

**A REPRESENTAÇÃO DA NOVA MULHER NOS CONTOS DE FADAS DE
ANGELA CARTER: RELEITURAS DE “A BELA E A FERA”**

***THE REPRESENTATION OF THE NEW WOMAN IN ANGELA CARTER'S FAIRY
TALES: REREADING OF “THE BEAUTY AND THE BEAST”***

Wilma dos Santos Coqueiro¹

Universidade Estadual do Paraná
Campus Campo Mourão (UNESPAR)

André Eduardo Tardivo²

Universidade Estadual do Paraná
Campus Campo Mourão (UNESPAR)

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma análise da representação da mulher contemporânea nos contos “O Sr. Lyon faz a corte” e “A noiva do tigre”, que integram a obra *A câmara sangrenta e outras histórias* (1979), de Angela Carter, uma vez que estabelecem relações intertextuais com o conto clássico “A Bela e a Fera”, publicado em 1756, de autoria de Madame de Beaumont. Buscou-se elucidar os diálogos e as rupturas entre os contos da escritora inglesa do século XX e a versão clássica, tendo como embasamento teórico os pressupostos da crítica feminista, com autores como Bonnici (2007), Carvalhal (2007), Coelho (2012), Touraine (2011) e Zolin (2009), entre outros.

Palavras-chave: Literatura Inglesa de autoria feminina; Crítica feminista; Reescrita de Contos de Fadas.

Abstract: This paper aims to present an analysis of the representation of contemporary woman in the short stories "The courtship of Mr. Lyon" and "The Tiger's bride", which are part of *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), written by Angela Carter, since they establish intertextual relations with the classic short story "The Beauty and the Beast", published in 1756, authored by Madame de Beaumont. It was sought to elucidate the dialogues and ruptures between the stories of the twentieth-century English writer and the classic version, based on the assumptions of feminist criticism, with authors such as Bonnici (2007), Carvalhal (2007), Coelho (2012), Touraine (2011) and Zolin (2009), among others.

Keywords: English literature of female authorship; Feminist criticism; Rewriting Fairy Tales.

Considerações iniciais

¹ Professora adjunta e Coordenadora do Curso de Letras da Universidade Estadual do Paraná Unespar/campus de Campo Mourão.

² Graduando do Curso de Letras da Universidade Estadual do Paraná Unespar/campus de Campo Mourão.

A literatura esteve e, em certa medida, ainda está refém do cânone literário, cuja constituição dá-se por obras produzidas por homens brancos, ocidentais, heterossexuais e de classe média/alta, de modo que a produção literária feminina, bem como as das minorias étnico-raciais, sequer foram historicizadas. Sobre as várias formas de perpetuação do cânone, Muzart nos ensina que podemos analisá-la “também no ensino da Universidade brasileira que é mestra em perpetuar a mesmice: os mesmos, sempre os mesmos escritores nos mesmos programas” (1997, p. 80). Nesse sentido, podemos inferir que a constituição do cânone literário está ligada “à varias coisas, principalmente à dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros” (MUZART, 1997, p. 80).

De acordo com Duarte (1997, p. 55), muitas mulheres “escreveram à sombra de grandes homens e se deixaram sufocar por essa sombra”, uma vez que seria inconcebível o surgimento de uma escritora no seio de famílias tão tradicionais, ainda mais se esse aparecimento culminasse em concorrência. Ainda conforme Duarte (1997, p. 55), “não é por acaso que de algumas só se sabe que foi ‘irmã de Balzac’, ‘esposa de Musset’, ou ‘mãe de Lamartine’”, de modo que podemos depreender que as relações familiares e a sociedade patriarcal abortavam qualquer tentativa da mulher se tornar escritora. Ainda que tenham sido postas à margem pela crítica literária, as mulheres não se deixaram silenciar completamente, haja vista que recorreram, entre outros meios, à tática de adotar pseudônimos masculinos para publicar seus romances. Como exemplo, no que concerne à literatura inglesa, temos as irmãs Brontë, que publicaram sob o pseudônimo de Currer, Ellis e Acton Bell.

Segundo Zolin (2009, p. 327), “a crítica feminista, surgida por volta de 1970, no contexto do feminismo, fez emergir uma tradição literária até então ignorada”. Assim, iniciou-se um processo de resgate de obras literárias produzidas por mulheres que por muito tempo ficou à mercê da historização literária. Este trabalho de recuperação da literatura de autoria feminina, conforme nos apresenta Zolin, é imprescindível, haja vista que tal produção foi “relegada ao esquecimento pela tradição canônica sob o pretexto de consistir numa produção de baixo valor estético em face da chamada alta literatura de autoria masculina” (2009, p. 328).

