



Universidade Federal
de São João del-Rei



ELIZÂNGELA DÂMASO ANDRADE

**A FICÇÃO SUBVERSIVA DE ANGELA CARTER EM A CÂMARA
SANGRENTA E OUTRAS HISTÓRIAS: A REPRESENTAÇÃO DE
PERSONAGENS FEMININAS NA REESCRITURA DE CONTOS CLÁSSICOS
TRADICIONAIS**

São João del-Rei

Maio de 2019



Universidade Federal
de São João del-Rei



Elizângela Dâmaso Andrade

A FICÇÃO SUBVERSIVA DE ANGELA CARTER EM *A CÂMARA SANGRENTO E
OUTRAS HISTÓRIAS*: A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS
NA REESCRITURA DE CONTOS CLÁSSICOS TRADICIONAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras –
PROMEL – Teoria Literária e Crítica da Cultura, da
Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ –, como
requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Professor Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira

São João del-Rei

Maio de 2019

ELIZÂNGELA DÂMASO ANDRADE

A FICÇÃO SUBVERSIVA DE ANGELA CARTER EM *A CÂMARA SANGRENTO E
OUTRAS HISTÓRIAS*: A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS
NA REESCRITURA DE CONTOS CLÁSSICOS TRADICIONAIS

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira – UFSJ (Orientador)

Prof. Dr. Tarso do Amaral de Souza Cruz – UERJ (Titular)

Profª Drª Suely da Fonseca Quintana – UFSJ (Titular)

Profª Drª Kátia Hallak Lombardi – UFSJ (Suplente)

Maio de 2019

Para meus amores: Maria do Carmo, Talita e Juninho,
razões da minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder força, saúde e persistência.

Ao professor Luiz Manoel, pela orientação e por me abrir caminhos. Agradeço pela disponibilidade e paciência.

Aos professores Tarso e Kátia, que gentilmente aceitaram compor a banca de defesa desta pesquisa.

De modo especial, à professora Suely, que desde o meu ingresso no curso de Letras na UFSJ em 2003, tenho como exemplo de profissional docente. Serei eternamente grata pelos seus ensinamentos.

Aos professores do Mestrado, por ajudarem na minha formação acadêmica.

Ao meu pai Jadir (*in memoriam*), que, mesmo lá do Céu, continua guiando os meus passos no caminho do bem.

À minha mãe, Maria do Carmo, pela força e dedicação materna.

À minha irmã Talita, pela amizade e por sempre torcer pelo meu sucesso.

Ao meu marido Juninho, pelo amor e por abraçar junto comigo todas as minhas decisões, sempre me apoiando e tornando meus sonhos possíveis.

Aos meus amigos, que torceram por mim e se alegraram com meu ingresso no Mestrado.

Enquanto houver quem ouça, haverá quem conte histórias.
(João Ubaldo Ribeiro)



RESUMO

Os contos tradicionais clássicos são narrativas ficcionais que carregam uma pluralidade de sentidos sociais e que possuem um alto valor simbólico, cultural e político. Desse modo, o objetivo desta dissertação é compreender como se dão a dinâmica social, os valores ético-morais, as relações históricas de poder e de que forma essas histórias surgiram e se perpetuaram nas sociedades ao longo dos séculos. A partir da perspectiva da representação ficcional da mulher na sociedade patriarcal ocidental e dos estereótipos e posições de inferioridade que elas ocupam na sociedade, foram analisados dez contos reescritos pela escritora inglesa contemporânea Angela Carter, os quais compõem a sua obra *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* (2017), no intuito de analisar a desconstrução dos sentidos infantis e, fundamentalmente, das questões ideológicas intrínsecas a essas narrativas comparadas às versões mais tradicionais desses contos. Com base nessas observações, promoveram-se reflexões sobre as personagens femininas nos contos analisados. Dentre os/as críticos/as e teóricos/as, cujas ideias dão sustentação às presentes argumentações, destacam-se Robert Darnton (2011), Karin Hueck (2016), Nelly Novaes Coelho (2003), Thomas Bonnici (2007), Simone de Beauvoir (1970), Walter Benjamin (1994), Silviano Santiago (1989), Pierre Bourdieu (2007) e Virginia Woolf (2014). Com isso, a análise aqui proposta evidenciou a representação dos papéis tradicionais da mulher nos contos e a subversão desses estratos ideológicos patriarcais na sua reescritura por Angela Carter.

Palavras-chave: contos tradicionais; reescrita; estereótipos femininos; discurso patriarcal.

ABSTRACT

Traditional classic tales are fictional narratives that carry a plurality of social meanings and possess a high symbolic, cultural, and political value. Therefore, the aim of this dissertation is to understand how social dynamics, ethical-moral values, and historical relations of power are represented in such stories, as well as how these stories emerged and were perpetuated in societies throughout the centuries. From the perspective of the fictional representation of women in Western patriarchal society, the stereotypes and positions of inferiority they occupy in society, ten stories rewritten by contemporary English writer Angela Carter were analysed. Such stories compose her work *The Bloody Chamber and Other Stories* (2017), in order to analyze the deconstruction of child senses and, essentially, of the ideological questions intrinsic to these narratives in comparison to traditional versions of these tales. Based on these observations, we make reflections on the female characters in the stories analyzed. Among the critics and theorists whose ideas support the present arguments are Robert Darnton (2011), Karin Hueck (2016), Nelly Novaes Coelho (2003), Thomas Bonnici (2007), Simone de Beauvoir (1970), Walter Benjamin (1994), Silviano Santiago (1989), Pierre Bourdieu (2007) and Virginia Woolf (2014). That way, the analysis proposed here highlights the traditional roles of women in tales, as well as the subversion of their patriarchal ideological layers in the rewriting made by Angela Carter.

Key words: traditional tales; rewriting; women stereotypes; patriarchal discourse.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1 – A (re)escrita pós-moderna: crítica feminista e revisionismo nos contos clássicos tradicionais	16
1.1 Contos tradicionais da oralidade reescritos: uma questão revisionista	16
1.2 Paradigmas e papéis femininos nos contos clássicos tradicionais	24
1.3 Teorias (Críticas) Feministas e as estratégias narrativas subversivas	27
1.4 Da oralidade à (re)escrita: o fazer narrativo pós-moderno.....	33
1.5 A figura feminina e os contos tradicionais.....	39
Capítulo 2 – Angela Carter e a reescrita de contos tradicionais clássicos	43
2.1 O “Era uma vez” de Angela Carter	43
2.2 A desconstrução do enredo em “A Câmara Sangrenta e Outras Histórias”	52
2.3 A linguagem e a tradição da escrita literária feminina.....	65
2.4 Contos clássicos: versões tradicionais <i>versus</i> reescritas contemporâneas	71
Considerações finais.....	83
Referências.....	87

Introdução

Esta dissertação faz parte de um interesse muito pessoal pelos contos clássicos tradicionais, que muito têm a contribuir para a formação de qualquer sujeito de modo geral. A vontade de estudá-los mais profundamente surgiu quando essas histórias me foram apresentadas em diferentes versões, não durante a minha graduação em Letras entre os anos de 2003 e 2008, mas quando retomei os estudos e ingressei no curso de Pedagogia no ano de 2012, ambos na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). A partir daí, pude perceber o quanto poderia ser instigante explorá-los em funções e perspectivas outras e mais variadas, para além daquelas que se restringem ao escopo da simples contação de histórias para crianças (foco em que a Pedagogia se concentra), o qual costumava ser o propósito mais imediato dessas narrativas. No entanto, descobri que histórias infantis e contos clássicos não são somente para crianças. Na verdade, esses contos e histórias “para crianças” são narrativas altamente simbólicas e carregadas de uma multiplicidade de sentidos sociais, culturais e políticos, que nos permitem compreender a dinâmica social, os valores ético-morais, assim como as relações de poder prevalentes em determinados momentos históricos e sociedades em que essas narrativas surgiram e se perpetuaram.

Inicialmente, o interesse era apenas por versões do clássico “Chapeuzinho Vermelho”, cujo pré-projeto apresentei ao processo seletivo do Programa de Mestrado em Letras da UFSJ, com o grande receio de me questionarem o porquê na Letras, e não na Pedagogia. Todavia, já estava convicta de que o meu papel fora cumprido lá no Departamento de Educação, lugar onde eu aprendi muito e sou eternamente grata aos professores e amigos que passaram por mim. Assim, o meu interesse era ampliar este desejo de estudar essas histórias visando a outros horizontes sob a perspectiva literária e não educacional. Desse modo, o objetivo deste trabalho é analisar 10 (dez) contos reescritos pela escritora inglesa contemporânea Angela Carter, os quais compõem a sua obra *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* (2017) – intitulado em sua versão original em inglês *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979) –, comparando-os às suas versões mais antigas, sob a perspectiva da desconstrução dos sentidos infantis, que comumente se têm quando se trata de histórias como essas e, fundamentalmente, das questões ideológicas que estão por detrás dessas narrativas, no sentido de comparar as estratégias, as temáticas, os princípios de organização dos contos e suas

tipologias sob a perspectiva da representação das personagens femininas protagonistas (ou não) dessas histórias.

A partir de pesquisas sobre os clássicos infantis, como “Chapeuzinho Vermelho” e as diferentes versões que foram surgindo a partir da história tradicional, descobri a autora inglesa Angela Carter, a sua escrita literária feminina e pós-moderna, a estratégia do realismo mágico e do gótico presente em seus contos, por meio do professor Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira, meu orientador neste trabalho, ao qual sinto-me eternamente agradecida. A obra *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias*, de Angela Carter, foi uma leitura que revolucionou minhas concepções em relação aos contos tradicionais, a qual acabou se tornando meu *corpus* ficcional de pesquisa. Nesse livro, Carter faz a reescritura de dez histórias conhecidas de todos nós, o que demonstra que os contos tradicionais clássicos têm sido modificados no decorrer dos anos de maneira a se adequarem a padrões de cada época, uma vez que essas narrativas atualizam os modelos de comportamento de seus personagens, a fim de transmitir um conjunto de saberes.

A pesquisa com essas narrativas e suas releituras se deu na perspectiva de se analisar, de modo comparativo, a representação feminina na reescritura de contos tradicionais clássicos tendo em vista a ficção subversiva de Angela Carter e como se é desconstruída a ideia de “histórias para crianças” ou “contos de fadas”, que não são tão inocentes e angelicais quanto se poderiam supor, por meio da análise de questões ideológicas, sociais e, até mesmo políticas, presentes nas histórias, sob a perspectiva da representação feminina nessas narrativas.

É indiscutível a importância dos contos clássicos da Literatura na formação do sujeito, seja ele criança ou adulto. Os clássicos literários são exemplos da formação identitária e cultural de uma dada sociedade em uma determinada época. Nesse sentido, explorar esses contos se faz necessário, uma vez que a Literatura permite, muito além da simples contação de histórias, a exploração de diversas questões que determinado conto traz; ou seja, trazer à tona pontos que devem ser abordados a partir da perspectiva da investigação dos processos de apropriação cultural desses contos, suas implicações e visões.

Há de se quebrar a perspectiva estética dos contos de forma a desmistificar ideologias já arraigadas na nossa sociedade e que são reforçadas por histórias como “Chapeuzinho Vermelho”, “Branca de Neve”, “A Bela e a Fera” e tantas outras. Assim, as reescrituras dessas histórias são propostas como análise, ancoradas na autora

inglesa Angela Carter, em sua obra *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias*. Em vista disso, o foco da pesquisa será a comparação entre as versões mais antigas e as versões reescritas por Angela Carter, no que diz respeito às representações arquetípicas e subalternizantes da mulher e de seus papéis sociais e culturais. Nesse aspecto, vale ressaltar que a representação ficcional da mulher na sociedade patriarcal ocidental, desde a Antiguidade, sempre foi marcada por estereótipos e posições de inferioridade com relação à representação e vida real dos homens e mulheres em sociedade.

Os dez contos reescritos por Angela Carter na obra *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* (2017) apresentam-nos diversas questões passíveis de discussão, dentre elas, está a releitura sob o ponto de vista feminista dos contos clássicos tradicionais. Assim, o objetivo principal desta dissertação é explorar a representação das personagens femininas dando a elas um papel de destaque em enredos reescritos, que deixam de lado papéis tradicionais de donzelas à procura de seus príncipes encantados, por exemplo, reportando-as ao cerne das narrativas, cujos papéis são determinantes em seus desfechos.

O primeiro conto do livro intitulado *A Câmara Sangrenta*, em inglês *The Bloody Chamber*, é baseado na história do temível Barba Azul, um rico marquês francês que, após a morte de suas três ex-esposas, casa-se com sua quarta mulher, sendo a narrativa desenvolvida a partir de um quarto secreto que não pode ser aberto. Em o “Sr. Lyon faz a corte” (“The Courtship of Mr. Lyon”) – há uma releitura do conto clássico de “A Bela e Fera”: um pai rouba uma rosa do jardim da criatura (Fera) e sua filha se vê obrigada a jantar com ela. Também sob o viés de “A Bela e a Fera”, em “A noiva do tigre” (“The Tiger’s Bride”), por meio de complexos jogos de sedução, o desenrolar da trama nos faz questionar quem é capaz de afetar mais o outro: a jovem donzela ou a fera.

Em o “Gato de Botas” (“Puss-in-Boots”), Carter apresenta-nos um conto leve, com doses de sarcasmo e humor, em que um felino ajuda seu amo a conquistar e ficar com sua amada, fazendo referências ao paradigma do homem sedutor. Nesse conto, o próprio gato conta a história de suas aventuras amorosas de um modo cômico. “O Rei dos Elfos” (“The Erl-King”) trata-se de uma história de amor entre o Rei dos Elfos e uma mulher que percebe o quanto pode ser perigoso caso não utilize dos artifícios da sedução feminina a seu favor.

Como forma de subverter o conto “Branca de Neve”, com pitadas surrealistas, em “A Filha da Neve” (“The Snow White”), Angela Carter relata a disputa travada

entre uma condessa e seu amado conde em uma tentativa de não perder a atenção do marido para a sua jovem filha tão desejada por ele. Já o conto que remete à história de “A Bela Adormecida” é intitulado “A Senhora da Casa do Amor” (“The Lady of the House of Love”), temos uma história irônica de um amor impossível entre uma vampira que vive com sua velha serva e um homem que vive na racionalidade e não crê no sobrenatural.

O tradicional conto “Chapeuzinho Vermelho” é reescrito sob a temática de lobos e lobisomens: “O Lobisomem”, “A Companhia dos Lobos” e A “Loba Alice” – “The Werewolf”, “The Company of Wolves” e “Wolf-Alice”, respectivamente. No conto “O Lobisomem”, Carter narra o encontro de um lobisomem com uma jovem garota e a revelação a respeito da identidade dele. Já em “A Companhia dos Lobos”, a garota é capaz de domar o lobo por causa de seus encantos femininos. No último conto do livro, “A loba Alice”, temos a história da menina Alice, que, criada com lobos desde pequena, uma vez resgatada, o narrador apresenta-nos as descobertas dela em um novo mundo com humanos.

