageous heroine” (apud RAPUCCI, 1997, p.128). A própria autora afirma a relação da obra com o conto de fadas, definindo-a em uma entrevista concedida a J. Haffenden (HAFFENDEN, J. *Novelists in Interview*, p.80) como “um tipo de conto de fadas”, fornecendo-lhe diretrizes sobre o tipo de romance que escreveria daí por diante.

Este tipo de narrativa para Angela Carter, entretanto, estava longe de constituir apenas histórias fantasiosas e sobrenaturais, que envolviam a figura imaginativa das fadas, como era definido o termo francês *conte de fées*, no século XVII.

Ao contrário da tradição francesa, a atitude de Carter com relação à definição dos contos de fadas se ligaria àquela trazida pelos irmãos Grimm, de significado mais amplo e relacionada às narrativas populares, como apontam Danielle Roemer e Cristina Bacchilega na introdução de sua obra **Angela Carter and the fairy tale** (2001):

In contrast to the French tradition, Carter's attitude toward defining the fairy tale is inclusive, recalling the Grimms' practice. Her position is stated explicitly in the introduction to her first edited volume of tales, *The Old Wives' Fairy Tale Book*. There she defuses terminology by labeling “fairy tale” as a “figure of speech”, moreover one used loosely to “describe the great mass of infinitely various narrative that was, once upon a time

and still is, sometimes, passed on... by word of mouth” (ROEMER, D.; BACCHILEGA, C. 2001, p.9).

Segundo Roemer e Bacchilega, de 1812 a 1857, Jacob e Wilhelm Grimm reuniram, reescreveram, editaram e publicaram sete grandes e dez pequenas edições de contos sob o título de **Kinder und Hausmärchen**, que em inglês foi traduzido como **Children’s and Household Tales**. Segundo as autoras, de acordo com o dicionário alemão **Deutches Wörterbuch**, a definição do termo *Märchen* significava apenas “conto ficcional” e, sob este rótulo, os Grimm incluíram uma variedade de tipos narrativos, tais como os contos mágicos ou maravilhosos, histórias humorísticas, fábulas, lendas de santos, entre outros. Todos esses tipos narrativos foram considerados como *Märchen* e, como o próprio título indicava, eram destinados à família. Assim, os responsáveis pela compilação dessas obras no século seguinte seguiram a classificação dos Grimm colocando na larga categoria de *Märchen* os diversos subgrupos de contos populares presentes na época, o que resultou em problemas de definição, principalmente quando essas coleções foram traduzidas para a língua inglesa. Conseqüentemente, *Märchen* era tipicamente traduzido como “histórias populares”, “contos maravilhosos” e “contos de fadas”, numa ampla acepção.

Enquanto para Carter a concepção de “conto de fadas” se aproximava de certa forma com àquela proposta pelos irmãos Grimm, os contos de fadas realizados pela autora (em sua forma e fim) se afastavam da perspectiva romântica alemã. Roemer e Bacchilega afirmam que, ao contrário do hodierno estereótipo popular dos Grimm, suas obras tinham como fonte, bem como audiência, a classe burguesa e até mesmo a aristocrática. Acreditando que os contos ilustravam a essência ou alma (*Volkgeist*) do povo alemão, os Grimm agiam de acordo com as perspectivas românticas de sua época, focando apenas o material, a obra em si, no lugar de aprofundar as condições socioeconômicas existentes no substrato dos contos. Esta perspectiva romântica também os levaria a refazer o material trabalhado, a fim de moldá-los nos valores familiares e educacionais de sua audiência burguesa.

Em seu trabalho com edição e reescritura de contos de fadas, Angela Carter, ao contrário dos Grimm e de vários editores do século XIX que “wished to turn fairy tales into the refined pastime of the middle classes, and especially of the middle-class nursery” (ROEMER, 2001, p.10), evitava os chamados “filtros” utilizados a fim de amenizar os assuntos controversos que neles eram contidos, tais como violência e sexualidade. Neste sentido, Carter estaria mais próxima da tradição francesa dos contos de fadas no que diz respeito ao desenvolvimento das personagens e à sua função sóciopolítica.