A literatura de autoria feminina, segundo a crítica literária anglo-americana Elaine Showalter (1985 *apud* ZOLIN 2009), trespassou por três grandes fases denominadas como feminina, feminista e a fêmea. Na literatura de Língua Inglesa, estudada por

Showalter, a primeira fase consistia no caráter de “imitação e internalização dos padrões dominantes”, como exemplo, podemos citar os romances *Jane Eyre* (1847) e *Shirley* (1849), de Charlotte Brontë, que reproduzem valores e estereótipos típicos da sociedade burguesa do século XIX, como a realização feminina por meio do casamento, considerado como o “happy ending” ideal. A fase subsequente, isto é, a fase feminista, foi marcada pelo “protesto contra os valores e os padrões vigentes”, bem como pela “defesa dos direitos e dos valores das minorias”, em que Virginia Woolf, com o romance *Mrs. Dalloway* (1925), pode ser citada como exemplo. Finalmente, na fase fêmea (ou mulher), que perdura até os dias atuais, a literatura norteia-se na “autodescoberta e na busca de identidade própria”. Nessa fase, na qual as questões relativas à opressão de gênero parecem ter arrefecido, apresenta-se “um novo estágio da autoconsciência na década de 1960, caso de *The bloody chamber* (1979), de Angela Carter” (ZOLIN, 2009, p. 330).

Angela Carter, autora apontada por Showalter como representante desse último estágio da escrita feminina e, portanto, precursora de escritoras mais contemporâneas, nasceu em 1940, na Inglaterra, e desde cedo, por influência de seu pai, começou a escrever e a se envolver com o mundo da literatura. Embora pouco conhecida no Brasil, a autora possui notoriedade no meio literário, principalmente por sua literatura pós-feminista e seu realismo mágico. Segundo a escritora Adriana Lisboa, em prefácio à edição brasileira de 2017 de *A câmara sangrenta e outras histórias*, enquanto “algumas das feministas de sua época dedicavam-se a denunciar a misoginia dos contos de fadas tradicionais; Carter subverteu-os, fazendo com que as mulheres de suas histórias abraçassem a própria sexualidade e tomassem as rédeas de seu próprio destino” (LISBOA, 2017, p. 8).

*The bloody chamber and other stories*³ foi publicado em 1979 e traz uma seleção de dez contos que se configuram como uma releitura de histórias conhecidas, sobretudo pelo público infanto-juvenil, como “Chapeuzinho Vermelho” e “A Bela e Fera”, com a inserção de personagens míticos como vampiros e lobisomens. Como o próprio título sugere, nos contos que compõem a obra, fica evidente o jogo de imagens, cores e sensações utilizadas pela autora em suas releituras que diferem do tradicional conto de

³ A obra, prefaciada pela escritora brasileira Adriana Lisboa, foi traduzida por *A câmara sangrenta e outras histórias*, contudo, continuará sendo citada pelo título em língua inglesa.

fadas em que a passividade feminina costuma ser uma virtude. Ainda de acordo com Lisboa,

Com fortes tintas góticas e recheada de símbolos, esta é também uma coleção de histórias que esfumaça as fronteiras entre as naturezas humana e animal: pelagens, cabeleiras fervendo de piolhos, uma menina criada entre os lobos, gatos lascivos, lobisomens, seres híbridos, uma Fera felina e seu castelo onde ninguém é o que parece. O território do desejo é retratado como aquele onde a roupagem humana e, às vezes, a identidade humana se despem para que a verdadeira natureza dos personagens possa vir à tona (LISBOA, 2017, p. 8).

Frente às atuais discussões tanto em relação ao Feminismo e à visibilidade da literatura de autoria feminina quanto sobre a representação da mulher em sociedade, o presente artigo tem por objetivo apresentar uma análise dos contos “O Sr. Lyon faz a corte” e “A noiva do tigre”, que integram *The bloody chamber and other stories*, uma vez que estabelecem relações intertextuais com o conto clássico “A Bela e a Fera”, publicado em 1756, de autoria de Madame de Beaumont. Assim, o foco deste trabalho é o de analisar a representação da mulher nos contos de fadas contemporâneos, na medida em que dialogam e rompem com a narrativa maravilhosa tradicional.

Relações intertextuais da Literatura: os arquétipos nos contos de fadas contemporâneos

Na contemporaneidade, tem tido destaque, entre a crítica literária, os estudos comparados entre literaturas de diferentes países ou mesmo entre a literatura com outras formas de arte, como a música e a pintura, por exemplo. Isso se deve ao fato de que não se pode ignorar que as obras, direta ou indiretamente, dialogam entre si. Nesse sentido, a professora Tânia Franco Carvalhal, uma das estudiosas do assunto no Brasil, afirma que a obra significa bem mais do que as palavras que a compõem nos dizem, pois é “constituído de outras palavras além das próprias” (2007, p. 73). Desse modo, o texto apreende significados de outras obras com as quais dialoga. Segundo a autora esse diálogo constitui-se de forma mais abrangente, haja vista que “o diálogo é aqui estabelecido em três linguagens, a do escritor, a do destinatário (que pode estar fora ou implícito na obra) e a do contexto cultural, atual ou anterior” (CARVALHAL, 2007, p. 73).