Tendo em vista os aspectos aqui levantados, acreditamos que, mesmo partindo do pressuposto de que haja inúmeras pesquisas e trabalhos que discutam o revisionismo e a reescrita de contos clássicos tradicionais, ainda existem lacunas e novas possibilidades de estudos, uma vez que se trata de um campo literário bastante vasto, fazendo-se, portanto, relevante a efetivação de uma análise pelo ponto de vista da representação dos papéis femininos em Carter nos contos reescritos em sua obra *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* (2017).

Dentro das inestimáveis contribuições que se tornaram pilares para a escrita desta dissertação, destacamos Robert Darnton (2011), Karin Hueck (2016), Nelly Novaes Coelho (2003), Thomas Bonnici (2007), Pierre Bourdieu (2007), Walter Benjamin (1994), que foram determinantes para que fosse possível expandir minhas principais argumentações sobre as questões que englobam a estrutura de contos clássicos tradicionais bem como sua reescrita na contemporaneidade e a importância do narrador pós-moderno por meio das reflexões de Silviano Santiago (1989), além das teorias feministas desenvolvidas por Simone de Beauvoir (1970) e Virginia Woolf (2014), imprescindíveis à compreensão da construção da identidade feminina das personagens dos contos aqui analisados.

Desse modo, a dissertação foi estruturada em dois capítulos, sendo o primeiro pautado pelo breve contexto histórico e teórico relacionado à origem e estrutura dos

contos provenientes da oralidade. Julgamos ser necessário apresentar essa perspectiva histórica como maneira de contextualizar os contos no tempo e espaço de forma a dar uma base sólida às argumentações ao longo da dissertação. Vale ressaltar que, sob o ponto de vista histórico, o historiador Robert Darnton (2011) aborda “visões de mundo” e “maneiras de pensar” na França do século XVIII e trata das histórias da tradição oral contadas, naquela época, por camponeses. Assim, com relação aos aspectos históricos da seleção de contos, Robert Darnton explica que:

Na verdade, no entanto, os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram (DARNTON, 2011, p. 26).

Ainda no primeiro capítulo, abordamos questões relacionadas à reescritura de narrativas clássicas e aspectos relacionados às teorias feministas, bem como as estratégias narrativas subversivas utilizadas para representar a figura feminina nesses contos reescritos. Da mesma forma, também procuramos demonstrar as diferenças mais significantes existentes entre os contos tradicionais e reescritas contemporâneas na tentativa de contrapor e fazer um paralelo entre eles, sob a perspectiva do narrador pós-moderno, o qual Angela Carter utiliza para a reescritura de seus contos. Nesta pesquisa, também, tecemos considerações acerca das estratégias narrativas subversivas, para que fosse possível analisar as questões atinentes à identidade feminina, aos conceitos de homem e mulher e de que maneira a relação entre o masculino e o feminino caracteriza-se e está presente nos contos reescritos em comparação às narrativas clássicas originais.

No segundo capítulo, propusemos apresentar a escritora Angela Carter, sua biografia e obra no sentido de manter o foco na reescrita dos contos clássicos tradicionais, levando-se em consideração a personagem feminina, o estilo, a temática, a relevância da mulher e os traços da influência do patriarcado, que perpassam as histórias recontadas e que serão inicialmente analisados com a ajuda de Thomas Bonnici (2007), que contribuiu para explicar os principais termos utilizados na crítica literária feminista e para compreender o estereótipo feminino sob a análise da representação das personagens mulheres protagonistas nos contos de Carter. Para tanto, as teóricas Simone de Beauvoir (1970) e Virginia Woolf (2014) foram cruciais

no sentido de dar sustentação, com aporte nas teorias feministas, para as argumentações quanto à linguagem e à tradição da escrita literária feminina, bem como para a discussão acerca de gênero e do poder que se pode entabular a partir das leituras possíveis das histórias clássicas. Para este estudo, também foram utilizadas as discussões de Lorna Sage (1992) e Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1991).

Em suma, o *corpus* principal de análise nesta dissertação é o livro *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* (2017), de Angela Carter – cujas análises estão dispostas ao longo do segundo capítulo da dissertação – sob o critério de estabelecer a figura feminina como ponto de partida para a pesquisa. Enfim, essas constatações dão ainda mais sustentação no que concerne à ficção subversiva de Angela Carter e à representação feminina na reescritura de contos clássicos tradicionais. O ponto principal a se discutir é como as questões de gênero, a visão subalternizante da mulher pela sociedade e os estereótipos a elas atribuídos são apresentados nos contos reescritos, no intuito de se buscar um fio condutor que permeie essas personagens e o que elas apresentam em comum dentro dessas narrativas de ficção reescritas.

Corroborar-se, dessa forma, a pertinência e o alcance da presente pesquisa, não somente para o campo da literatura e da teoria literária, especificamente, mas também para a crítica da sociedade e da cultura como um todo, mormente no que concerne à representação literária feminina e à desconstrução de estereótipos restritivos nas representações literárias dos papéis sociais da mulher e na sua atuação em sociedade, sob o levantamento de questões que envolvem o feminismo, a (re)contextualização dos contos clássicos, bem como a reconfiguração do corpo e da sexualidade feminina, o que permite, nessas novas histórias, a tomada de decisão das personagens sobre seus destinos dentro das narrativas, tornando-as menos subservientes às convenções sociais impostas pelo discurso patriarcal.

Por fim, pretende-se apresentar um trabalho dissertativo, qualitativo e analítico de modo a estabelecer, a partir de toda a pesquisa realizada com os dez contos reescritos por Angela Carter, um diálogo possível entre as personagens dessas narrativas, no sentido de concatenar as perspectivas de escrita de cada um dos contos, tendo como base as questões históricas, sociais, culturais e de gênero e as manifestações literárias que cada obra traz sob a análise da representação específica estereotipada e subalternizante da mulher presente nesses contos, assim como a sua subversão, levada a efeito pela reescritura de Angela Carter.

Capítulo 1 – A (re)escrita pós-moderna: crítica feminista e revisionismo nos contos clássicos tradicionais

1.1 Contos tradicionais da oralidade reescritos: uma questão revisionista

Evidentemente, os camponeses não precisavam de um código secreto para falar sobre tabus.
(DARNTON, 2011, p. 26)

Todos nós, em algum momento de nossas vidas, já escutamos ou tivemos a oportunidade de ler um conto tradicional oriundo da oralidade. Existem milhares deles espalhados pelo mundo, sendo contados e recontados ao longo dos tempos. Quem nunca ouviu falar de “Chapeuzinho Vermelho”, “Lobo Mau”, “A Bela Adormecida” ou “Branca de Neve”? Acho bastante difícil alguém dizer que nunca se deparou com uma das versões dessas histórias durante a sua vida. Desse modo, há uma necessidade, ainda que breve, de se fazer uma investigação dessas narrativas, de modo a analisar como essas histórias se difundiram pelo mundo e se instauraram como literatura clássica em diferentes épocas e culturas variadas, em uma tentativa de se compreender aqui como a tradição oral da contação de histórias se transformou em narrativas escritas carregadas de valores altamente simbólicos.

“Quem conta um conto aumenta um ponto”, já afirma o provérbio popular. Com isso em mente, os contos clássicos tradicionais que hoje conhecemos, enquanto narrativas populares e que fazem parte da memória coletiva de todos nós, pelo mundo inteiro, são caracterizados como documentos históricos que surgiram a partir da tradição oral de se contar uma história e, ao longo dos séculos, passaram por transformações, sejam elas pela maneira de serem contadas ou pelas tradições culturais a que tiveram de se moldar. No capítulo intitulado “Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso”, Robert Darnton (2011, p. 26) afirma que, sem dúvida, o processo de transmissão afeta as histórias de maneiras diversas em culturas diferentes.

Na tradição oral dos contos populares franceses, no século XVIII, as histórias eram narradas por camponeses, em torno das lareiras, e esses não eram contos inocentes, uma vez que: “longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e

crua” (DARNTON, 2011, p. 29). Essas narrativas eram contadas sob a perspectiva de um universo simbólico, carregadas de elementos alegóricos para (re)tratarem aspectos da vida cotidiana e da própria realidade. Tortura, estupro, incesto e canibalismo eram práticas recorrentes nesse passado e foram narradas nos contos mais conhecidos em todo o mundo.

As primeiras versões mais antigas dos contos – nomenclatura que aparece no século XIX, já com mudanças para adaptar ao “leitor jovem” –, um tanto quanto sangrentas, apresentam-nos um passado histórico marcado por extrema violência. Para Karin Hueck (2016, p. 26), quem diz que gostaria de ter uma vida de “conto de fadas” não sabe do que está falando. O mundo dos livros infantis é cheio de violência, crueldade e – principalmente – pobreza. Tomando-se por base as próprias palavras da autora:

Ao ler os contos originais, é importante ter em mente que nenhuma maldade é gratuita; pelo contrário, ela deriva de costumes e certezas que faziam todo o sentido nos séculos passados. As narrativas surgiram em épocas em que bruxas existiam de verdade – e foram queimadas nas fogueiras aos milhares; em tempos em que pais abandonavam filhos no meio da floresta quando não tinham condições de alimentá-los; em sociedades em que belas mulheres de fato se casavam com feras assustadoras (em formato de homens, mas, ainda assim, assustadoras) (HUECK, 2016, p. 14).

Aspectos do dia a dia são temas que perpassam essas histórias, as quais são fontes inspiradoras para tratarem de conceitos da realidade em que se vivia. Elas possuem um passado histórico cruel. Como ressalta Hueck (2016, p. 15), os detalhes das narrativas são importantes, uma vez que eles não podem ser vistos como fatos, mas como representantes de um pensamento e de uma forma de enxergar a realidade. São peças arqueológicas que explicam um tempo que já passou. Desse modo, a autora exemplifica essa noção com a história de João e Maria:

A história narra a vida de uma família que é tão, mas tão pobre, que a madrasta (em versões mais antigas da história, a própria mãe) resolve abandonar os filhos na floresta, porque os pais não conseguem mais alimentá-los. As crianças vagam pela floresta escura até encontrar a casa de uma bruxa, que decide comê-las. Os irmãos Grimm, no prefácio do seu livro de historinhas, contam que João e Maria não era uma peça de ficção – é uma história baseada na realidade, de tão comuns que eram os abandonos de crianças na floresta no século XIX (HUECK, 2016, p. 26).

Esse mesmo século XIX, marcado pela ascensão da burguesia, foi palco para a transcrição dos contos clássicos e histórias tradicionais, de cunho oral, mais conhecidos na época. Charles Perrault¹ destacou-se no século XVIII pela sua pedagogia e finalidade moralizante, cujos contos tinham como objetivo pregar um modelo de (bom) comportamento das classes menos privilegiadas. Perrault, bem como os irmãos Grimm² e Hans Christian Andersen³, deu grande contribuição para transformar essas narrativas de enunciação popular oral em obras de valor estético e material.

A influência burguesa nessas narrativas é marcada pela erradicação da linguagem pejorativa e vulgar, até obscena. Na maioria dos contos, percebe-se que passagens morais cumprem o objetivo de moldar o caráter de crianças e jovens. Essa pedagogia, no sentido de “amenizar” as histórias orais, não suavizava em nada a relação entre homens e mulheres presentes nas narrativas. O que se constatava eram padrões de comportamentos distintos entre homens e mulheres com o objetivo de fomentar e estimular o caráter empreendedor para os homens, ao passo que restringia a ação das mulheres a determinados papéis – donas de casa, esposas, mães –, advertindo-as quanto à punição pelo não cumprimento desses papéis e caracterizando-

¹ Escritor e advogado francês (1628-1703), como funcionário do governo Luís XIV foi responsável pela escolha dos arquitetos que projetaram Versalhes e o Louvre. Ao registrar em livro os contos de sua infância, que agradavam também a seus próprios filhos, produziu uma obra com apelo popular inédito. Histórias antes tidas como vulgares ou grotescas forma inseridas no centro de uma nova cultura literária, que tinha a intenção de civilizar e educar crianças. *As Histórias ou Contos do tempo passado, com moralidades* foram publicadas em 1697, sob o nome do filho de Perrault. Mais adiante, a obra receberia o título de *Contos da Mamãe Gansa*, pelo qual ficaria mais conhecida. Únicos em sua maneira de narrar tanto para crianças quanto para adultos, mesclando conflitos familiares e fantasia com apartes maliciosos e comentários sofisticados, os contos registrados por Perrault incluem *Cinderela, Pele de Asno, O Gato de Botas, O Pequeno Polegar, Chapeuzinho Vermelho e Barba Azul* (Retirado da coletânea apresentada por Ana Maria Machado, 2010, p. 18).

² Com seu irmão Wilhelm (1786–1859), o linguista e escritor Jacob Grimm (1785-1863), fundador da filologia alemã, dedicou-se a recolher contos populares de regiões de língua alemã. Publicada em dois volumes, em 1812 e 1815, a coletânea *Contos da infância e do lar* trazia piadas, lendas, fábulas, anedotas e narrativas tradicionais de toda sorte. Além, é claro, dos contos de fadas que associamos aos irmãos Grimm – como *A Bela Adormecida, Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho, Rapunzel e João e Maria* (Retirado da coletânea apresentada por Ana Maria Machado, 2010, p. 120).

³ Escritor e poeta dinamarquês (1805-1875) famoso sobretudo por seus *Contos* (1835-1872), considerados obras-primas da literatura infantil. Ao contrário de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, Andersen reivindicava a autoria das histórias que contava, mesmo admitindo que algumas eram inspiradas pelos contos que ouvira na infância. Entre suas mais de cento e cinquenta histórias estão *A roupa nova do imperador, O Patinho Feio, A pequena vendedora de fósforos, A Pequena Sereia e A princesa e a ervilha*. Escreveu também relatos de viagem, poesia, romances e uma autobiografia ficcional (Retirado da coletânea apresentada por Ana Maria Machado, 2010, p. 178).

se, assim, a imposição, a dominação masculina e a violência (principalmente contra as mulheres) ainda tão recorrentes na época.

Muitas histórias, contos e lendas que conhecemos atualmente foram descobertas graças a pesquisas realizadas por todo o mundo com o fito de se descobrirem suas origens. Nelly Novaes Coelho (2003) reitera que, tanto na Europa quanto nas Américas, foram feitas “escavações” na memória popular nacional, de onde se difundiram pesquisas das narrativas populares e folclóricas de cada lugar. Segundo a autora:

Essa verdadeira cruzada de cunho nacional – que resultou em centenas de antologias de contos maravilhosos, fábulas, lendas etc. – acaba por descobrir que tais acervos, embora pertencentes a povos e regiões de formações diferentes, tinham numerosas narrativas em comum, como *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida*, *A Gata Borralheira*, entre outras (COELHO, 2003, p. 29).