Para Roemer e Bacchilega, os *contes de fées*, como os contos orais contados em salões no século XVII, tinham funções sóciopolíticas específicas. Tais contos, trazidos pela perspectiva feminina, bem como constituídos de personagens do mesmo sexo, ofereciam às suas criadoras, um

grupo predominantemente formado por mulheres educadas e pertencentes à aristocracia, a oportunidade de criticar as condições diárias em que viviam, particularmente a instituição social do casamento forçado e o mundo controlado pelos homens:

In addition, the *contes de fées*, like oral tales still being told at salons, had specific sociopolitical functions. Informed by female perspectives and featuring female characters, the *contes* offered their creators opportunities to critique conditions of the day, particularly the social institution of forced marriage and the general lot of women in a predominantly male-controlled world. Thus it was no accident that in the tales ultimate power was held by the female stock character known as the fairy godmother, who was described as having control not only of her own life, but of others' as well (ROEMER, D.; BACCHILEGA, C. 2001, p.11).

Assim, segundo Roemer e Bacchilega, dentro de um sistema marcadamente patriarcal, as autoras dos *contes* teciam seu comentário crítico através do “véu” da fantasia. Através do mesmo caminho perspicaz, contudo com suas próprias intensificações e modificações, o conto de fadas surgiu para Angela Carter como um veículo de comentário sóciopolítico, representando em muitas de suas obras um mundo onde as protagonistas enfrentam condições de clausura.

A mágica loja de brinquedos

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, invocando aquilo que Aidan Day chama de “claustrofobia”, imagem recorrente nos três primeiros romances da escritora:

Carter's first three novels show her establishing, in embryonic form, many of the themes and orientations that were to recur throughout her writing career. Above all, the novels display her early preoccupation with the destructive effect of patriarchal culture on both women *and* men. The novels invoke – each in its own distinct way – claustrophobia (DAY, A. 1998, p.14)¹.

Como o próprio Day já aponta, a construção do ambiente, permeada por símbolos e recursos imagéticos, contribui para expressar a crítica sugerida na obra em suas entrelinhas, ou seja, a denúncia ao patriarcado, como buscaremos mostrar a seguir.

Bachelard, em **A Poética do Espaço**, argumenta sobre a simbologia que certos elementos têm dentro das obras literárias, e a casa, o primeiro a ser discutido nesta obra, é um elemento ao

¹ Em seu comentário, Aidan Day se refere aos romances **Shadow Dance**, **The Magic Toyshop** e **Several Perceptions**.

qual se deve depreender atenção. Para ele, “a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa” (BACHELARD, 2005, p.23). É indiscutível que no romance, a casa se torna elemento essencial para a construção do ambiente e o desenvolvimento da história na obra. A primeira impressão da loja de brinquedos descrita no início do segundo capítulo parece trazer a idéia de um ambiente opressivo, o qual ao longo da narrativa confirma-se como tal:

Between a failed, boarded-up jeweller's and a grocer's displaying a windowful of sunshine cornflakes was a dark cavern of a shop, so dimly lit one did not at first notice it as it bowed its head under the tenement above. In the cave could be seen the vague outlines of a rocking horse and the sharper scarlet of its flaring nostrils, and stiff-limbed puppets, dressed in rich, sombre colours, dangling from their strings; but the brown varnish of the horse and the plums and purples of the puppets made such a murk together that very little could be seen (CARTER, A. 1981, p.39).