De acordo com Riffaterre (*apud* CARVALHAL 2007, p. 75), o texto permite a leitura do “conjunto de textos que se pode aproximar daquele que temos sob os olhos, o conjunto de textos que encontramos na memória de uma dada passagem”, isto é, o texto é composto pela relação que o escritor tem, conscientemente ou não, com a globalidade literária em que a continuidade pode ser “entendida como um processo que alterna memória e esquecimento” (CARVALHAL, 2007, p. 71). Nesse sentido, os contos *corpus* deste trabalho constituem-se intertextos do conto “A Bela e a Fera”, originalmente escrito por Madame de Villeneuve, em 1740, e a versão clássica da obra, escrita por Madame de Beaumont, em 1756. Esta última será a versão que subsidiará as análises do presente trabalho. Embora as versões anteriores escritas também por mulheres – ao contrário da maioria dos contos de fadas–, já apresentem a personagem Bela como uma leitora inteligente, diferente da maioria das heroínas dos contos de fadas tradicionais, Angela Carter as subverte ao criar heroínas que não são submissas às condições que lhes são impostas.

Ao apresentar heroínas independentes e com vontade própria, a autora distancia suas personagens dos arquétipos de mulher em voga nos contos de fadas, nos quais as personagens femininas eram descritas como desamparadas, frágeis e altruístas. Arquétipos são definidos por Neumann (*apud* COELHO 2012, p. 96) como “um modelo, primordial e eterno, de impulsos ou comportamentos humanos, instintivos, que se formaram na origem dos tempos e permanecem latentes no espírito humano”. Assim, podemos afirmar que as forças e os impulsos do homem, isto é, sentimentos como amor, ciúme, ódio, egoísmo, vingança e tantos outros, são arquétipos presentes na literatura desde os primórdios e são sempre atuais:

Como permanência dos mitos e arquétipos em nosso tempo, lembremos que a eterna grandeza do teatro shakesperiano está no lastro mítico/arquetípico que alimenta suas personagens: Hamlet (a interrogação existencial e a dúvida); Otelo (o ciúme); Romeu e Julieta (amor e morte); Macbeth (a paixão pelo poder) (COELHO, 2012, p. 99).

Os contos de fadas são, e provavelmente continuarão, sempre atuais por se constituírem como arquétipos, sobretudo da condição feminina, de modo que diversos/as autores/as escreveram releituras, muitas vezes adaptadas, com grande sucesso, para o cinema. Como exemplo desses autores, para ficarmos somente no que diz respeito à literatura de autoria feminina, podemos citar Marina Colasanti, escritora ítalo-brasileira,

que ao publicar seu primeiro livro *Uma ideia toda azul* (1979), escreveu releituras de contos como “A Bela Adormecida”, além de criar narrativas permeadas por seres mágicos e fadas. Sobre o fato de existir pessoas que consideram os contos de fadas “narrativas bobas”, Colasanti, em entrevista para a edição do mês de março de 2017 do Clube do Livro TAG – Experiências Literárias (2017, p. 7), afirma que “basta ver a frequência com que são reescritos, parodiados, ‘atualizados’, como se a versão primeira fosse insuficiente para a modernidade”, porém ressalta que é o inverso que ocorre, pois, “é como se cada conto contivesse diversos nichos de interesse, capazes de abrigar diferentes idades”.

As adaptações cinematográficas dos contos de fadas são recorrentes e de amplo conhecimento do público, sobretudo das crianças, haja vista que a Disney produziu dezenas de animações baseadas nos contos de fadas que permeiam o universo infanto-juvenil. Recentemente, foi lançado o filme *Beauty and the Beast* (2017), baseado (novamente) no conto “A Bela e a Fera”, o que corrobora a afirmação de Colasanti de que há, nessas histórias, sempre a possibilidade de encontrar novos interesses e discutir temáticas e demandas contemporâneas.

Nesse sentido, assim como na literatura, diversas releituras dos contos de fadas também foram feitas para o cinema, geralmente contando a história pela perspectiva de outros personagens, como, por exemplo, *A Garota da Capa Vermelha* (2011), baseado no conto da “Chapeuzinho Vermelho” e com alusões aos “Três Porquinhos”, os filmes *Espelho, Espelho Meu* (2012) e *Branca de Neve e o Caçador* (2012), baseados em “A Branca de Neve”, e *Malévola* (2014), inspirado na história da “Bela Adormecida”.

Como se sabe, no conto clássico de Madame de Beaumont (1756), a protagonista Bela é dotada de inteligência, beleza, altruísmo, generosidade e muitas outras qualidades que a distingue de suas irmãs mais velhas e a colocam como a moça mais desejada das redondezas. O idealismo da personagem feminina enquanto altruísta no conto é tão forte que, mesmo após a família perder todas as posses e ter de se refugiar no campo, a caçula da família não deixa que o desânimo tome conta de si e, ao contrário das irmãs mais velhas que só pensam nas roupas luxuosas e na boa vida que perderam, coloca-se pronta para ajudar o pai e os irmãos em todas as atividades:

Instalados em seu novo lar, o comerciante e seus três filhos dedicavam-se à lavoura, enquanto Bela, de pé às quatro da manhã, limpava a casa e preparava o almoço para a família. Desacostumada com as tarefas domésticas, no início foi difícil para ela, mas, ao fim de dois meses, estava

mais forte e saudável. Terminadas as costuras, lia, tocava cravo ou cantava, maviosamente (BEAUMONT, 2016, p. 32-34).