Desse modo, as narrativas orais foram levadas pelos tempos afora, sendo transmitidas de geração a geração, contadas por camponeses, viajando com narradores peregrinos, mesclando-se a outras histórias, sendo (re)contadas e dando origem a novas narrativas e versões distintas da mesma história. Constata-se, assim, que a contação de histórias orais possui enorme influência cultural, política e de formação identitária dos povos que as originaram e transmitiram. É um fenômeno que fortalece as relações sociais, mesmo que as pessoas estejam geograficamente distantes umas das outras, e que consolida um fator integrador entre os homens.

Os contos clássicos, nas últimas décadas, sob a ótica da crítica feminista, vêm despertando amplo interesse em fomentar discussões acerca de seus efeitos na sociedade e na cultura. Percebe-se, nesse tipo de ficção literária, um caráter prescritivo, transmitindo-nos a figura da mulher de modo estereotipado e direcionado a padrões comportamentais preestabelecidos impostos cultural e socialmente. Maria Cristina Martins (2006, p. 158) chama nossa atenção para a variedade de escritoras contemporâneas atuando na revisão ou reescritura de contos tradicionais clássicos – caso de Angela Carter – como meio eficaz de intervenção nesse discurso no sentido de transgredir ou subverter noções do feminino reforçadas nessas histórias. Martins (2006) conclui que “o revisionismo dirige nossa atenção para textos do passado de modo que possamos enxergá-los a partir de novos ângulos. Para que isso seja possível,

a tônica do processo revisionista é repetir uma história original, porém de um jeito diferente (MARTINS, 2006, p. 158).

Esse caráter revisionista pertencente aos contos tradicionais e histórias clássicas, quando eles se apresentam reescritos, modifica nossa perspectiva original, dando forma a novas maneiras de se contarem histórias e subvertendo ou transgredindo narrativas que estão inseridas em uma tradição cultural. Desse modo, os contos de Angela Carter em *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* nos propiciam, portanto, sob a perspectiva do papel subversivo das personagens femininas contidas nesses contos, novas formas de leitura, novos olhares para as antigas “histórias de Grimm”, fazendo-nos questionar a tradição patriarcal sempre presente nesse tipo de ficção. Em vista disso, para Silvano Santiago, “não se trata, pois, de olhar para trás para repetir o ontem hoje, mas trata-se antes de julgar belo o que foi e ainda o é” (SANTIAGO, 1989, p. 41).

As alterações das histórias tradicionais, que todos nós conhecemos, vão ao encontro daquilo que Martins (2006) assinala como sendo a forma ideal de lidar com histórias herdadas, no sentido de expor conotações ideológicas ou míticas, o que leva muitas escritoras à reformulação das narrativas tradicionais, que propiciam a subversão de mitos culturais de feminilidade e masculinidade (MARTINS, 2006, p. 159). Escritoras contemporâneas, como Angela Carter, que assumem a responsabilidade de reescrever contos tradicionais, utilizam-se de diversas estratégias narrativas, para subverter as histórias, como as que conhecemos, gerando grande impacto do ponto de vista revisionista, fundamentalmente quando mudam a perspectiva dos personagens e estes ganham novos modos de agir e pensar: “A revisão, em muitos casos, tem funcionado como um teste ideológico dirigido às interpretações convencionais cristalizadas pela tradição” (MARTINS, 2006, p. 161). Sob o ponto de vista da subversão feminina, por meio das próprias palavras da autora:

Assim, quando as revisões dos contos de fadas tradicionais buscam minar o contexto discursivo dessas narrativas, provocando importantes rupturas, de modo que as mulheres ganhem voz em contextos nos quais, até então, encontravam-se emudecidas, criam-se condições favoráveis para o surgimento de uma outra história, capaz não somente de contar o que foi previamente apagado, mas também de levar-nos à percepção de que as histórias não precisam continuar sendo como sempre foram (MARTINS, 2006, p. 161).

Trata-se, portanto, da importância do trabalho de reescritura de contos clássicos tradicionais exercido por diversas escritoras contemporâneas, a exemplo de Angela Carter, que vem para transgredir, romper e subverter a estrutura patriarcal dominante estabelecida em narrativas originais oriundas da tradição, na perspectiva de se permitirem novos modelos interpretativos, que têm o intuito de ir contra o que Bourdieu (2007) caracteriza como violência simbólica⁴; ou seja, contestar visões tendenciosas inseridas do contexto patriarcal e trazer à tona discussões acerca do gênero, a fim de que possamos questionar os papéis de homens e mulheres na sociedade. Para tanto, Jane Miller (1992 *apud* GUEDES, 2003) afirma que as releituras feministas não substituem outras leituras, nem estabelecem o significado ou valor definitivo dos textos. De acordo com a autora, essas releituras devem coexistir e argumentar com essas novas leituras, e, até mesmo, tomar emprestados alguns de seus pressupostos (MILLER, 1992 *apud* GUEDES, 2003, p. 33).

O revisionismo nos contos clássicos se propõe a questionar os significados já pré-moldados por um discurso engendrado proveniente de histórias clássicas. Os contos reescritos por Carter, objeto de pesquisa nesta dissertação, utilizando-se de estratégias narrativas pós-modernas, fazem parte desse caráter revisionista. Quando uma história é reescrita, ela muda, não de um modo proposital, ou porque se julga algo estar errado na narrativa, mas porque isso faz parte de uma mudança que se impõe espontaneamente, em função dos novos arranjos sociais, culturais e políticos, como acontece na contemporaneidade. Isto é, reescrever ou re(contar) uma história até então tradicional é uma questão de ponto de vista do autor, é uma forma de adequar o que está sendo contado com suas visões e de acordo com sua realidade atual. Para Ana Cláudia Nascimento Theodoro (2012, p. 28), “a análise de obras revisionistas se propõe a fazer um uma revisão dos significados das histórias, como, por exemplo, o pensamento patriarcal como hierárquico e dominante”.

Desse modo, quanto ao ato de revisão, para a autora:

⁴ A violência simbólica se dá justamente pela falta de equivalência do capital simbólico (ligado à honra, ao prestígio e ao reconhecimento) entre as pessoas ou instituições. O conceito foi definido por Bourdieu (2007) como uma violência que é cometida com a cumplicidade entre quem sofre e quem a pratica, sem que, frequentemente, os envolvidos tenham consciência do que estão sofrendo ou exercendo. Disponível em: <<https://www.uninassau.edu.br/noticias/entenda-o-que-e-violencia-simbolica>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Portanto, o revisionismo tem como essência um caráter transgressor e subversivo. Os textos que provocam uma revisão podem apenas causar um abalo nas concepções impostas pelo patriarcalismo, como também podem sugerir novos modos de pensar e de agir ante essa opressão sobre as mulheres. De qualquer modo, seja provocando um questionamento ou propondo novos significados, os textos visam desestabilizar o discurso que se impõe como superior (THEODORO, 2012, p. 29).

Tendo como ponto de partida o questionamento desses novos olhares sobre as narrativas reescritas, a questão histórica torna-se importante, dado que elas se originam há séculos e imbuídas de discursos ligados ao patriarcalismo – característica evidente nos contos e histórias clássicas –, refletindo uma estrutura social que reproduz o silenciamento das personagens femininas. O processo revisionista atua no sentido de refutar esse silenciamento, possibilitando a escritoras como Angela Carter subverterem a representação do papel que as mulheres desempenham enquanto protagonistas das narrativas clássicas. Cristina Bacchilega (1997 *apud* STUMPF, 2008) afirma que as identidades femininas emergem de novos textos. Conforme Bacchilega, em vez de apenas reescrever para adaptar os contos a leitores diferentes, a revisão pós-moderna levanta questões e vozes previamente esquecidas ou deixadas de lado (STUMPF, 2008, p. 3).

O processo histórico nos permite compreender significados que foram se modificando ao longo dos séculos em virtude da transmissão de histórias desde os primórdios até a contemporaneidade. Na visão de Rogel Samuel (2011, p. 162), “os discursos pós-modernos instalam e subvertem convenções; e normalmente tratam essas contradições com ironia e paródia”. Nesse contexto, os contos clássicos caracterizam-se como produções literárias, que legitimam o silenciamento das mulheres quanto ao seu papel e sua importância. O regime revisionista parte do pressuposto da necessidade de se desmistificarem papéis desempenhados pelo sujeito feminino e fazerem mudanças nos moldes tradicionais de histórias clássicas.

Martins (2006, p. 158) aponta que o “processo revisionista envolve a manipulação de convenções literárias de forma que as histórias possam ser reavaliadas a partir de uma perspectiva até então inusitada”. Nesse sentido, a autora cita o processo de revisão definido por Adrienne Rich como “o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica” (*ibidem*). Segundo Rich (1985, p. 2045 *apud* MARTINS, 2006, p. 158), a “re-visão”, no caso das mulheres, representa “mais do que um capítulo na história cultural: é um

ato de sobrevivência”. Os contos clássicos reescritos, sob a ótica revisionista, podem ser compreendidos como uma forma de contestar discursos cristalizados em narrativas tradicionais, no sentido de destacar indagações em torno do contexto discursivo de produção dessas histórias e promover o rompimento de valores, que não possibilitavam às personagens femininas serem protagonistas de suas próprias histórias por exemplo. Nessa perspectiva, destacamos, aqui, papéis tradicionais desempenhados por personagens femininas, os quais podem ser observados por meio da personificação do bem. Ou seja, o silenciamento delas nos revela o servilismo e a submissão. O processo revisionista, então, questiona esses papéis, fundamentalmente, quando tratamos de escritoras que partem de pressupostos feministas no intuito de revisar os contos clássicos fulcrados em pilares patriarcais.

Durante a análise das histórias reescritas por Angela Carter, podemos perceber a manifestação de significados que vão ao encontro do caráter transgressor do processo revisionista de contos clássicos sob um olhar feminista. Inúmeras características, como a repressão, o próprio silenciamento, a submissão e a passividade, tendo como base textos tradicionais e papéis estereotipados, revelam-se subvertidas.

Tendo em vista o revisionismo feminista de contos, bem como reescrituras e/ou releituras de contos clássicos consagrados na tradição sob a ótica da crítica e da reafirmação de valores outrora definidos pelo sistema patriarcal, Peonia Viana Guedes (2003, p. 37) afirma que:

A defesa da apropriação de obras canônicas com finalidade revisionista foi para as mulheres mais do que um capítulo da história literária feminista; a releitura crítica se constituiu no instrumento por excelência de sua sobrevivência intelectual. A releitura como prática de (re)apropriação, a relação entre linguagem e mundo, a noção de postergação do significado, o exame das premissas não declaradas, das contradições e das lacunas não reconhecidas dentro dos textos, dos sistemas tradicionais de significação, o declínio de uma subjetividade única e estável, todos estes elementos passaram a caracterizar os novos rumos da prática e da crítica feminista pós-moderna.

Aos olhos do leitor, personagens femininas que subvertem normas provenientes de discursos patriarcais são mulheres extremamente ousadas e criativas, que rompem com significados engendrados pelas histórias tradicionais, no sentido de trazer à tona novas possibilidades de leitura e novas interpretações, a fim de permitir

não somente aos escritores, mas também, em uma mesma proporção, que nós leitores revisemos, releiamos e possamos “ver de novo” perspectivas solidificadas ao longo da tradição, fazendo com que percebamos outros olhares e tomemos outros posicionamentos, tornando-nos mais questionadores possibilitando, portanto, outras leituras críticas de uma mesma história.

1.2 Paradigmas e papéis femininos nos contos clássicos tradicionais

*Era uma vez uma rainha
que não fora abençoada com filhos.*
(Clarissa Pinkola Estés)

O conto “Chapeuzinho Vermelho”, talvez uma das mais famosas histórias no mundo, escrita por Charles Perrault, conhecida pela sua variedade de versões literárias diferentes, trata de questões sociológicas, históricas e psicológicas de uma forma complexa a cada vez que é (re)contado ou (re)escrito. Em sua versão mais antiga, como a apresentada por Ana Maria Machado (2010), o lobo – figura masculina – é narrado de modo que reconheçamos o caráter de dominação e imposição. Ele vislumbra devorar a menina e articula para obter sucesso em seu intento. A menina é descrita como uma pobre criança inocente, que não sabia o quanto é perigoso conversar com lobos (PERRAULT *in* MACHADO, 2010, p. 78). Os papéis de homem e mulher são muito bem demarcados na narrativa de “Chapeuzinho Vermelho”, pois fica bem evidente que, de um lado, está o poder, a força e o domínio do homem, que gera medo, enquanto, do outro, situa-se a inocência, a ingenuidade e a pureza de uma garotinha que vai visitar sua avó.

Em “Chapeuzinho Vermelho”, configura-se o que Pierre Bourdieu elucida, em sua obra *A Dominação Masculina* (2007), a respeito da incorporação da dominação. Para o sociólogo, homens e mulheres estão divididos dentro de uma ordem social e “as relações sociais de dominação e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, progressivamente, e em duas classes de *habitus* diferentes” (BOURDIEU, 2007, p. 41). O estereótipo feminino nos contos clássicos está inserido no campo semântico de signos linguísticos paradigmáticos como belo / maldade / juventude / submissão / bom / feio / bonito. As relações de dominação entre o masculino e o

feminino estão ligadas ao modo de ser do indivíduo ligado a um grupo social – o *habitus* –, seja ele homem ou mulher.

Para Bourdieu (2007, p. 41), às mulheres são atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados ou escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, e os contos clássicos são narrativas ficcionais que ratificam essa condição em que as mulheres estão socialmente arraigadas em função de sua identidade feminina. Na história de “Chapeuzinho Vermelho”, a teoria do *habitus* proposta por Bourdieu (2007) também não se apresenta de modo diferente. A jovem menina do capuz vermelho é frágil, obediente e indefesa, estereótipo criado pelo sistema patriarcal de mulher ideal. Já o lobo, por sua vez, é um ser forte, dominador e, alguns deles, podem não ser confiáveis. A moral do conto ratifica essa condição:

Vemos aqui que as meninas,
E sobretudo as mocinhas
Lindas, elegantes e finas,
Não devem a qualquer um escutar.
E se o fazem, não é surpresa
Que do lobo virem o jantar.
Falo “do” lobo, pois nem todos eles
São de fato equiparáveis.
Alguns são até muito amáveis,
Serenos, sem fel nem irritação.
Esses doces lobos, com toda educação,
Acompanham as jovens senhoritas
Pelos becos afora e além do portão.
Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos,
São, entre todos, os mais perigosos (PERRAULT *in* MACHADO,
2010, p. 82).