A descrição da loja de brinquedos como uma caverna escura, onde mal se podia ver seu interior, juntamente com as cores escuras (marrom, roxo) dos objetos que nela se encontram (as bonecas), deixam entrever um meio sombrio, sufocante, antecipando o conflito observado na obra. Era ali, no **Flower's Puppet Microcosm** (CARTER, 1981, p.126) que a personagem teria que se tornar uma das bonecas de seu tio (e se sujeitar às suas duras leis) para, naquele ambiente, sobreviver. Na casa do tio Philip, Melanie, assim como Margaret, esposa de Philip, é reduzida à condição de boneca. Entretanto, apesar da tentativa do tio em subordiná-la a tal condição, Melanie não é passiva (tampouco Margaret, como se descobre no final da narrativa), “because she was not a puppet” (CARTER, A. 1981, p.144).

No romance, também é possível observar a idéia de simulacro, característica presente em obras do pós-modernismo. Rapucci (1997) aponta que, segundo Baudrillard, na cultura contemporânea, vê-se incessantemente a produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-las na realidade. O autor afirma que toda a vida contemporânea foi desmontada e reproduzida em um fac-símile. Desse modo, a simulação toma forma, não de algo não-real, mas de objetos e experiências que buscam ser mais reais do que o próprio real, sendo caracterizados como “hiper-reais”. O mundo controlado por Philip, seu teatro, ou seja, a imitação da vida, parece acabar prevalecendo sobre a própria vida, trazendo, dessa forma, a idéia de simulacro, do hiper-real.

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” no romance (fuga esta considerada não um ato

de escapismo do meio opressivo, mas um processo de autoconhecimento, tomada de consciência), a personagem de Melanie torna possível a busca por seu próprio espaço, por sua própria identidade.

Conto de fadas às avessas: desconstruindo estruturas

É comum nos contos de fadas a presença do espaço como um *locus* ameaçador, opressivo e sombrio, nos quais as heroínas são confinadas, à espera do resgate por parte de um príncipe encantado. Em **The Magic Toyshop**, contudo, parece haver uma inversão de papéis e é Melanie quem surge para resgatar seu “príncipe à espera” e sua família do confinamento.

No início da narrativa, Finn, assim como seus irmãos, Francis e Margaret, esposa de Philip, está sujeito às ordens de Philip, que faz dele seu aprendiz de titereiro, em sua loja. A princípio, Finn aparentemente segue os passos do tio, tanto na construção de seus bonecos quanto na execução de suas apresentações, porém, a chegada de Melanie faz com que o rumo dos acontecimentos mude. Não mais suportando o ambiente de confinamento no qual vivem e o excessivo poder de Philip sobre eles, Finn, em um ato simbólico, destrói uma das criações mais representativas do tio: o cisne utilizado na cena em que é reproduzido o mito de Leda e o Cisne, onde é simulado o estupro de Leda/Melanie em mais uma demonstração de poder do patriarca Zeus/Philip, que a submete à sua vontade.

Com a destruição do cisne, Finn, assim como Melanie, recusa-se à condição de passividade. Aidan Day chama atenção para a significação do local onde o cisne é enterrado: um parque estabelecido em 1852 para abrigar e celebrar os alcances do capitalismo Vitoriano. Lá, a imagem de uma estátua da rainha Vitória, cortada em dois pedaços, repousa na grama. Para Day, o parque, bem como a imagem da estátua, simbolizam a velha ordem dos valores que ainda sustentam o patriarcado do tio Philip. Ele afirma que, apropriadamente, Finn, tendo se rebelado contra este poder e quebrado a emblemática criação, “buries the remains of the puppet near the fallen Queen Victoria” (DAY, A. 1998, p.28).

Ao se rebelar contra o poder do tio e, dessa forma, recusar-se à posição de passividade, Finn não assume o lugar de Philip, local que no início da trama lhe era reservado. Assim como Melanie, a personagem de Finn representa a minoria, marcada pela opressão das leis patriarcais visíveis no romance e também históricas. Caracterizado como um “red people”, Finn e seus irmãos são irlandeses, o que marca ainda mais a relação entre opressor e oprimido na obra, como aponta Day:

The imperiousness of his [Uncle Philip] patriarchy is emblematised in the power relations between himself, as Englishmen, and the Jowles, who are Irish Catholics. He dominates the Jowles as the English, historically, dominated Ireland (DAY, A. 1998, p.24).