Ao descobrir que o pai deverá voltar ao palácio da Fera para morrer por ter roubado uma rosa do jardim, Bela novamente dá provas do seu altruísmo ao se colocar como o cordeiro que deve ser imolado para a expiação da falta do pai: “Visto que o monstro aceita uma de nós, estou disposta a me entregar a sua fúria, o que farei muito feliz, pois morrendo terei a alegria de salvar meu pai e dar provas do meu amor” (BEAUMONT, 2016, p. 40).

Desse modo, durante toda a narrativa clássica, percebe-se que Bela é retratada como frágil, íntegra e honesta e que seu amor para com o próximo supera o amor que sente por si mesma, pois diante da resistência do pai em levá-la para o palácio da Fera, a personagem afirma: “– Repito, meu pai – insistiu Bela –, que não irá para esse palácio sem mim. Não podem proibir de segui-lo. Apesar de jovem, não tenho muito apego à vida e prefiro ser devorada por essa Fera a morrer de consternação por perdê-lo” (BEAUMONT, 2016, p. 40). Sobre essas personagens femininas representadas como frágeis, submissas e dependentes do homem, Zolin (2009, p. 222) afirma que, ao reproduzir “o estereótipo patriarcal, passam, paulatinamente, a ser engendradas como sendo conscientes de sua condição de inferioridade e como capazes de empreender mudanças em relação a esse estado de objetificação”.

Angela Carter, em *The bloody chamber*, reescreve contos de fadas a partir da crítica feminista, subvertendo textos canônicos e dando voz aos sujeitos marginalizados. De acordo com Bonnici (2007, p. 228), podemos entender o processo de reescrita como “um fenômeno literário, usado extensivamente em diversas literaturas, através do qual um novo texto literário é criado a partir de lacunas, silêncios, alegorias, metáforas e ironias existentes no texto geralmente ‘canônico’”. Ao reescrever histórias consagradas por meio do olhar do sujeito que outrora estava à margem, a autora faz um revisionismo feminista, definido por Bonnici (2007, p. 231) como “a atitude de quem discorda da doutrina patriarcal e a desigualdade de gênero, é a desconstrução de parâmetros, estratégias e ideologias antigas”. Nesse sentido, ao escrever os dois contos *corpus* deste trabalho, Angela Carter dá voz às personagens femininas eternizadas como submissas e coloca a Bela e a Fera em pé de igualdade.

As representações da mulher contemporânea nos contos de Angela Carter

A reescrita dos contos *corpus* deste trabalho tem como ponto de partida um olhar do pós-feminismo que, segundo Bonnici (2007, p. 212), “se caracteriza por uma instável identidade feminista”, isto é, o crítico citado entende que coexistem uma pluralidade de feminismos que não se sobrepõe uns aos outros, mas que reconhecem a diferença. O autor afirma, para elucidar o pós-feminismo, que “há alguns anos as feministas debatiam esse assunto [a impossibilidade de distinção entre textos escritos por homens e mulheres], o qual hoje é visto como apenas circunstancial pelas pós-feministas” (BONNICI, 2007, p. 212).

É importante que lancemos um olhar para o conceito de mulher sujeito para que possamos compreender as diferenças entre a representação da Bela feita por Angela Carter e a da narrativa clássica. Touraine (2011, p. 124) nos ensina que “é necessário que as mulheres saiam de si, se transformem em sujeitos criando um espaço de liberdade contra a rede de dependências gerada pelos homens”. O autor explica que a única forma da mulher se transformar em sujeito é “através da distância que ela abre dentro dela mesma entre o corpo e o pensamento, ou entre o sonho e o corpo”, e que a sexualidade ocupa papel de destaque no que elas entendem por si mesmas. O homem, por sua vez, desconhece essa forma de viver tão oriunda das mulheres, em que elas buscam se conhecer mais intimamente.

Ao tratar da subjetividade, Touraine (2011, p. 168) afirma que “aquilo que é pensado ou sentido por elas sempre é percebido e avaliado em referência à formação delas mesmas”, seja enquanto sujeitos ou mesmo enquanto mulheres conscientes de si. Desse modo, o autor ressalta que “o *eu* sempre esteve mais presente no discurso das mulheres do que no discurso dos homens, mas que ele também é o símbolo da ausência da subjetividade – e *a fortiori* de subjetivação – que as mulheres sofrem” (TOURAINÉ, 2011, p. 168).

O conto “O Sr. Lyon faz a corte” apresenta ainda uma representação tradicional dos papéis femininos e masculinos, como o próprio título sugere, uma vez que o “fazer a corte” retoma uma concepção medieval de relacionamentos amorosos em que o homem corteja a mulher que, neste contexto, é representada como objeto de contemplação e de submissão aos desejos masculinos. No conto em questão, é um narrador onisciente – característico das narrativas clássicas – que apresenta a relação entre pai e filha ainda marcada pelo amor e pelo altruísmo, pois a menina, diante dos infortúnios pelos quais o

pai passa, deseja apenas uma rosa; por outro lado, a filha é descrita como uma espécie de animal de estimação do pai, ou seja, se submete aos desejos do homem e permanece silenciada:

na conclusão da longa e demorada tentativa de restaurar a sua fortuna, ele virara os bolsos do avesso em busca de dinheiro para a gasolina que ia levá-lo para casa. E não lhe havia sobrado nem mesmo dinheiro suficiente pra comprar para sua Bela, sua menininha, **seu animal de estimação**, a rosa branca que ela disse que queria; o único presente que ela queria, não importava como o caso fosse concluído, o quão rico ele pudesse voltar a ser (CARTER, 2017, p. 72, grifo nosso).