Em vista disso, percebe-se que as narrativas clássicas tradicionais são palco para esses paradigmas. Segundo Bonnici (2007, p. 183), “os Estudos Feministas foram responsáveis por profundas investigações sobre a reprodução da misoginia⁵ na literatura infanto-juvenil e sua repercussão nos estereótipos”. Personagens como bruxas más, fadas, jovens indefesas, irmãs feias e madrastas perversas são recorrentes em quase todas as histórias. Desse modo, pode-se constatar que, na grande maioria dos contos clássicos, há a presença significativa de personagens mulheres, que se apresentam sob temas que circundam as discussões acerca do universo cultural feminino, como o matrimônio, a beleza, a inveja (em consequência da beleza),

⁵ Ódio, desprezo ou preconceito contra mulheres e/ou meninas.

trabalhos domésticos, filhos, família entre outros tantos. Assim, Warner (1999 *apud* BONNICI, 2007, p. 183) pontua:

Se por um lado a atualização desses contos por cineastas, como Disney e Spielberg, pode polarizar a misoginia mais ainda, a reescrita deles (por exemplo, por Monteiro Lobato e Angela Carter) pode criar neles, através da paródia, uma positiva inversão de papéis tradicionais e de valores.

Para tanto, a luta pela igualdade entre os gêneros é um movimento que data do século XIX, no qual mulheres vêm se destacando e conquistando seu espaço na sociedade à custa de muita luta pelas décadas afora. O caráter revolucionário da questão do feminismo também é notado nos contos clássicos tradicionais desde o século XVII, quando Perrault aderiu à causa feminina na corte francesa, em que as mulheres lutavam pelo reconhecimento delas como sujeitos partícipes da sociedade da época pelos homens. Perrault era um grande frequentador de festas nos grandes salões franceses, lugar onde homens, e principalmente mulheres, tornavam-se narradores de histórias.

Desde a década de 1960 para cá, grandes transformações de ordem comportamental, ideológica, social, cultural e até mesmo tecnológica cooperam para a luta pela independência das mulheres. O casamento, por exemplo, extremamente recorrente nos contos clássicos, é algo que está se modificando ao longo dos tempos. O modelo patriarcal paradigmático do matrimônio ganha um novo molde e não mais as mulheres são obrigadas a se casar com alguém escolhido pelos pais, o que faz com que nós, enquanto leitores de histórias tradicionais, modifiquemos nosso olhar e busquemos questionamentos contra os discursos patriarcais contidos nessas histórias. Há de se concluir, portanto, que nas escritas revisionistas, como os contos reescritos por Carter, há exemplos de mulheres que saem da condição de sujeitos passivos, tendo atitudes no sentido de se tornarem agentes ativos e capazes de subverter a estrutura patriarcal dominante tomando suas próprias decisões.

Outro ponto é a questão feminista que se faz presente e reforça as transformações sofridas pelas mulheres em seu modo de agir, comportar e pensar. Essas transformações nos fazem questionar o comportamento sexista dos contos clássicos, que demonstram, muitas vezes, uma visão misógina no que diz respeito ao modo de comportamento de homens e mulheres nessas narrativas. Para tanto, Greene e Kahn (2002 *apud* BONNICI, 2007, p. 183) apontam:

Ademais, como a misoginia dos críticos literários envolve a eliminação de temas que não se encaixam com as definições patriarcais e as estratégias defensivas pelas quais as políticas sexuais da literatura continuam ocultadas, a tarefa da crítica feminista será questionar tais interpretações e criar uma nova tradição de crítica.

Segundo Rodolpho Bastos e Joanna Nogueira (2016, p. 15), “os contos servem para a divulgação de estereótipos femininos e masculinos e para a difusão de um determinado imaginário social”. Ressalta-se que o conceito de estereótipo está ligado ao comportamento do sujeito como um todo, bem como de suas características, constante do imaginário social, tendo em vista representações que dependem de cada situação, as quais influenciam o comportamento de sujeito, não sendo criadas por cada sujeito de modo isolado. Para Serge Moscovici (2003, p. 41 *apud* AGUIAR; BARROS, 2015, p. 2), “uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem”.

O binarismo homem/mulher reverbera uma relação de conflito entre os estudos de gênero e a formação dos estereótipos, uma vez que essas representações femininas, mesmo que de maneira inconsciente, podem acarretar uma influência sobre as mulheres, sendo interpretadas como ponto de referência e podendo interferir nos modos de pensar e agir delas e nas relações sociais existentes de um modo geral, fundamentalmente quando direcionamos os contos clássicos para o público infantil.

1.3 Teorias (Críticas) Feministas e as estratégias narrativas subversivas

*Sabe-se que, na Idade Média,
o ato de fiar (com fuso e roca)
foi sempre associado à mulher,
isto é, vinculado ao poder feminino
de tecer novas vidas e o abrigo dos corpos.*
(COELHO, 2003, p. 77-78)

De um modo geral, quando nos referimos aos contos clássicos tradicionais, somos remetidos imediatamente à ideia de Literatura Infanto-Juvenil, mesmo que inconscientemente. Todavia, esses contos, em sua origem, como já foi tratado aqui, não eram histórias que se destinavam exclusivamente ao público infantil, tratando-se

de um tipo de ficção imbuído de “imposições ideológicas que, subliminarmente, transitam pelo literário, protegidas pela máscara do mágico, do fantasioso”, como afirma Christina Ramalho (2001, p. 47), em seu artigo intitulado “Mulheres, princesas e fadas: a hora da desconstrução”. Para ela, em se tratando dos personagens dos contos clássicos enquanto signo literário, tem-se que ter mente o seguinte:

O signo literário, quando nos reportamos à literatura infantil tradicional, ou seja, à literatura dos contos de fadas, que se perpetuam através das gerações, sofreu um ‘congelamento metafórico’ dada a ideologia investida nesses contos. Signos como ‘fadas’, ‘bruxas’, ‘príncipes’, ‘princesas’, ‘reis’, ‘rainhas’ etc. sempre estiveram presentes nesses textos como metáforas do próprio homem, sujeito às ordens morais e aos códigos de comportamento social (RAMALHO, 2001, p. 47).

Sob esse viés, as Teorias (Críticas) Feministas nos ajudam a compreender como esses signos passam por um processo de desconstrução quando as narrativas ficcionais dos gêneros “contos de fada” e/ou “histórias infantis” tornam-se objetos de análise e não mais carregam o rótulo simplista de “histórias a serem contadas para crianças”. Muito embora haja ideologias arraigadas de forte teor patriarcal em todo esse processo, desde as origens milenares dessas histórias, podemos destacar as intervenções desconstrucionistas das teorias feministas nas atuais releituras dos papéis sociais das protagonistas, o que contribui para o enriquecimento da literatura de contos clássicos tradicionais, mormente no que se refere aos papéis de gênero dos homens e das mulheres, fazendo com que esse tipo de ficção vá muito além daquilo que eles se propõem *a priori*: a contação de histórias.

Os enredos das narrativas clássicas trazem, em seu bojo estrutural, personagens femininas, que, na maioria das histórias, estão sempre à espera de um homem para ser seu marido e, a partir daí, serem “felizes para sempre”. Assim, percebe-se uma idealização do perfil ideal de mulher, passiva, destinada ao matrimônio, sempre em busca da felicidade ao lado de um homem. Segundo Lúcia Osana Zolin (BONNICI; ZOLIN, 2009, p. 238), “o modo como a crítica feminista lê a literatura, calcado nos pressupostos teóricos do feminismo, constitui-se a partir de contradições socioculturais que fazem emergir a relação entre sexo e gênero”. Em vista disso, nota-se, nessa perspectiva, como os contos clássicos tradicionais detêm o poder de manutenção e divulgação de estruturas sociais. Contudo, é justamente por aí que o potencial subversivo das teorias e releituras feministas vai invadir esses sentidos cristalizados e

inaugurar outras formas de interpretação dessas histórias, muitas vezes implodindo o seu arcabouço de origem patriarcal.

Lívia Soares e Diógenes Carvalho (2015, p. 77) afirmam que se evidenciam duas características nas histórias clássicas: uma, que as protagonistas são mulheres que enfrentam algum tipo de ordem construída; e a outra, sendo a mais importante e desafiadora, a política, conforme se explica adiante. Para Rogel Samuel (2011), a crítica literária feminina anglo-americana, bem como toda a investigação feminista, tem o propósito de expor os mecanismos que mantêm a sociedade patriarcal, objetivando transformar as relações sociais. Ele afirma que o objeto da crítica feminista é fundamentalmente político (SAMUEL, 2011, p. 184). Tratando-se, então, de política, é importante ressaltar aqui a notoriedade alcançada pela crítica feminista no século XX, mais precisamente na década de 1960, que fora palco para estudos acerca do pensamento dos papéis sociais dos diferentes sujeitos no mundo. No sentido de compreendermos melhor quem é essa figura feminina presente nos contos clássicos reescritos, faz-se necessário nos debruçarmos sobre o histórico do feminismo, como também sobre as teorias e críticas que circundam a luta das mulheres e a causa feminina.

Os primeiros rumores do feminismo ocorreram na Inglaterra, nas últimas décadas do século XIX, em função da luta pelo direito de voto das mulheres. Esse movimento constituiu a posteriormente assim chamada Primeira Onda Feminista. O feminismo, então, ganhou destaque histórico nas décadas de 1960 e 1970, a época da Segunda Onda do Feminismo, com a revolução feminista que ocorrera nos Estados Unidos, com o Movimento Hippie e a Guerra do Vietnã. Segundo Gilles Lipovetsky (1997 *apud* TONIN *et al.*, 2015), todo o contexto da luta feminista foi de extrema importância. Para ele:

A emancipação feminina foi um dos maiores movimentos do século XX, pois 'as mulheres eram escravas da procriação, agora emanciparam-se desta servidão imemorial. Elas, que sonhavam em ser fadas do lar, querem agora exercer uma atividade profissional [...] obtiveram o direito à liberdade sexual' (LIPOVETSKY, 1997, p. 9 *apud* TONIN *et al.*, 2015, p. 4).

A partir da década de 1980, na Terceira Onda do Feminismo, nota-se uma emancipação por parte das mulheres, que começaram a ocupar lugares no mercado de trabalho e também se tornaram provedoras de suas famílias. Foi crescente o número de

divórcios nessa época. Em se tratando das mulheres do Ocidente, o acesso facilitado aos métodos contraceptivos fez com que elas começassem a ocupar, também, espaços que até então eram destinados aos homens até mesmo em âmbitos públicos. Em contrapartida, os homens participavam de atividades domésticas, configurando-se, assim, um compartilhamento (troca) de papéis na sociedade. Porém, nessa mesma época, inicia-se uma desconstrução da identidade feminina definida como estável e comum em contrapartida à identidade masculina tida como hegemônica e universal.

Inúmeros questionamentos foram surgindo de modo a se pensar uma outra identidade para a mulher como algo múltiplo e contraditório, ratificando, assim, o que Judith Butler (2014) propõe em relação às identidades de gênero como sendo um espaço de negociação aberta em que há uma finalidade que define o princípio. A dinâmica que envolve as identidades, então, como não poderia deixar de ser, passa a estar sujeita a condições de movência que não podem de forma alguma estar congeladas em necessidades fixas. Assume-se, a partir daí, uma nova postura: a identidade feminina como uma construção social.

Atréadas a esse histórico de lutas das mulheres para a conquista de seu espaço, estão as teorias e críticas feministas, que, entre os séculos XX e XXI, ganharam destaque no que diz respeito ao debate em face do pluralismo feminino contemporâneo. Por via de regra, os estudos de gênero andaram de “mãos dadas” com os estudos feministas. Todavia, a crítica feminista apresentava-se como um movimento de oposição, entendido como algo de sentido político. Conforme apontam Soares e Carvalho (2015, p. 78), “relacionava-se ao feminismo entendido como movimento que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas também em termos da prática social”.

Os acontecimentos de ordem histórica têm grande influência na releitura de contos clássicos. Na década de 1970, por exemplo, as mulheres reacenderam suas lutas pelos direitos femininos e participaram do movimento conhecido mundialmente como “*Miss American Protest*” ou “*bra-burning*”⁶, episódio marcado pela rebelião feminina contra a opressão e a submissão masculina, que permeou até meados da década de 1990, época em que as mulheres reivindicaram a desvinculação da figura do homem, ganhando mais autonomia e liberdade tanto social quanto profissional e pessoal, demonstrando enorme mudança em seu papel e representação social. Tendo isso em

⁶ Protesto público conhecido como “Queima dos sutiãs”.

vista, o período histórico influencia no modo como se conta uma história, fundamentalmente se esta for um conto clássico reescrito, assim como as concepções de gênero e de sexo, que são distintas de uma época para a outra, de uma sociedade para a outra e de um tempo histórico para o outro. Conforme já foi tratado nesta pesquisa quanto ao papel do narrador, a época também é grande influenciadora no processo de formação da identidade. Assim, “os contos de fadas refletem esse pensamento, pois seus personagens e a história são fruto do imaginário de um dado momento histórico” (AGUIAR; BARROS, 2015, p. 8).

Por volta dos anos de 1980, o termo “gênero” começou a ser utilizado pelos Estudos Feministas. Até então, os conceitos de gênero e de sexo eram sinônimos. Com a ascensão das mulheres, houve a necessidade de se questionarem as concepções acerca da dicotomia masculino/feminino. Destarte, estabeleceram-se as investigações relacionadas ao gênero ancoradas nas relações de poder, tendo em vista a ideologia instituída nas relações sociais e nos processos sociais oscilantes.

Inicialmente, na visão patriarcal, o homem era definido pelo trabalho e a mulher pela sua sexualidade. As discussões que colocaram em voga a identidade de gênero como constitutiva da identidade humana e os sujeitos como constituintes de identidades múltiplas passaram a ser pilares para os Estudos Feministas, que buscam concepções teóricas para a abordagem do gênero relacionado ao poder. Esses mesmos estudos buscam o entendimento de formas de silenciamento, submissão e opressão feminina no intuito de se diferenciar o conceito de gênero do de sexo.

A categoria gênero, criada no final do século XX, é de fundamental importância para compreendermos a história da constituição da identidade feminina e como se dá a transformação pelas mulheres de estruturas sociais engendradas. Para tanto, surgiu a Crítica Feminista nos anos de 1970, com a iminente necessidade de uma leitura criteriosa de textos produzidos sob pilares da cultura ocidental, textos do gênero contos de fada, por exemplo, que sempre subsidiaram modos eficazes de controle e permanência das relações de gênero legitimadas socialmente desde tempos imemoriais, quase que inalteravelmente em detrimento de possíveis anseios feministas que não estivessem estritamente situados nas expectativas da ótica patriarcal obliterante.