Finn chama atenção ainda pela sua descrição, vestido como um maltrapilho de olhos oblíquos, beirando ao estrabismo:

The younger was nineteen or so, just a few inches taller than Melanie, with longish, bright red hair hanging over the collar of a dark blue, rather military looking jacket with shoulder flaps and brass buttons. He wore washed-out balding corduroy trousers wrinkled with their own tightness. His clothes had the look of strays from a parish poor-box. His face was that of Simple Ivan in a folk-tale, high cheek-bones, slanting eyes. There was a slight cast in the right eye, so that his glance was disturbing and oblique. He breathed through his slack-lipped mouth, which was a flower for rosiness. He grinned at nothing or a secret joke. He moved with a supple and extraordinary grace, raising his cup to his mouth with a flashing, poetic gesture (CARTER, A. 1981, p. 33).

A figura do príncipe encantado presente na maior parte dos contos de fadas, também parece ser desconstruída. Aqui, não há a visão romântica do herói idealizado, rico, que resgata a heroína do cruel tirano para com ela se casar e viver o típico final “felizes para sempre”. Pelo contrário, no final não conclusivo da narrativa, quando a loja de brinquedos é consumida pelo fogo, Finn e Melanie, após terem passado por todas as provações e estarem sós, não sabem o que lhes reserva o futuro (tampouco os leitores), porém, sabem que são pessoas diferentes e o relacionamento entre eles não é mais definido em termos de opressão e subserviência, mas em termos de igualdade. Como afirma Day: “They can mature in a new world because they have *both* resisted and thrown off the sexist oppressiveness of the old” (DAY, A. 1998, p.31). A “salvação”, se existe uma, não está na figura do príncipe encantado ou no casamento, mas apenas através da subversão dos valores presentes na sociedade patriarcal.

Esse “final aberto”, segundo a concepção de Jack Zipes (1986), seria uma exigência do discurso presente na estética dos contos de fadas considerados feministas, o qual “calls for the readers to complete the liberating expectations of the narrative in terms of their own experience and their social context” (ZIPES, J. 1986, p.xi). Para Zipes, esse tipo de narrativa, criada devido a não satisfação com o discurso patriarcal dominante dos contos de fadas tradicionais e com aqueles em qual os valores sociais e instituições que forneceram o quadro para as prescrições sexistas, apresenta uma visão diferente do mundo e fala através de uma voz que tem sido freqüentemente silenciada. Ele afirma que isso chama atenção para as ilusões presentes nos contos de fadas tradicionais, demonstrando que eles tem sido estruturados de acordo com a subordinação da mulher e, ao discutir o assunto, o conto de fadas feminista também fala por outros grupos oprimidos e para um outro mundo, “which may have appeared Utopian at one time but is now already within the grasp of those people seeking to bring about more equality in social and work relations” (ZIPES, J. 1986, p.xi).

Segundo Zipes, essa tendência por parte de vários autores em expressar um ponto de vista não sexista sobre o mundo através dos contos de fadas, ou através da crítica destes, tem sido crescente desde o final da década de sessenta, tanto na Inglaterra quanto na América. Zipes aponta que o propósito político e o modelo destes contos são claros: “as narrativas são representações simbólicas da crítica dos autores do *status quo* patriarcal e seu desejo de mudar o atual processo de socialização”² (ZIPES, J. 1986, p.xi).

Apesar de toda a atmosfera fantástica encontrada em sua obra e de elementos considerados pós-modernos, como a intertextualidade, o simulacro e o pastiche, a própria Angela Carter afirma que, ao contrário do que se parece, sua escrita não era dissociada da realidade social, como aponta Aidan Day em uma entrevista realizada em 1984, concedida à jornalista do **The Guardian**, Marry Harron:

‘I’m a very old fashioned kind of feminist’, she says, and her preoccupations are with social justice: ‘abortion law, access to further education, equal rights, the position of black women’... The current feminist preoccupation with mysticism and Mother goddess is smartly slapped down: ‘I’m a *socialist*, damn it! How can you expect me to be interested in fairies?’ (HARRON, M. apud DAY, A. 1998, p. 10-11).