Diferentemente do conto de Madame de Beaumont em que a Fera decreta inicialmente a morte do ladrão da rosa, mas que depois aceita perdoá-lo desde que uma das filhas do comerciante se apresente voluntariamente para morrer em seu lugar, no conto de Angela Carter, após ver a fotografia de Bela apresentada pelo pai, a Fera diz: “– Leve a rosa para ela, então, mas traga-a para jantar” (CARTER, 2017, p. 76), o que já evidencia o interesse da Fera que, como o próprio narrador nos apresenta, se reconhece na fotografia de Bela como se os olhos da garota na foto pudessem ver sua alma. Assim como na versão clássica, a protagonista “passava o dia em sua suíte, lendo, ou talvez bordando um pouco” (CARTER, 2017, p. 80), o que reitera a figura clássica de mulher que se ocupa única e exclusivamente das atividades domésticas e de pouco esforço físico e intelectual. Embora sentisse que era seu dever estar triste pela ausência do pai e por conviver com um animal, a personagem estava feliz e não se sentia ameaçada pela presença da Fera.

Ao entrar em contato com a Fera, embora assustada, a protagonista do conto sente-se resiliente e age como se esperava que uma mulher submissa agisse: “E era assim que se sentia, a Senhorita Cordeiro, impecável, sacrificial. Ainda assim, permaneceu ali, e sorria, porque era o que seu pai queria que fizesse” (CARTER, 2017, p. 77), isto é, ainda que o conto nos apresente uma leitura mais atual da personagem feminina, fica evidente que a protagonista é submissa aos desejos da figura masculina, tanto ao pai, quanto à Fera, e que permanece com o comportamento esperado de filhas obedientes que não questionam as ordens do macho progenitor, ainda que essas ordens não sejam verbalizadas. Contudo, ainda que não rompa totalmente com o arquétipo patriarcal, a personagem possui sentimentos que nos são desvelados por meio do narrador, como no excerto a seguir: “Não pense que ela não tinha vontade própria; estava

apenas possuída por um senso de obrigação incomumente forte e, além disso, teria de bom grado ido até os confins da terra por seu pai, a quem amava muito” (CARTER, 2017, p. 78).

No conto “O Sr. Lyon faz a corte”, assim como na versão de Madame de Beaumont, Bela retorna à casa do pai e sente falta da presença da Fera. Porém, na versão de Carter, há outro elemento extremamente importante e representativo para se pensar sobre a representação da mulher contemporânea:

A spaniel pulou na cama e se enterrou sob as cobertas magras, choramingando de leve.
– Ah, Fera – disse Bela. – Voltei para casa.
Suas pálpebras piscaram. Como foi que ela nunca tinha percebido antes que seus olhos de ágata tinham pálpebras, como os de um homem? Teria sido porque só olhara para seu próprio rosto refletido ali? (CARTER, 2017, p. 85).

Ao declarar que voltou para casa, Bela deixa explícito que aquele é seu verdadeiro lugar; contudo, ao afirmar que nunca tinha constatado que a Fera possuía pálpebras semelhantes às de um ser humano e ao assumir que apenas tivera visto nos olhos de seu benfeitor a si mesma durante todo o tempo em que esteve no palácio, percebemos que a Bela desta versão é totalmente narcisista, o que se distancia do perfil da protagonista clássica que sempre contempla o outro e abre mão de si mesma. Quando a Fera lança-se ao seu colo, o narrador afirma: “Ele recuou a cabeça e olhou para ela com seus olhos verdes e inescrutáveis, nos quais ela viu seu rosto repetido duas vezes, tão pequena como se fosse um botão de flor” (CARTER, 2017, p. 80).

Embora a personagem feminina do conto possua consciência de suas ações e demonstre insatisfação em alguns trechos da narrativa, é perceptível que a representação feminina pouco se distancia do tradicional. No final da narrativa, assim como na versão clássica, o personagem volta à forma humana e se casa com Bela, o que reafirma a representação tradicional do conto de fadas clássico em que todos os conflitos são resolvidos e o casal protagonista termina junto e feliz.

O conto “A noiva do tigre” apresenta a ruptura dos papéis femininos e masculinos de forma mais acentuada, pois é a moça quem toma a iniciativa do encontro sexual e expõe de maneira explícita seus anseios e medos. A própria estrutura do conto é, substancialmente, diferente das versões anteriores, ao dar voz à personagem feminina

por meio da criação de uma narradora-protagonista. De fato, logo na primeira frase do conto, a autora já transgride a narrativa clássica, uma vez que Bela afirma: “Meu pai me perdeu para A Fera num jogo de cartas” (CARTER, 2017, p. 89), o que distancia do “Era uma vez...” presente na versão de Madame de Beaumont, e que transmite a ideia de inocência e fantasia.