Mediante a perspectiva de observação e entendimento da literatura, pelo viés feminista, várias reflexões acerca da visão feminina pós-moderna propiciaram questionamentos de obras que constituem a tradição, principalmente no caso dos

contos clássicos tradicionais. Seguindo essa linha de raciocínio, para Guedes (2003, p. 37), todas as correntes críticas contemporâneas, apesar de suas muitas e óbvias diferenças, contribuíram enormemente para o debate sobre o pós-moderno de modo a avançar na discussão “da inscrição e – ao mesmo tempo – da subversão das principais convenções e ideologias das forças políticas, sociais e culturais do mundo ocidental nestas últimas quatro décadas”. À vista disso, a representação do sujeito mulher, fundamentalmente escrita por mulheres, provoca debates sobre quais devem ser os papéis sociais desempenhados por elas, tanto na vida em sociedade em si quanto na cultura, com consequentes reflexos nas identidades de protagonistas e mulheres reais. Como afirma Samuel (2011), os discursos pós-modernos empregam formas e expectativas tradicionais ao mesmo tempo em que as destroem, sendo capazes de apontar convenções como convenções, incluindo estruturas ideológicas como o patriarcado por exemplo. Isso posto, desponta aí mais uma das muitas importâncias das teorias feministas, à medida que elas invadem essas estruturas monolíticas e, quanto ao conceito de gênero, por exemplo, inscrevem a identidade de gênero (antes ausente dessas convenções) como constitutiva da identidade humana. Assim, o conceito de “mulher” como categoria política questionável sobreleva a contradição que há entre “mulher” como sujeito do sexo feminino e “mulher” como figura discursiva, constituída sob a dialética masculina.

De acordo com Talita Anunciato Rodrigues (2016), a construção da mulher na literatura esboça a identidade social feminina definida pela história e pela cultura. Dessa maneira, verifica-se que a identidade feminina foi determinada por moldes díspares, visto que, durante muito tempo, os discursos foram produzidos exclusivamente por homens. A partir desse contexto, a escrita contemporânea, que tem a mulher como protagonista, nos apresenta estratégias narrativas significativas com a finalidade de construir novas formas de subjetividades, objetivando o estabelecimento de novas possibilidades de autonomia feminina. Por essa razão, creio ser esse o contexto discursivo de Angela Carter quando da reescritura de histórias infantis e contos de fada oriundos da tradição.

Os dez contos, objetos de pesquisa nesta dissertação, foram analisados partindo-se do pressuposto, fundamentalmente, do modo como eles são construídos, da fusão de temas que apresentam em comum e da representação dessas narrativas na sociedade do ponto de vista não somente da Literatura, mas também da Cultura. Diante desses aspectos, buscamos estudar de que maneira Carter subverte a

representação feminina estereotipada e subalternizante sob a perspectiva das representações identitárias e de gênero presente nessas narrativas.

1.4 Da oralidade à (re)escrita: o fazer narrativo pós-moderno

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?
(Silviano Santiago, 1989, p. 38)

Mais que transmissor da palavra ou um mero contador de histórias, a figura do narrador é altamente significativa para que entendamos a construção do sentido de uma história narrada. A exemplo de Sherazade, para marcar a arte de se contarem histórias: a lendária rainha persa e narradora dos contos de *As Mil e Uma Noites*⁷, dotada de extrema sabedoria e inteligência. Por ter lido histórias de reis antigos e conhecido lendas de povos longínquos, fascinou o rei ao contar histórias fantásticas durante mil e uma noites, interrompendo o relato e continuando na noite seguinte, poupando, assim, a sua vida, e, por fim, conquistando o amor do curioso rei, que desistiu de matá-la. Refletindo sobre o papel do narrador, Coelho (2003, p. 36) afirma que foi pela fala, pelo narrar, que Sherazade se manteve viva, e com isso identificou a “*palavra com um ato vital*”⁸.

Contar histórias, narrar um conto ou reproduzir oralmente uma narrativa pode ser considerado uma arte. Nesse aspecto, os contos populares de cunho oral, aqueles mesmos que os camponeses medievais e dos séculos seguintes contavam em torno das lareiras, foram (e ainda são) fundamentais para a formação da sociedade, tanto no contexto em que eram narrados, há séculos, quanto na contemporaneidade, fazendo parte de nossa cultura. Sherazade, que se utilizou dos artifícios da narrativa como caminho para sua sobrevivência, ratifica essa comparação entre o narrador e o artista. Para Hueck (2016, p. 26), há uma lógica: a apropriação, que se torna indispensável, para que a narrativa não fique com “cara” de estrangeira. A estratégia crucial usada pelos contadores nesse sentido era adaptar o máximo de detalhes dos contos “originais” aos hábitos locais.

⁷ Título de uma das mais famosas obras da literatura árabe.

⁸ Grifo da autora.

As histórias orais, ao longo do tempo, foram sendo silenciadas e deram espaço para as escritas. Percebe-se, aí, uma força hegemônica da cultura da palavra escrita, atribuindo aos contos orais um menor valor enquanto estrutura narrativa. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 198), “quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa”, o que acontece é que “o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (*ibidem*). Ora, se se supõe que o que está escrito possui um valor maior, em termos culturais, os contos clássicos – oriundos da tradição oral – jamais chegariam até nós do modo como os conhecemos hoje. E o caminho percorrido por essas narrativas decorreu em função dos narradores de “boca a boca”; ou seja, da transmissão oral. De acordo com Hueck (2016, p. 16), mulheres e homens do passado gostavam tanto de narrativas de destruição, terror e incertezas, que não deixaram que elas morressem – tiveram o cuidado de transportá-las no boca a boca até os nossos dias.

Entender como os contadores de histórias narram não é uma tarefa fácil, uma vez que esse processo depende da experiência e da fonte a que cada narrador recorreu, mesmo porque, segundo Peonia Viana Guedes (2003, p. 38), “o significado de qualquer texto nunca está completamente sob o controle do autor ou do leitor, permanecendo contingente e indeterminado”. A autora ratifica que a visão pós-moderna da linguagem de um texto é a de que ela passa por um excesso de significados, que proliferam incontrolavelmente em diferentes situações. Nesse sentido: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Aqui, Benjamin (1994) destaca a importância de se manterem certos traços da oralidade em histórias e contos escritos. Estabelece-se, então, um paralelo com os narradores camponeses franceses, para Darnton (2011, p. 30): “Como todos os contadores de histórias, os narradores camponeses adaptavam o cenário de seus relatos ao seu próprio meio; mas mantinham intatos os principais elementos, usando repetições, rimas e outros dispositivos”.

Apesar de uma determinada história ter um enredo próprio, há maneiras diferentes de se fazer a contação/narração. Cada narrador imprime, naquilo que está sendo narrado, experiências únicas e modos de se contar únicos que cada pessoa (também sendo única) possui. Contudo, segundo Darnton (2011, p. 30), estudos comparativos revelam surpreendentes semelhanças em diferentes anotações de um

mesmo conto, mesmo tendo sido feitas em aldeias – *de camponeses*⁹ – remotas, muito afastadas umas das outras e onde a circulação e o acesso a livros eram restritos ou inexistentes.

Estabelecendo-se uma comparação com os dias de hoje, não é muito comum encontrarmos pessoas que realmente saibam contar histórias, à exceção de pessoas, como nossos avós, por exemplo, que apreciam uma anedota e contam um “caso” como ninguém. Isso porque são histórias únicas, dotadas de experiências vividas por aqueles que as narram. A arte de narrar está justamente aí: na maneira como se conta e o quão interessante a história se torna por esse modo de se narrar – a exemplo do que fez Sherazade. Benjamin (1994, p. 203), a fim de reforçar essa ideia, afirma que “cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes”. Para ele, a razão disso é que os fatos narrados já nos chegam acompanhados de explicações. Não há espaço para a interpretação.

Tendo isso em vista, é preciso que histórias sejam contadas, a fim de que a arte narrativa não se extinga. No entanto, Adrienne Rich (1979 *apud* GUEDES, 2003, p. 37) afirma que “precisamos conhecer as narrativas do passado, mas conhecê-las de um modo diferente daquele pelo qual as conhecemos até hoje; não para passar adiante uma tradição, mas para romper seu jugo sobre nós”. Contos antigos devem ser (re)contados para a conservação de um patrimônio sociocultural que é nosso, que faz parte de nossa sociedade. Para Bettelheim (1980, p. 185), o conto de fadas deveria ser contado em vez de lido no sentido de atingir seus significados interpessoais e simbólicos. Para ele, contar é preferível a ler, porque permite maior flexibilidade. Ainda de acordo com Bettelheim (*ibidem*), cada narrador, à medida que conta a história, introduz e acrescenta elementos que a tornavam mais significativa para ele próprio e para os ouvintes, os quais a conheciam bem.

Sob esse ponto de vista da figura do narrador, Benjamin (1994, p. 199) considera que há dois grupos de narradores: o viajante, reforçado pelo exemplo do marinheiro comerciante; e o que nunca saiu de seu lugar de origem, como o camponês sedentário. Ambos possuem perspectivas, características do grupo a que pertencem e maneiras próprias de se contar uma história, por isso diferentes versões de um mesmo conto se espalham pelo mundo inteiro. Conforme o autor, o primeiro narrador

⁹ Grifo nosso.

verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas (BENJAMIN, 1994, p. 215).

Na introdução da coletânea *103 Contos de Fadas* (2007), organizada por Angela Carter (2007, p. 18), a escritora afirma que não mudou uma única palavra, mas o sentido geral mudou e, agora, nos conta. A obra apresenta-nos versões de contos da oralidade, que viajaram pelo mundo. Na ótica da autora:

As histórias se difundiram por todo o mundo, não porque todos partilhamos o mesmo imaginário e experiência, mas porque as histórias podem ser levadas de um lugar para outro, parte que são da bagagem que as pessoas carregam consigo quando se vão de sua terra (CARTER, 2007, p. 19).

Carter corrobora a ideia do narrador viajante de Benjamin. Para ela, cada vez que uma história é (re)contada, ela ganha novos vieses narrativos, novas formas e perspectivas. Já Darnton (2011, p. 32) afirma que o maior obstáculo é a impossibilidade de escutar as narrativas como eram feitas pelos contadores de histórias. O autor considera que, apesar de essas narrativas ainda serem fiéis às contadas no passado, em termos de enredo, “as versões escritas dos contos não podem transmitir os efeitos que devem ter dado vida às histórias no século XVIII” (DARNTON, 2011, p. 32). Segundo ele:

As pausas dramáticas, as miradas maliciosas, o uso dos gestos para criar cenas – uma Branca de Neve com uma roda de fiar, uma Cinderela catando os piolhos de uma irmã postiça – e o emprego de sons para pontuar as ações – uma batida na porta (muitas vezes obtida com pancadas na testa de um ouvinte) ou uma cacetada, ou um peido. Todos esses dispositivos configuravam o significado dos contos e todos eles escapam ao historiador. Ele não pode ter certeza de que o texto inerte e sem vida que ele segura, entre as capas de um livro, fornece um relato exato da interpretação que ocorreu no século XVIII. Não pode sequer ter certeza de que o texto corresponde às versões não escritas que existiam um século antes. Embora possa encontrar muitas evidências provando que o conto em si existiu, não pode acalmar suas suspeitas de que talvez tenha sofrido grandes transformações, antes de chegar aos folcloristas da Terceira República (DARNTON, 2011, p. 32).

Aqui, Darnton (2011) coloca em xeque a questão da palavra falada contra aquilo que está escrito no papel. Daí, a dificuldade de se trabalhar com uma única versão de um conto. Mais uma vez, a tradição oral esbarra na hegemonia escrita

criando uma barreira que separa as culturas orais das culturas impressas. Sabemos que a palavra tem o poder de “viajar”, carregando consigo suas bagagens, de modo a transmitir de um lugar para o outro as suas impressões, e que ela sofre modificações por onde passa. As variadas versões dos contos de contos tradicionais clássicos são prova disso. Conhecemos histórias que nos foram contadas, aquelas que lemos nos livros e outras a que assistimos na televisão ou no cinema. Todas elas, muitas vezes, versões distintas de uma mesma história que foram (re)contadas, recriadas e mais uma vez transmitidas.

Essa transmissão se dá por aquele que está contando determinada história com base na sua experiência e memória. Desse modo, atribui-se ao contador de histórias um papel de reprodutor da cultura, transformando-o em um elemento de extrema importância, para que as narrativas de cunho popular se constituam como herança de um patrimônio cultural oriundo da oralidade, de fontes desconhecidas ou anônimas, contudo arraigadas no conhecimento coletivo da humanidade. São as histórias de fadas, os contos maravilhosos e os contos do folclore popular que não encantam apenas as crianças, mas também nós, adultos, que sempre nos admiramos com o universo do encantado e da magia e estamos sempre em busca da descoberta, da exploração do mundo e da revelação. Esse tipo de narrativa mantém-se vivo, viajando por séculos e séculos, sempre desafiando novos contadores de histórias a (re)contá-las de modos diferentes.

Percebemos grande evolução quando tratamos da transição do conto oral para o escrito: a conquista de um espaço de privilégios no campo literário e o alcance de *status* de literatura clássica. Há de se falar até em uma estabilidade do gênero em nosso mundo contemporâneo, massificado por mídias diversas, em função de suas características artísticas e por essa capacidade intrínseca de “viajar” pelas épocas e pelos seus diferentes contextos em novas e modernas roupagens. Essas histórias, ainda que em constantes transformações ao longo dos tempos, ainda assim, conseguem manter traços do passado, ajudando a preservar, então, a memória ancestral.

Sob um outro ponto de vista do papel do narrador, estão as questões discutidas por Silviano Santiago em seu texto “O Narrador pós-moderno” (1989), no qual levanta um debate em torno de quem é esse narrador na pós-modernidade, cujo tipo é utilizado por Angela Carter ao reescrever os contos em *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* propostos como análise nesta dissertação. Enquanto a teoria de Benjamin recai sobre a narrativa e os embates em decorrência de experiências que vão desde o moderno até o

tradicional, possibilitando discussões sobre o papel do narrador nas escritas pós-modernas, em contraposição a isso, Silviano Santiago questiona quem de fato é esse narrador na pós-modernidade: “aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (SANTIAGO, 1989, p. 38).