Day afirma ainda que a autora de **The Magic Toyshop** chegou a se sentir desconfortável com a idéia pós-moderna de que autores não têm acesso imediato a uma realidade fora da linguagem e dos textos. No cerne desta situação, pousava a polêmica questão das relações entre o pensamento pós-moderno e o engajamento político. Segundo Day, Angela Carter se encontrava em disparidade com o pensamento pós-moderno extremo, em seu sentido filosófico, pois o impulso relativizador que tal noção carregava consigo ameaçava a minar a base de uma política liberal-racionalista, especificamente feminista. Em sua obra **Poética do pós-modernismo**, Linda Hutcheon (1991) aponta que esta parece ser a maior contradição da teoria pós-moderna.

Segundo Hutcheon, assim como grande parte da teoria literária contemporânea, o romance pós-modernista questiona toda série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que se chama de humanismo liberal: “autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem” (HUTCHEON, L. 1991, p.84), ou seja, lança um desafio à noção de centro, em todas as suas formas posicionando-se, muitas vezes, ao contrário deste, ou seja, como “ex-cêntrico”. Contudo, essa descentralização das categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta. Assim, “o centro não pode permanecer, mas ainda é uma atraente ficção de ordem e unidade que a arte e a teoria pós-modernas continuam a explorar e a subverter” (HUTCHEON, L. 1991, p.88).

² Tradução nossa.

Embora Hutcheon afirme que seja verdade o fato de que o ex-cêntrico depende do centro para sua definição, que “todas as formas de pensamento radical nada podem fazer além de serem comprometidas com as próprias categorias históricas de pensamento a que procuram transcender” (apud HUTCHEON, L. 1991, p.103), esse exemplo de paradoxo pós-moderno não deve ser levado ao desespero ou à complacência. Para a autora, a teoria e a prática da arte pós-moderna tem mostrado maneiras de transformar o diferente, o *off*-centro, no veículo para o despertar de consciência estética e até mesmo política – “talvez o primeiro passo para qualquer mudança radical” (apud HUTCHEON, L. 1991, p.103).

Isso seria realizado através das próprias estruturas presentes no centro, pois,

o pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior (HUTCHEON, L. 1991, p.98).

É exatamente a utilização de um “posicionamento duplo paradoxal” citado por Hutcheon o que parece ocorrer na obra de Angela Carter **The Magic Toyshop**, como buscamos apresentar neste trabalho. Através de elementos e da própria estrutura presentes nos contos de fadas, que, segundo Márcia Lieberman, contribuem para a “aculturação das mulheres a seus papéis sociais tradicionais”³, a autora, subvertendo estes elementos, tece sua crítica ao ambiente patriarcal, posicionando-se, antes de tudo, como uma escritora feminista.

³ Tradução nossa. Original: “(...) an analysis of those fairy tales that children actually read indicates instead that they serve to acculturate women to traditional social roles” (LIEBERMAN, M. K. In: ZIPES, J. 1986, p.185).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

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

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva (et. al). Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

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

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

RAPUCCI, C.A. **Exposta ao Vento e ao Sol: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter**. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de mesquita Filho”, Assis, 1997.

ROEMER, D; BACCHILEGA, C. (Orgs). **Angela Carter and the fairy tale**. Wayne: Wayne State University Press, 2001.

SAGE, L. **Angela Carter**. Plymouth: Northcote House, The British Council, 1994 (Writers and their Work).

ZIPES, J. **Don't bet on the prince: contemporary feminist fairy tales in North America and England**. Worcester: Billing & Sons, 1986.