Durante toda a história, a protagonista distancia-se do ideal da mulher presente nos contos de fadas clássicos, na medida em que faz escolhas e trilha o caminho que escolheu para si, além de apresentar críticas ao papel que a sociedade impôs às mulheres no decorrer dos séculos:

Eu observava, com o furioso **cinismo peculiar às mulheres a quem as circunstâncias forçam a testemunhar mudas a loucura**, enquanto meu pai, inflamado em seu desespero por mais e mais goles da aguardente que eles chamam de ‘grappa’, livrava-se das últimas migalhas da minha herança (CARTER, 2017, p. 89-90, grifos nossos).
O criado estava sentado no alto da carruagem com sua elegante libré preta e dourada, segurando, para minha surpresa, um buquê das malditas rosas brancas do seu patrão, **como se receber flores de presente fosse capaz de fazer uma mulher aceitar qualquer humilhação** (CARTER, 2017, p. 95, grifos nossos).

Diferentemente da versão clássica na qual Bela decide ir de encontro com a Fera para salvar a vida de seu pai, nesta releitura, a protagonista da história deixa claro todo o seu descontentamento pelo fato de o pai tê-la perdido num jogo de cartas e de ela ser responsabilizada para arcar com as irresponsabilidades e vícios do pai: “Fechei as cortinas para esconder a visão da despedida do meu pai; meu rancor era afiado como um caco de vidro” (CARTER, 2017, p. 96). Enquanto na narrativa clássica temos uma Bela que é capaz de reconhecer a bondade da Fera e lhe proporcionar tudo de melhor em seu palácio, em “A noiva do tigre” temos uma Bela que se opõe à Fera não só na questão da beleza física, mas também no que diz respeito aos sentimentos que não são nobres e amistosos, mas sim carregados de mágoa e rancor: “Eu estava sem fôlego quando lá chegamos e lhe devolvi o silêncio com que ele me cumprimentou. Eu não quero sorrir. Ele não pode sorrir” (CARTER, 2017, p. 99). A criatura bestial na versão clássica não procura se esconder por detrás de máscaras; pelo contrário, assume sua aparência e se apresenta a Bela da forma como é externamente. Esta versão, de Angela Carter, por seu turno, apresenta-nos uma Fera que se esconde atrás de uma máscara com feições de homem e que sequer é capaz de falar, tendo um criado para tal atividade. O uso da

máscara evidencia a tentativa da Fera em parecer humano e de se distanciar de sua verdadeira natureza.

Outro ponto que merece ser destacado é o fato de, na versão analisada, termos uma Bela enquanto prisioneira no sentido mais estrito da palavra, pois, como ela mesma afirma: “Uma cela havia sido preparada para mim, uma verdadeira cela, sem janelas, sem ar, sem luz, nas vísceras do palácio” (CARTER, 2017, p. 101). Por outro lado, na narrativa clássica, a personagem tem todo o palácio ao seu dispor, de modo que tudo lhe é oferecido nos melhores termos e com muita bondade, além do fato de ser a Fera quem se esconde durante o dia e só aparece no jantar. Na versão de Carter, o palácio da Fera em nada se aproxima do local cheio de vida e cores retratado por Madame de Beaumont; longe disso, todos os móveis estavam cobertos com lençóis, os quadros não estavam nas paredes e as janelas estavam quebradas.

Na versão clássica do conto, o desejo da Fera, no primeiro momento, é que uma das filhas do ladrão de rosas se apresente voluntariamente para morrer no lugar do pai, mas, com o passar do tempo e a partir dos sentimentos que nutre por Bela, a Fera deseja se tornar o esposo de sua prisioneira. No conto de Angela Carter, por sua vez, o único desejo da Fera é ver sua presa nua, como veio ao mundo:

– O único desejo do meu mestre é ver a bela senhorita nua sem seu vestido e isso só uma vez após a qual ela será devolvida intacta ao seu pai com ordens bancárias relativas à soma que ele perdeu para o meu mestre nas cartas e também com uma série de presentes finos como peles e jóias e cavalos... (CARTER, 2017, p. 100).

Após a revelação do desejo de seu carcereiro, a protagonista apresenta um comportamento que destoa da figura das donzelas em narrativas clássicas, uma vez que sorri de forma despuorada: “Soltei uma gargalhada estridente; nenhuma mocinha ri desse jeito!, minha velha ama costumava me repreender. Mas eu ria. E rio.” (CARTER, 2017, p. 100). A personagem tem consciência de sua transgressão, mas nem por isso se preocupa, pelo contrário, deleita-se com seu comportamento: “Quanto prazer me deu ver que golpeará A Fera bem no coração!” (CARTER, 2017, p. 101).

O rancor de Bela não é destinado somente à Fera que lhe mantém presa, mas principalmente ao pai, por tê-la colocado como prêmio num jogo de cartas. Ao olhar para o espelho de mão, a protagonista vê o pai e não o seu reflexo, e sua reação é a de

alguém que está magoada e não deseja ser comediada em seus sentimentos: “O quê, seu tolo iludido, ainda está chorando? E bêbado também.” (CARTER, 2017, p. 102-103).