Para compreendermos os contos reescritos por Carter, faz-se necessário se pensar a respeito do perfil desse tipo de narrador pós-moderno que busca subverter e problematizar o que foi naturalizado na sociedade, como o papel da mulher em contos tradicionais, por exemplo, no sentido de interrogar valores impostos e preestabelecidos. Por meio de novas formas de se contar, Carter, ao reescrever contos clássicos tradicionais sob uma nova perspectiva, busca novos paradigmas, deixando de lado estereótipos apresentando-nos enredos que desnaturalizam questões há muito tempo naturalizadas no que concerne ao papel da mulher enquanto protagonista de contos tradicionais clássicos. Ao contrário do pensamento de Benjamin, que valoriza a experiência no ato de narrar, Angela Carter, em seus contos, não narra a partir de sua vivência, daquilo que ela experimentou, mas a partir do que ela conheceu e observou.

Desse modo, ela utiliza-se do narrador pós-moderno assim descrito por Santiago:

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 1989, p.39).

Partindo desses pressupostos, na proposta de reescrita de histórias tradicionais em *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias*, sob a perspectiva do narrador pós-moderno, Angela Carter questiona, subverte e transgride ordens como a subserviência e submissão feminina diante do discurso patriarcal masculino o que se configura como uma nova abordagem da figura da mulher na revisão de contos clássicos da contemporaneidade. Desse modo, para Santiago (1989), o narrador da ficção pós-moderna, a exemplo do narrador de Carter, “não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem” (SANTIAGO, 1989, p. 48). Tendo em vista essa perspectiva de Santiago do observar, do ver, Angela Carter é um tipo de escritora que olha. Em seus contos reescritos, percebe-se que ela, utilizando-se do

narrador pós-moderno, olha para a história tradicional e transforma-a em uma nova narrativa que permite a nós leitores também olhar, ver e observar de novas maneiras, bem ao modo do pensamento de Santiago (1989) a esse respeito:

A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 1989, p. 51).

1.5 A figura feminina e os contos tradicionais

A feminilidade é um produto simbólico marcado pela dominação entre os sexos.
(BONNICI, 2007, p. 86)

Retornando outra vez à origem das histórias tradicionais por meio dos contos da oralidade, assim como os camponeses ao redor das lareiras, as mulheres também participavam como narradoras de histórias: era costume na Idade Média, indo até o Antigo Regime na França – séculos XVI e XVII –, mulheres contarem suas histórias enquanto fiavam em suas rocas. Dessa forma, as figuras femininas foram surgindo nos contos. A esse respeito, Hueck (2016, p. 85) esclarece que

cabia a elas fazer os enfeites do lar, dos que cobriam o corpo, como roupas e mantas, aos que decoravam as casas, como as tapeçarias. Mulheres prendadas sabiam fiar e bordar e, como as atividades ocupavam boa parte do dia, elas costumavam ser acompanhadas por muita contação de história. Esse ambiente preencheu os contos de fadas de referências a personagens femininas: princesas, bruxas, órfãs abandonadas. Os contos com protagonistas femininos, como *Cinderela*, *Bela Adormecida* e *Branca de Neve*, são bem mais conhecidos atualmente do que os masculinos, como *João e o Pé de Feijão* ou *Pequeno Polegar*. Até hoje, aliás, as narrativas ainda são chamadas de ‘coisa de menina’.

Em se tratando dos contos da contemporaneidade, as protagonistas femininas nos são apresentadas de modo a desconstruir as narrativas originais. Como aponta Susana Bornéo Funck (2002, p. 19), a prática revisionista contemporânea apresenta personagens tradicionais de forma mais complexa e questionadora. Nos contos

reescritos por Angela Carter, há de se ter uma nova leitura acerca do papel exercido pela mulher na sociedade, pois apresenta a questão da subversão feminina em histórias em que, em suas versões mais tradicionais, não eram exploradas a capacidade de sedução feminina, a nudez e a sexualidade, por exemplo. As “novas” personagens femininas em suas reescritas utilizam do corpo e da sexualidade feminina mesmo que pertencentes a um discurso engendrado, hegemônico e de dominação masculina instaurado nos contos mais antigos.

Em meados do século XIX até o seu final, no mundo ocidental, a mulher exercia um papel na sociedade, que tinha como foco o casamento e a dedicação ao matrimônio e ao homem. É comum, nos contos clássicos, encontrarmos enredos baseados nessa configuração social em que a figura feminina desempenha papéis idealizados. Nessas histórias tradicionais percebemos personagens femininas caracterizadas por mulheres honradas, jovens e belas, trabalhadoras do lar, matrimônios arranjados, maternidade, gravidez e muitos outros temas correlatos ao universo estereotipado e subalternizante da mulher.

Em se tratando dos contos clássicos, essa ideia patriarcal preestabelecida é muito marcante e apresentada de maneira bastante clara em quase todas as histórias em que há a presença de personagens femininas. Os contos reescritos por Angela Carter, por exemplo, corroboram aquilo que Hueck (2016, p. 131) assinala em relação a essas narrativas:

Em um mundo regido por leis que favoreciam os homens, as mulheres eram valorizadas de acordo com sua juventude porque poderiam garantir a continuidade da família. Mulheres mais velhas, que já não tinham função reprodutiva, eram marginalizadas. Principalmente se enviavassem. Sem um marido para lhes dar um papel na sociedade, as viúvas tinham de morar com um dos filhos, geralmente o mais velho.

A tradição patriarcal do homem como sujeito “mais importante” socialmente que a mulher é algo marcadamente histórico e explica-se pela própria História. Estudos e fatos históricos apontam a fragilidade da mulher perante a figura masculina como objeto subordinado e com papel inferior. Em crítica a isso, Virginia Woolf (2014 p. 55) teoriza a respeito dessa inferioridade intrínseca quando afirma que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam na inferioridade das mulheres, uma vez que, se não fosse por isso, eles jamais cresceriam. Ela disserta sobre a representatividade da

mulher perante o homem e a necessidade que ele tem de ser aprovado em seus feitos por ela, para que não se sinta diminuído ou desprezado.

A figura feminina simbolizada, na maioria das vezes, pelas fadas no conto é um estereótipo de mulher perfeita. Nelly Coelho (2003), em *O Conto de Fadas*, dedica um capítulo de seu livro para tratar delas. Em uma perspectiva da história e da origem das fadas, a autora aponta que estudos tendem para uma origem celta e que as primeiras referências a esses seres como personagens ou figuras reais aparecem na literatura cortesã cavalheiresca de raízes celtas surgida na Idade Média (COELHO, 2003, p. 72). A palavra “fada” deriva do latim *fatum*, que quer dizer “destino”, e tornou-se uma palavra do gênero feminino na maioria das línguas românicas¹⁰. Desse modo, as fadas são consideradas seres mitológicos – em sua maioria mulheres –, provenientes de mitos, cultos e ritos religiosos, que possuem capacidades, beleza excepcional, virtudes e poderes, os quais estão além do plano natural. De tal modo, as fadas

tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível. Podem ainda encarnar o Mal e apresentam-se como o avesso da imagem anterior, isto é, como *bruxas*. Vulgarmente se diz que *fada* e *bruxa* são formas simbólicas de eterna dualidade da mulher ou da condição feminina (COELHO, 2003, p. 72).¹¹

Aqui, percebemos um estereótipo construído em torno das fadas: figuras femininas, mulheres parcialmente materiais, parcialmente espirituais, que possuem o dom da realização de ideais e sonhos do mundo real. Elas também detêm o dom da proteção, que fazendo um paralelo com os contos de fadas, nos contos clássicos, nos é apresentado pela figura materna ou pela figura da fada madrinha. O sinônimo de ideal do feminino é a figura “fada”, que se personifica nos contos maravilhosos e histórias infantis como meninas virgens, mães, irmãs e esposas dotadas do dom superprotetor, configurando-se como a mulher perfeita, o ser inacessível. Para Carter (2007, p. 460), a respeito das fadas:

¹⁰ Incluem o espanhol, o francês, o italiano, o português e o romeno.

¹¹ Grifos da autora.

Seriam elas espíritos dos mortos, anjos caídos ou, como pensava J. F. Campbell (*Popular tales of the West Highlands*, editado e traduzido por J. F. Campbell [Londres, 1890]), seriam reminiscências raciais dos pictos, os habitantes pequenos e trigueiros do norte da Grã-Bretanha na Idade da Pedra? Se assim for, o ciclo do conto de fadas imita de perto o ciclo humano, com nascimentos (imaginem um bebê-fada!), casamentos e mortes.

Geralmente, quando pensamos em fadas, é muito comum que pensemos na figura de mulher perfeita. Entretanto, não se pode desconsiderar a figura da perversidade e da maldade, que as bruxas encarnam, também como um outro estereótipo feminino presente nos contos de fada. Assim, avessa a esse ideal de mulher por excelência, está a figura da bruxa: uma velha de verruga no nariz, feia, encarquilhada e que se transporta sobre uma vassoura. As bruxas também são figuras femininas presentes com recorrência nos clássicos, e comumente equiparadas às madrastas e meio-irmãs malvadas que só desejam e fazem o mal. Thomas Bonnici (2007, p. 80) define “estereótipos” como conceitos, opiniões e crenças convencionais, geralmente muito simplificados, que supostamente tipificam e se conformam a um modelo invariável e carente de qualquer individualidade. No caso dos contos, isso fica evidente em se tratando da figura da fada. O estereótipo dessas “mulheres sobrenaturais” configura-se a partir de um modelo ideal de mulher bela e perfeita.

Capítulo 2 – Angela Carter e a reescrita de contos tradicionais clássicos

2.1 O “Era uma vez” de Angela Carter

*Passei boa parte da minha vida
ouvindo como eu deveria pensar
e como deveria me comportar...
por ser uma mulher...
mas aí parei de ouvi-los [os homens] e...
comecei a retrucar¹²*
(Angela Carter)

Filha de Hugh Stalker, jornalista da *Press Association*, Angela Carter nasceu na cidade de Eastbourne, Sussex, na Inglaterra, em 7 de maio de 1940, e tornou-se uma escritora de narrativas de ficção. Angela Olive Stalker, assim como importantes escritoras e escritores pós-feministas da contemporaneidade, também se lançou à produção de reescrita de contos clássicos. Em suas narrativas, observa-se uma construção altamente criativa e consciente, do ponto de vista da linguagem, relacionada a elementos provenientes do realismo mágico e até da ficção científica, fundamentalmente concatenando um otimismo heroico e ao mesmo tempo utópico – próprio de sua personalidade – a uma (re)definição dos papéis dos personagens femininos, que se apresenta como um fio condutor de seus contos.

Angela Carter estudou inglês com ênfase em Literatura Medieval na *Bristol University*, enveredando-se pelos contos e romances. Também, era uma pensadora da mulher enquanto sujeito e do fazer literário feminino. Ela foi uma das primeiras mulheres inglesas escritoras a dedicar-se abertamente à crítica feminista e aos movimentos de emancipação das mulheres. Ela, ainda, estava ciente de seu pertencimento à tradição literária feminina. Todavia, recusou-se a sentimentalizar a escrita das mulheres ou a compartilhar qualquer mito feminista de vitimização¹³ (SHOWALTER, 2009, p. 266).

¹² Angela Carter, na coletânea de ensaios críticos, *Expletives deleted* (Londres, 1992, p. 5), citada por Marina Warner no Posfácio da obra “103 Contos de Fadas” (CARTER, 2007, p. 455).

¹³ No original: “Carter was one of the first English women writers to engage openly with feminist criticism and the women’s movement. [...] She was well aware of belonging to a female literary tradition, but she also refused to sentimentalize women’s writing or to share in any feminist myth of victimization”.

Em 1960, casou-se com Paul Carter, um professor da Bristol Technical College e, em 1966, quando estava com 26 anos, publicou o seu primeiro romance intitulado *Shadow Dance*. No ano subsequente, *The Magic Toyshop* foi publicado. Totalizando sete romances escritos, foi ganhadora do prêmio em dinheiro *Somerset Maugham* (1969) pelo seu romance *Several Perceptions*. Foi para o Japão, onde morou por dois anos e acabou se divorciando. Essa época foi crucial para sua vida: escreveu as suas duas obras mais fascinantes *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* (1972) e *Fireworks* (1974). Além de romances, Carter escreveu livros de contos e alguns livros infantis. Casou-se novamente com Mark Pearce em 1983 e teve um filho chamado Alexander. Em fevereiro de 1992, faleceu em Londres em decorrência de um câncer de pulmão.

Durante minhas pesquisas, descobri que a produção literária de Carter é prolífica. Ela atuou como jornalista, escreveu romances, poesia, contos infantis e obras não ficcionais, perpassando por diversas áreas desde o romance ao ensaio, da literatura fantástica à infantil, bem como colaborou com o roteiro do filme “Na Companhia dos Lobos”, de Neil Jordan, inspirado nos contos de lobisomem de seu livro, publicado em 1979, *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias*, no original em inglês *The Bloody Chamber and other stories* (sem o complemento “and other stories” em algumas edições) e também publicado como *O Quarto do Barba-Azul*, tornou-se objeto de análise neste trabalho. Angela Carter revitalizou narrativas clássicas de Charles Perrault, dos Irmãos Grimm e de Jeanne-Marie Leprince De Beaumont¹⁴, imbuindo-as de erotismo, tornando heroínas passivas, como Chapeuzinho Vermelho e Bela, em mulheres sensuais, mais inteligentes e mais fortes, sugerindo um diálogo inequívoco com as versões mais antigas desses contos, com os quais apresentam semelhanças e diferenças no que diz respeito aos seus propósitos e contextos. Em vista disso, para Marina Warner (1992), “os contos de fadas deram a Carter meios de voar, uma vez que ela procurava encontrar uma história alternativa; alterar alguma coisa na mente, da

¹⁴ Escritora francesa (1711-1780), ex-governanta e mãe de muitos filhos, entre 1750 e 1775 lançou uma série de antologias de histórias, contos de fadas, ensaios e anedotas. Em uma delas, *Le Magasin des Enfants* (1757), aparece o seu mais conhecido conto: *A Bela e a Fera*, versão mais enxuta da história publicada em 1740 por Madame de Villeneuve. Autora também de romances, Madame de Beaumont continuou a escrever até o fim de sua vida (Retirado da coletânea apresentada por Ana Maria Machado, 2010, p. 96).

mesma forma que tantas personagens de contos de fadas alteram alguma coisa em sua própria mente”¹⁵.

Um dos temas centrais da escrita de Angela Carter é o contingenciamento da identidade pessoal. As personagens femininas dos 10 contos com os quais pude trabalhar são exemplos disso. Seu trabalho com gêneros desacreditados, como as narrativas clássicas tradicionais, conferiu um caráter de liberdade ao fantástico e ao surreal. Para tanto, Edmund Gordon¹⁶, em artigo *online* publicado no jornal *The Guardian*, em outubro de 2016, reitera que o trabalho de Carter:

[...] é engraçado, sexy, assustador e brutal, e é sempre perfilado por um lamento, uma inteligência subversiva e um estilo de beleza luxuriante. Ela estava preocupada em desmanchar os papéis míticos e estruturas que subscrevem nossas existências – em particular os diversos mitos da identidade de gênero¹⁷ (GORDON, 2016).

Desse modo, os contos reescritos por Carter apresentam características de comicidade ao mesmo tempo em que trazem à tona elementos da subversão feminina, bem como a representação arquetípica das mulheres presentes nessas narrativas. Nesse sentido, a releitura do clássico “O gato de botas” de Charles Perrault é realizada por Carter sob duas perspectivas: a primeira, no conto homônimo “O gato de botas”, a autora explora o arquétipo de homem sedutor cuja história é narrada em 1ª pessoa pelo próprio felino. Já na segunda, intitulado “O Rei dos Elfos”, constata-se a perda da voz narrativa de sedução; todavia, o leitor depara-se com uma protagonista forte que, ao se envolver com o Rei dos Elfos, consegue se desvencilhar de todos os riscos dessa relação. Apesar de esse conto remeter à questão arquetípica da sedução masculina contida no enredo da narrativa “O gato de botas”, Carter também o entrelaça com a história de Chapeuzinho Vermelho, mais uma vez fornecendo uma nova perspectiva de uma obra já escrita, partindo do pressuposto do revisionismo, da releitura sob um novo ângulo.

¹⁵ Posfácio da obra “103 Contos de Fadas” (2007) baseado no obituário de Angela Carter escrito por Marina Warner e publicado no *Independent* em fevereiro de 1992 (WARNER, 1992 in CARTER, 2007, p. 450).

¹⁶ Escritor da biografia de Angela Carter intitulada *The invention of Angela Carter: a biography*, publicada por Chatto & Windus em 13 de outubro de 2016.

¹⁷ No original: “Her work is funny, sexy, frightening and brutal, and is always shaped by a keen, subversive intelligence and a style of luxuriant beauty. She was concerned with unpicking the mythic roles and structures that underwrite our existences – in particular the various myths of gender identity”.

Tendo em vista esse tom cômico, em “O gato de botas”, Carter lança mão de um protagonista masculino, ao contrário de suas demais releituras de contos clássicos contidos em *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias*. Aqui, a autora guia toda a narrativa por meio da visão de um gato com uma personalidade egocêntrica, assim descrito:

Um mulherengo, senhores, um mulherengo da melhor estirpe, e orgulhoso disso. Orgulhoso de sua camisa branca que contrasta de modo deslumbrante e harmonioso com o mosaico laranja e tangerina de seu pelo (ah!, que fogoso traje clarinho eu tenho!); orgulhoso de seu olho que enfeitiça os pássaros e de seus bigodes para lá de militares; orgulhoso – ao extremo, dizem alguns – de sua voz bela e musical (CARTER, 2017, p. 117).

O personagem de Carter apresenta-se divergente do personagem tradicional clássico de Perrault. Ela caracteriza um personagem antropomórfico, tipicamente embasado pela caricatura de um sujeito masculino, sedutor e oportunista “[...] ele é um gato do mundo, cosmopolita, sofisticado” (*ibidem*). Já o gato do conto clássico configura-se como um animal que é esperto e astucioso:

Embora não se fiasse muito naquela conversa, o amo do gato já o vira usar tantas artimanhas para pegar ratos e camundongos (pendurando-se de cabeça para baixo pelos pés, ou escondendo-se na farinha para se fazer de morto) que teve um fio de esperança de ser socorrido por ele na sua desgraça (PERRAULT *in* MACHADO, 2010, p. 51).

Os dois personagens de ambas narrativas possuem uma missão em comum: ajudar seus respectivos donos. No conto tradicional, o gato age de modo a conseguir o feito de seu dono casar-se com a princesa, filha do rei, o que acaba acontecendo no desfecho da narrativa. Na releitura de Angela Carter, a impressão que dá ao leitor é que o gato, também com a tarefa de ajudar seu amo, é uma espécie de amigo, companheiro de vida, ao qual confia todas suas aflições, inclusive a de se apaixonar por uma jovem casada que vive sob a supervisão de uma bruxa, assim descrita por sua parceira a gata malhada:

Pobre e solitária senhora, casada tão jovem com um velho fracote, careca, coxo, avarento, com seus olhos esbugalhados, com sua barriga horrorosa, seu reumatismo, e sua bandeira fica o tempo todo a meio mastro; e ele é tão ciumento quanto impotente, declara a gata malhada – ele poria fim a todo o cio do mundo, se pudesse, só para

se certificar de que a sua jovem esposa não obtivesse com outra pessoa o que não tem como obter com ele (CARTER, 2017, p. 125).

A esta altura da narrativa, o casal de bichanos se prontifica a arquitetar um plano para juntar o dono do gato com a bela senhorita. Resolvem, então, entregar uma carta escrita a próprio punho pelo mestre e fazer uma serenata aos pés de sua janela. “E agora a dama baixa os olhos para ele e sorri, como uma vez sorriu para mim (CARTER, 2017, p. 129).

O plano não ocorre como planejado; a bruxa fecha as janelas com fúria, o mestre, o gato e a gata malhada voltam para casa e iniciam, assim, uma nova empreitada na conquista da jovem. Mais tarde, retornam com um novo plano que é executado com sucesso e, finalmente, o mestre dono do gato tem seu encontro amoroso com sua amada:

A mão dele, então, tremendo, sobre o peito dela; a dela, inicialmente mais hesitante, sequencialmente mais determinada, nos seus calções. Então seu estranho transe acaba; concluídas aquelas banalidades sentimentais, eu nunca vi duas pessoas porem mãos à obra com tal apetite. Como se houvesse um turbilhão em seus dedos, despem um ao outro num piscar de olhos e cai outra vez na cama, mostra-lhe o alvo, ele exhibe o dardo, acerta o alvo de imediato. Bravo! Nunca essa cama velha tremeu com uma tempestade tão violenta. E seus doces murmúrios sufocados, coitados: “Eu nunca...” “Minha querida...” “Mais...” E etc., etc. O suficiente para derreter o coração mais espinhoso (CARTER, 2017, p. 134).

Aqui, constata-se o tom com apelo à sexualidade utilizado por Angela Carter em suas versões revisionistas de contos clássicos tradicionais. Como ela era uma mulher que não se calava, o tema da fala da mulher, do vozerio das mulheres, de seu/nosso clamor e riso e pranto e gritos e vaias permeia todos os escritos de Angela Carter e constitui a essência do seu amor pelo conto de fadas (WARNER, 1992 *in* CARTER, 2007, p. 451). Mediante as próprias palavras de Marina Warner:

O partido que Angela Carter toma em favor da mulher, que marca toda a sua obra, nunca a levou a nenhuma forma de feminismo convencional; mas ela emprega aqui uma de suas estratégias originais e efetivas, tirando das garras da própria misoginia ‘histórias úteis para mulheres’. Seu ensaio *The Sadeian Woman* (1979) descobriu em Sade um libertário capaz de explicitar o *status quo* das relações homem-mulher e fez com que ele iluminasse os recônditos dos polimórficos desejos das mulheres; aqui ela vira do avesso alguns contos de fadas com a finalidade de advertência e deles

sacode o medo e a aversão às mulheres que algum dia expressaram, para criar um quadro de valores que toma como referência mulheres fortes, francas, animadas, sensuais, que não se deixam reprimir (WARNER, 1992 *in* CARTER, 2007, p. 450).

Sob a perspectiva feminista, em seu livro de não ficção e estudo crítico, *The Sadeian Woman and the ideology of pornography*, Carter aponta a “sexualidade como poder” no sentido de debater a obra do Marquês de Sade¹⁸, apresentando a pornografia a serviço da mulher como ponto culminante de subversão do sistema patriarcal. Segundo Cleide Antonia Rapucci (2016), esse ensaio tornou-se bastante polêmico, quando publicado em Londres, em 1979, sob o título *The sadeian woman: an exercise in cultural history*. Rapucci (2016, p. 29) aponta que foi um dos livros mais traduzidos de Angela Carter, sendo ela a tradutora para a língua portuguesa dada a importância desse trabalho como obra de crítica literária feminista. Essa obra também fora alvo de inúmeras críticas, como julga Paulina Palmer (1987 *apud* RAPUCCI, 2016), que considera *The Sadeian Woman* como uma reprodução de atitudes heterossexistas de Carter. Ela afirma:

A atitude que Carter adota para as atrocidades que Sade descreve em sua ficção traz problemas para a leitora feminista, uma vez que não é uma atitude de indignação. Outra falha grave apontada pela autora é que ela vê no livro o que denomina ‘deturpação da sexualidade lésbica’ feita por Carter (1979, p. 195). Palmer (1987) afirma que Carter dá ao leitor a impressão de que o sexo lésbico só existe como produto da imaginação masculina pornográfica e é sinônimo de brutal e depravado. A autora acredita que a atitude de Carter revela preconceito e promove o recrutamento de mulheres para a heterossexualidade, marginalizando ou deturpando a existência lésbica (PALMER, 1979, p. 195 *apud* RAPUCCI, 2016, p. 30).

A escrita contemporânea de Angela Carter tende para a discussão da posição da mulher dentro da sociedade patriarcal inserida no ideário historicamente moldado por discursos que submetiam a mulher a serem vítimas do sexo masculino, naturalizadas em posição inferior. Entretanto, como vimos no julgamento ácido de Paulina Palmer, apesar das irrefutáveis características subversivas do patriarcado de que a escrita de Carter está imbuída, ela não se isenta do crivo apurado das críticas e críticos que,

¹⁸ Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814) foi um aristocrata francês e escritor libertino. Muitas das suas obras foram escritas enquanto estava na Prisão da Bastilha, encarcerado diversas vezes, inclusive por Napoleão Bonaparte. Disponível em: <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=2403>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

mesmo assim, enxergam falhas nas estratégias da escritora. Carol Siegel (1991 *apud* RAPUCCI, 2016) aponta que Carter é vítima de duras críticas no que diz respeito ao seu tratamento de sadomasoquismo recordando Andrea Dworkin e Susanne Kappeler, que condenam a obra *The Sadeian Woman* por motivos que se assemelham. Para elas, o livro simplesmente reinscreve, de forma romântica, a poética da crueldade sexual (SIEGEL, 1991, p. 10 *apud* RAPUCCI, 2016, p. 31).

Percebe-se que Carter, além de escritora, mas enquanto crítica literária, busca trazer para sua obra questões que geram polêmica tanto no próprio patriarcado quanto nos movimentos feministas. Para Elaine Showalter (2009, p. 264), muito contribuíram para isso a familiaridade e o entusiasmo pela cultura popular japonesa, filmes americanos, o realismo mágico latino-americano, o surrealismo francês, a sexualidade perversa e o carnavalesco, todos traços que marcaram totalmente uma nova virada na tradição literária feminina inglesa¹⁹. De acordo com Hélène Cixous (1976 *apud* BONNICI, 2007, p. 236) a mulher escreve com seu “corpo”; isto é, no fervilhar do inconsciente feminino é que germina o pensamento subversivo. A releitura de “O gato de botas” em questão é um exemplo de que Angela Carter escrevia no intuito de tratar da liberdade feminina enquanto mulher que subverte os padrões impostos e naturalizados pela sociedade do homem, criticando o patriarcalismo e a posição passiva da mulher diante dele. O que se pode confirmar no desfecho da narrativa quando a jovem, diante da morte de seu marido, indo contra a sua postura submissa do início do conto, de maneira subversiva decide colocar um fim nos mandos e desmandos da bruxa que a acompanhava:

— Agora, chega dos seus absurdos! - diz ela, ríspida, para a bruxa. - Se a mando embora, terá um belo presente para acompanhá-la, pois agora – sacudindo as chaves – sou uma viúva rica e este – indicando a todos o meu mestre, nu, mas feliz – é o jovem que vai ser o meu segundo marido (CARTER, 2017, p.141).

Aqui, constata-se que Carter se propôs a denunciar as violências contra o feminino, dando vida a personagens femininas sob perspectivas mais empoderadas, menos submissas. Consequentemente, essas personagens são dotadas de identidades mais representativas na sociedade. Para tanto, Steve Roberts (2008) ratifica que o

¹⁹ No original: “Carter’s familiarity with and enthusiasm for Japanese popular culture, American movies, Latin-American magical realism, French surrealism, perverse sexuality, and carnivalesque masquerade marked a totally new turn in the English female literary tradition”.

trabalho de Carter, independentemente de suas intenções, não representa visões feministas estereotipadas das mulheres como guerreiras heroicas contra a dominação patriarcal ou vítimas dela²⁰.

Já na releitura de “O Rei dos Elfos”, Angela Carter reconstitui, tendo como ponto de partida o enredo da história clássica de Chapeuzinho Vermelho, o poema intitulado “*Erlkoning*” de Johann Wolfgang von Goethe. A partir da perspectiva da intertextualidade e do gótico, a história de um pai e um filho que cavalam em uma floresta, durante a noite. O pai, ao perceber que seu filho tremia de medo de algo, descobre que ele teme uma criatura misteriosa – *the Erl-King* – que lhe perturba os ouvidos, no entanto não consegue enxergá-la. O filho, apavorado, insiste em afirmar que a criatura está próxima, prestes a alcançá-lo. Em um estado de pavor, o filho grita e seu pai abraça-o fortemente, cavalgando o mais rápido possível, na tentativa de o proteger. Contudo, quando finalmente chegam ao castelo, o pai percebe que o filho não está mais vivo.

A versão de Angela Carter para essa história, narrada em 1ª pessoa, apresenta-nos uma protagonista jovem, destemida, que se embrenha em uma floresta que dá sinais de que ela não está só naquele lugar: o Rei dos Elfos – *the Erl King* – encontra-se ali. Embora haja avisos de que essa criatura recôndita possa lhe fazer mal, a jovem segue o seu caminho, acompanhada pela melodia dos pássaros e “tão confiante quanto Chapeuzinho Vermelho indo para a casa de sua avó” (CARTER, 2017, p. 146), na expectativa de desvelar os mistérios daquela floresta. *Erl-King* a espera e, quando ela chega ao lugar onde ele vive, encanta-se, porque “ele é um excelente dono de casa”, mas se incomoda com os pássaros selvagens que ele mantém engaiolados. A jovem, então, começa a fazer visitas constantes ao Rei dos Elfos durante suas caminhadas pela floresta. Pouco a pouco, a jovem vê-se dominada por essa criatura, submissa e dependente:

Agora, quando saio para caminhar, às vezes pela manhã, quando a geada colocou sua impressão digital brilhante sobre a vegetação rasteira, ou, às vezes, embora com menos frequência, mas uma opção mais tentadora, à noite, quando a escuridão fria se instala, sempre vou ao encontro do Rei dos Elfos, e ele me deita em sua cama de palha, onde fico à mercê de suas mãos imensas. Ele é o

²⁰No original: “Her work, whatever her intentions, does not represent stereotypical feminist views of women as either heroic fighters against, or passive victims of, patriarchal dominance”.

açougueiro afetuoso que me mostrou que o preço da carne é o amor; esfole o coelho, ele diz! E todas as minhas roupas caem (CARTER, 2017, p. 150).