A personagem feminina, no conto da escritora inglesa, apresenta críticas ao modo como as mulheres sempre foram vistas, seja pela sociedade extremamente patriarcal em que estavam inseridas, seja pelas instituições que as censuraram ao longo dos séculos:

Eu era uma jovem, uma virgem, e, portanto, os homens negavam a mim a racionalidade da mesma forma como negavam a todos aqueles que não eram exatamente como eles, em toda a sua insensatez. [...] todas as melhores religiões do mundo afirmam categoricamente que nem os animais e nem as mulheres foram equipados com aquelas coisas frágeis e imateriais quando o bom Senhor abriu as portas do Éden e expulsou Eva e seus familiares. (CARTER, 2017, p. 107).

No excerto, a personagem tem consciência da submissão feminina e da forma como os homens pensam, o que corresponde, a partir dos estudos de Showalter (1985), a “um novo estágio de autoconsciência” das mulheres (apud ZOLIN, 2009, p. 330). Essa quebra de paradigmas demonstrada pela personagem e essa recorrência ao corpo durante a narrativa, segundo Bonnici (2007, p. 59, grifo do autor), corresponde aos “principais conceitos do desejo feminino independente da **dominação masculina**”. Ainda de acordo com o autor, a reescrita dos contos de fadas com os elementos fantásticos “mostra como as manifestações da sexualidade feminina reproduzidas pelo **patriarcalismo** estão sendo subvertidas pela corajosa aceitação da própria sexualidade, **sensualidade** e desejos” (BONNICI, 2007, p. 59, grifos do autor).

O fato de a mulher procurar a Fera para ter relações sexuais evidencia a transgressão dos paradigmas sociais no conto, na medida em que foi impetrado na sociedade que a mulher deveria casar-se virgem, ser passiva e ter um único homem em sua cama. Nesse sentido, são relevantes as considerações de Bataille (1987, p. 43) de que “desde que se cria um primeiro limite, pode-se deflagrar o impulso ilimitado à violência: as barreiras não são simplesmente abertas, pode ser até necessário, no momento da transgressão, afirmar a sua solidez”. Assim, o fato de caminhar em direção à cama da Fera constitui-se como princípio da transgressão feminina do que outrora fora definido como certo pela sociedade. Com efeito, o fato dela deitar-se com a Fera, ao mesmo tempo em que possibilita a ruptura dos paradigmas, reafirma a forma como tal

fato era entendido até então, isto é, de que não seria adequado à mulher tomar a iniciativa do contato sexual.

Após mostrar os seios para a Fera, a protagonista é liberada para ir embora; entretanto, decide permanecer no castelo, mas, mais do que simplesmente permanecer, Bela deseja ir de encontro à Fera em seus aposentos e assim o faz: “Eu conhecia o caminho de sua toca sem precisar que o criado me guiasse. Nenhuma resposta à minha hesitante batida em sua porta” (CARTER, 2017, p. 112). Ao se deparar com a Fera sem a máscara, Bela, que também está nua, não tem medo da visão que tem da criatura; pelo contrário, avança em direção a ele lentamente:

Os medos incutidos no berçário formavam carne e tendões; o mais antigo e mais arcaico dos medos, o de ser devorado. A fera e sua cama carnívora de osso, e eu, branca, trêmula, crua, aproximando-me dele como se oferecesse, em mim, a chave para um reino de paz em que seu apetite não precisasse ser a minha extinção (CARTER, 2017, p. 113).

Essa cena apresenta um paradoxo entre a aparência física e os sentimentos que assolam as personagens, invertendo as posições construídas culturalmente entre o sexo frágil e o sexo forte. Isso evidencia-se no fato de que a Fera, que possui um aspecto medonho, esteja prostrada diante de Bela, e esta, por sua vez possui os traços delicados e amáveis, porém permite que a personalidade e o desejo falem mais alto, conforme podemos observar na seguinte passagem: “Ele estava imóvel feito pedra. Tinha muito mais medo de mim do que eu dele.” (CARTER, 2017, 113). Do mesmo modo, ao quebrar o desconforto inicial de reconhecimento de ambos naquele quarto, Bela não se intimida e permanece senhora de si e dos seus desejos. A personagem distancia-se do arquétipo de moças dos contos de fadas tradicionais, haja vista que numa situação semelhante, a dama, sempre frágil e indefesa, possivelmente desmaiaria ou então obedeceria aos desejos do macho. Mas não é isso o que ocorre:

Ele rosnou, do fundo da garganta, baixou a cabeça, afundou-a sobre as patas dianteiras, rosnou, mostrou-me sua garganta vermelha, seus dentes amarelos. Eu não me mexi. Ele farejou o ar, como se em busca do cheiro do meu medo; não o encontrou. Lentamente, muito lentamente, começou a arrastar seu corpo pesado e brilhante no chão em minha direção (CARTER, 2017, p. 113).

Assim, a protagonista do conto torna-se protagonista também de sua própria história ao impor sua vontade e sua coragem diante do perigo, isto é, à Fera em toda sua voracidade. Ao narrar que a Fera lentamente arrastava-se em sua direção, Bela novamente distancia-se do arquétipo de mulher nos contos de fadas, uma vez que a imagem da Fera se arrastando aos pés da mulher coloca o homem submisso à mulher, e não o contrário, geralmente encontrado nas narrativas clássicas.

O final do conto novamente apresenta a ruptura da narrativa clássica, tendo em vista que a Fera não se transforma em humano pelo contato com a personagem feminina. Pelo contrário: Angela Carter subverte o final do conto clássico ao apresentar a transformação de Bela em animal:

Ele se arrastou cada vez para mais perto de mim, até que senti o veludo grosso de sua cabeça contra a minha mão, depois uma língua, abrasiva como lixa. ‘Ele vai arrancar minha pele com a língua!’.

E a cada vez que passava a língua ele arrancava, camada após camada de pele, todas as peles de uma vida no mundo, e deixava no lugar uma pátina nascente de pelos brilhantes. Meus brincos se transformaram novamente em água e escorreram pelos meus ombros; sacudi as gotas de cima da minha pelagem tão bonita. (CARTER, 2017, p. 114).

Desse modo, percebemos que a autora rompe com todos os paradigmas sociais do conto clássico, começando por não trazer à forma humana a Fera, mas ao contrário, transformando a Bela em animal. Outro fato que merece ser destacado concerne na não utilização do “happy ending” clássico, isto é, o casamento entre os protagonistas e o relato da felicidade alcançada após a reversão do feitiço.

Ao realizar a leitura do conto e surpreender-se com o desfecho da narrativa, é impossível não retomar a noção de civilização proposta por Freud em *O mal estar na civilização* (1930), na qual o autor afirma que “boa parte da culpa por nossa miséria vem do que é chamado de nossa civilização; seríamos bem mais felizes se a abandonássemos e retrocedêssemos a condições primitivas” (FREUD, 2011, p. 31). Isso evidencia que a “animalização feminina”, ao final do conto, é representativa dessa inserção feminina no “reino do prazer”, onde seus instintos falam mais alto. Ao abandonar a forma humana, Bela, inevitavelmente, rompe com uma tradição cultural, que desde a transgressão primitiva de Eva, sempre relegou à mulher uma posição inferior, impondo-lhe o recato, a culpa primordial e a necessidade de repressão aos desejos mais primitivos.

Considerações finais

Os contos de fadas foram, são e continuarão a ser objeto de discussão na literatura e no cinema, independente do momento histórico em que surgiram. Contudo, as revisões são de extrema importância para que se possa trazer a lume questões contemporâneas acerca das representações arquetípicas dos papéis sociais e sexuais de homens e mulheres.

Neste sentido, e considerando as discussões sobre o papel da mulher na sociedade, é imprescindível que olhemos para a maneira como a mulher era representada nos contos de fadas tradicionais, mas que também observemos a forma como alguns autores, sobretudo as mulheres, reescrevem essas histórias.

As duas releituras de “A Bela e Fera” que aparecem na obra *The bloody chamber* apresentam mulheres com papéis femininos distantes da narrativa clássica; porém, no conto “O Sr. Lyon faz a corte” ainda é perceptível a representação tradicional do homem e da mulher, seja pelo fato de a Fera retornar à forma humana, seja pelo final feliz com o casamento dos protagonistas, que reafirma o tradicional desejo feminino da realização pessoal por meio do amor e do casamento.

O conto “A noiva do tigre”, por sua vez, apresenta total ruptura com a figura da mulher nas narrativas clássicas, haja vista que, neste conto, a personagem feminina sente rancor pelo pai tê-la perdido num jogo de cartas, sente-se bem ao intimidar a Fera e não se fragiliza diante da figura selvagem do homem. O final do conto nos apresenta a protagonista tomando formas selvagens ao invés do homem voltando à forma humana. No limite, podemos ler tal fato como a mulher, finalmente, se igualando ao homem em toda a sua natureza e desejos.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUMONT, Madame de Beaumont; VILLENEUVE, Madame de. **A Bela e a Fera**. Tradução de André Telles; apresentação de Rodrigo Lacerda; [ilustração Walter Crane e outros]. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

CARTER, Angela. **A câmara sangrenta e outras histórias**. Tradução de Adriana Lisboa. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

CARVALHAL, Tânia Franco. O próprio e o alheio. In: **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. Símbolos – Mitos – Arquétipos. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

COLASANTI, Marina. Entrevista: A curadora. In: **TAG: A Câmara Sangrenta e outras histórias**. Março, 2017, p. 5-8.

DUARTE, Constância Lima. “O Cânone e a autoria feminina”. In: RESENDE, Beatriz (org.) **Revista Tempo Brasileiro: As aporias do cânone**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n. 129. Abril-junho de 1997.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUZART, Zahidé Lupinacci. “A questão do cânone”. In: RESENDE, Beatriz (org.). **Revista Tempo Brasileiro: As aporias do cânone**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n. 129. Abril-junho de 1997.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Petrópolis, Vozes, 2011.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

Artigo recebido em 21/09/2017

Artigo aceito em 04/10/2017