Aqui se percebe que apesar da demonstração de subserviência ao Rei dos Elfos quando está junto dele, ela vai ao seu encontro por vontade própria. A protagonista de Angela Carter, apesar de todas as advertências a respeito dessa criatura da floresta, desconsidera-as e se permite seduzir pelo Rei dos Elfos: “Coma-me, beba-me; sedenta, angustiada, dominada pela criatura mágica, eu volto para ele todas as vezes[...]” (CARTER, 2017, p. 153). Os olhos desse ser a fazem se sentir prisioneira, pequena, de modo a sentir-se como os pássaros que ele mantém prisioneiros. Porém, é nesse instante da narrativa que a jovem percebe o que o Rei dos Elfos queria dela: mantê-la sua prisioneira, como os pássaros que, na realidade eram mulheres que eram atraídas por ele na floresta:

Quando percebi o que o Rei dos Elfos pretendia fazer comigo, fui tomada por um medo terrível e não sabia o que fazer, pois o amava com todo o meu coração e, ainda assim, não tinha vontade de me juntar à congregação de assobiadores que ele mantinha presa em suas gaiolas, embora cuidasse deles com muito carinho, dando-lhes água fresca todos os dias e alimentando-os bem (CARTER, 2017, p. 154).

Carter apresenta-nos uma personagem feminina que se encontra sob os domínios de um ser masculino, o que denuncia o que ocorre na relação doméstica entre homens e mulheres na contemporaneidade. A jovem do conto é subserviente aos encantos do Rei dos Elfos e descobre os seus planos de aprisioná-la; no entanto, ainda assim, permanece indo ao seu encontro, apaixona-se por ele e se mantém refém daquela criatura dominadora que, por sua vez, demonstra tratá-la bem, mas precisa tê-la presa sob o seu domínio. Ao final da narrativa, a protagonista de Angela Carter decide que, para ser livre, deve matar o Rei dos Elfos, uma vez que apenas deixá-lo não seria suficiente para ser independente e encontrar a si mesma. Seu desejo é também libertar todos os “pássaros” que ele mantém aprisionados, para que possam ser tornar mulheres autônomas, longe da opressão masculina do Rei dos Elfos.

2.2 A desconstrução do enredo em “A Câmara Sangrenta e Outras Histórias”

*Angela tinha os dotes de um genuíno escritor
para reconstruir o mundo para seus leitores.*
(Marina Warner)

The Bloody Chamber (ou em algumas edições mais atuais *The Bloody Chamber and Other Stories*) é uma coletânea de contos ficcionais escritos por Angela Carter. Foi publicado primeiramente no Reino Unido em 1979 por Vitor Gollancz e foi vencedor do *Cheltenham Festival Literary Prize*. Todas as histórias compartilham de um tema comum por estarem baseadas em contos clássicos ou contos folclóricos. De acordo com Helen Simpson (2006), a obra é descrita frequentemente, de maneira errônea, como uma coletânea de contos e histórias infantis tradicionais com um toque feminista subversivo. Ela, ainda, afirma que, de fato, essas são novas histórias, não versões de uma história²¹. Para a própria Angela Carter, a intenção não era fazer “versões” ou “contos de fadas para adultos”, mas retirar o conteúdo latente de narrativas tradicionais e usá-lo como ponto de partida para novas histórias, que fossem variantes de contos folclóricos europeus, que tiveram sua origem na tradição oral antes mesmo de serem escritos. Carter utilizou histórias que são atribuídas a autores franceses, como Charles Perrault – “Bluebeard”, “Little Red Riding Hood”, “Puss-in-Boots” e “Sleeping Beauty” – e Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve – “Beauty and the Beast”. “Snow White”, dos Irmãos Grimm, e “The Erl-King”, oriunda dos folclores alemão e escandinavo, também são histórias que serviram de ponto de partida para a reescritura de Angela Carter. Roberts (2008) afirma que, apesar do poder individual desses contos, outro tema pode ser delineado por meio deles como uma coletânea – o desenvolvimento do papel feminino²². Ou seja, as personagens femininas de Carter não são mais vistas com a imagem arquetípica de “vítimas” como nos contos clássicos, mas, sobretudo, como mulheres que descentralizam a liderança masculina, demonstrando o seu empoderamento. Segundo Adriana Lisboa, no Prefácio

²¹ No original: “The Bloody Chamber is often wrongly described as a group of traditional fairy tales given a subversive feminist twist. In fact, these are new stories, not re-tellings”.

²² No original: “Despite the individual power of these tales, another theme can be traced through them as a collection – the development of the female role”.

de *A Câmara Sangrenta e outras histórias* (2017), *corpus* ficcional desta dissertação, aponta que esse livro de Carter “traz para o meio da cena a sexualidade (heterossexual) feminina”. Para ela:

A Câmara Sangrenta e outras histórias não recusa a violência nem as perversões latentes nas narrativas que usa como ponto de partida, e a passividade, *nesta obra de Carter*, jamais será um mérito – como costuma ser quando se trata das heroínas dos contos de fadas tradicionais (LISBOA, 2017, p. 8). Grifo nosso.

A releitura da história do marido cruel, denominado Barba Azul, que assassinava suas curiosas esposas como forma de punição, é o primeiro e mais longo conto do livro e caracteriza-se por uma alegoria do autodescobrimento feminino. Com um conto intitulado “A Câmara Sangrenta” (título que dá nome ao livro), Angela Carter revisita o conto de Charles Perrault com uma riqueza de descrição pormenorizada. Narrado em 1ª pessoa pela desventurada esposa e pontilhado por descrições longas, com cores, texturas e cheiros intensificados, o conto evoca o (des)temido Barba Azul no personagem de um inclemente e rico marquês francês, dono de um suntuoso castelo isolado em uma ilha. Já na narrativa de Perrault, deparamo-nos com uma estrutura mais simples, com poucas descrições, de caráter bastante conciso e evidenciando o típico relato oral em 3ª pessoa, iniciado com “Era uma vez”.

Logo no início do conto reescrito por Carter, percebe-se a voz dada à mulher. Toda a história é contada sob o seu ponto de vista do narrador-personagem, quando ela sai da casa de sua mãe “rumo ao território inescrutável do casamento” (CARTER, 2017, p. 15). A personagem mostra-se segura, apesar da pouca idade e do receio do novo, em relação à sua decisão de se casar com o rico marquês, afirmando categoricamente: “Nossa destinação, meu destino” (CARTER, 2017, p.17).

Angela Carter, neste conto, assume a posição de narradora feminista pós-moderna por meio de uma protagonista que descreve seus anseios naturais, pulsantes, próprios de uma mulher de dezessete anos que assume esses desejos, não demonstrando uma visão marcada pela submissão, a não ser que isso seja uma de suas fantasias. Ela relata, por toda a narrativa, o cheiro, a aparência peculiar de seu marido, desejando-o, colocando a sua imaginação a serviço de suas vontades. Assim descritos:

O beijo dele, seu beijo com a língua e os dentes e a barba curta e áspera, tinha insinuado, embora com o mesmo tato requintado daquela camisola que ele me dera de presente, como seria a noite de núpcias, voluptuosamente adiada até deitarmos em sua grande cama ancestral na propriedade que se elevava diante do mar [...] (CARTER, 2017, p. 17).

Pelo viés comparativo da história tradicional com a reescrita de Carter, pode-se afirmar que há um deslocamento do protagonismo, ou seja, a mulher afirma-se como narradora de sua própria história contando, sob o seu foco narrativo e seu olhar essencialmente feminino, os sucessivos acontecimentos. Ao contrário do que acontece na narrativa de Perrault: nesta, a irmã caçula – mulher destinada a casar-se com Barba Azul – é passiva, e o que ela espera do marido é que ele seja um perfeito cavalheiro. A questão da sexualidade no conto de Perrault é inexistente.

Tendo isso em vista, Stumpf (2008) cita Patricia Duncker e Cristina Bacchilega como teóricas estudiosas da escrita de Carter, que possuem pontos de vista divergentes no que diz respeito à reescrita de contos tradicionais, uma vez que, em “A Câmara Sangrenta”, Angela Carter assume uma perspectiva feminista ou mantém o modelo patriarcal de relacionamentos²³ (STUMPF, 2008). Segundo a autora:

Duncker culpa Carter pela escolha do gênero conto de fada e pelo modo como ela conserva a autenticidade para a sua estrutura quando os reescreve. Ela argumenta que, por essa razão, esses contos podem apenas reproduzir os valores patriarcais em vez de modificá-los. Bacchilega chama a atenção para o fato de que o processo de reescrita dá vozes aos personagens e a situações anteriormente não ouvidas. E é ouvindo essas vozes que nós podemos encontrar caminhos nos quais eles quebram o paradigma do patriarcalismo e enfrentam as novas identidades de gênero/eróticas de Duncker. Duncker utiliza as ideias de Andrea Dworkin para reforçar que os contos de fada não podem ser uma ferramenta para mudar os estereótipos de gênero/eróticos²⁴ (STUMPF, 2008).

²³No original: “Duncker and Bacchilega have divergent points of view on whether the rewriting of traditional fairy tales on Angela Carter’s *The Bloody Chamber* assumes a feminist perspective or maintain the patriarchal model of relationships”.

²⁴No original: “Duncker faults Carter for the choice of fairy tale genre and the way she keeps faithful to their structure when rewriting them. She argues that for this reason they can only reproduce the patriarchal values rather than modify them. Bacchilega calls attention to the fact that the rewriting gives voices to characters and situations previously unheard. And it is on listening to those voices that we may find ways in which they break the paradigm of patriarchy and head for Duncker’s new gender/erotic identities. Duncker uses Andrea Dworkin’s ideas to reinforce that fairy tales cannot be a tool to change the gender/erotic stereotypes”.

Em meio a esse debate, Bonnici (2007) reitera, no que concerne à reescrita (*writing back* em inglês), que esse é um fenômeno literário criado a partir de lacunas, silêncios, alegorias, metáforas e ironias existentes no texto geralmente “canônico”. A estratégia é amplamente utilizada na literatura pós-colonial e a literatura feminista a emprega para retrucar as bases patriarcalistas no texto tradicional de maneira a redescobrir o espaço feminino construído pelo novo texto, dando voz à mulher antes silenciada pelo patriarcalismo. De acordo com o autor, com o intuito de subversão do cânone e inscrever as experiências do sujeito marginalizado na literatura feminista, vários textos revisionistas surgiram e a escritora britânica Angela Carter ganhou fama por sua escrita revisionista/feminista de contos clássicos tradicionais nórdicos em *The Bloody Chamber and Other Stories (A Câmara Sangrenta e Outras Histórias)*, em português. Para Lorna Sage (1992), Angela Carter, durante os anos de 1970 (época em que *The Bloody Chamber* foi publicado), encontrava-se mais explícita e sistematicamente interessada em modelos de narrativa que antecederiam o romance, como contos de fada, contos folclóricos e outras formas, que se desenvolviam pelo acréscimo e pela nova versão, como alegorias medievais de amor²⁵. Para Avis Lewallen (1988 *apud* RAPUCCI, 2016), em *The Bloody Chamber*, Carter tenta promover uma sexualidade ativa para as mulheres dentro de um parâmetro sadiano. Lewallen observa que Carter usa ironia e, portanto, não endossa sinceramente a visão patriarcal, mas oferece uma forma de crítica contra ela. Um outro dado relevante sobre as estratégias de Carter é que, combinando a exegese acadêmica, a teorização pós-moderna e a análise da cultura popular, ela defende a pornografia como um gênero estético e faz o caso de Sade como profeta da emancipação sexual feminina²⁶ (SHOWALTER, 2009, p. 267).

Na narrativa clássica de Perrault, percebe-se a subserviência da mulher ao marido no episódio em que Barba Azul descobre que, por pura satisfação de sua curiosidade, sua esposa adentra o quarto secreto enquanto ele estava ausente e depara-se com as atrocidades do marido vendo corpos escondidos de suas ex-mulheres

²⁵ No original: “During these years she got more explicit and systematically interested in narrative models that pre-date the novel: fairy tales, folk tales, and other forms that develop by accretion and retelling, like medieval allegories of love”.

²⁶ No original: “In a combination of scholarly exegesis, postmodernist theorizing, and analysis of popular culture, Carter defended pornography as an aesthetic genre and made the case for Sade as a prophet of female sexual emancipation”.

decapitadas. Ele confronta-a questionando sobre a mancha de sangue sobre a chave misteriosa, assim descrito:

Após várias desculpas, ela teve de trazer a chave. Depois de examiná-la, Barba Azul perguntou à mulher: ‘Por que a chave está manchada de sangue?’ ‘Não tenho a menor ideia’, respondeu a pobre mulher, mais pálida que a morte. ‘Não tem a menor ideia’, replicou Barba Azul, ‘mas eu tenho. Você quis entrar no gabinete! Muito bem, senhora, entrará nele e tomará seu lugar junto às damas que lá viu.’ *Ela se jogou aos pés do marido, chorando e pedindo perdão, demonstrando um arrependimento verdadeiro por não ter sido obediente* (PERRAULT in MACHADO, 2010, p. 88). Grifo nosso.

Ao final da história, a mulher é destinada à morte como punição por sua curiosidade, assim como na versão de Carter. Todavia, as narrativas tomam rumos diferentes e a versão reescrita ratifica a desconstrução do enredo da história clássica. No conto tradicional, quando Barba Azul está prestes a decapitar a mulher, dois cavaleiros, irmãos da jovem, aparecem e matam o temível marido com uma espada, salvando a vida de sua irmã. Assim, Barba Azul, que não tinha herdeiros, deixa toda sua fortuna que será administrada por sua esposa que imediatamente se casa com “um homem muito direito que a fez esquecer o que sofrera com Barba Azul” (PERRAULT in MACHADO, 2010, p. 92). Reforça-se aqui a valentia e o heroísmo masculino sobre a figura feminina. Já a reescrita de Carter apresenta-nos um desfecho com a participação de uma mulher. A resolução da crise se dá pelo ato heroico da mãe. A jovem é resgatada por sua mãe que atira na cabeça do marquês. A mãe, portanto, é uma espécie de heroína reinventada na figura maternal de mulher corajosa.

Constata-se que nos contos de *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* há um deslocamento em torno de temas que envolvem a morte e o amor; traição e crueldade; redenção e salvação; e, acima de tudo, a possibilidade de mudança em que Carter determina uma perspectiva de fortes possibilidades de transformação, que traz esperança e força para as mulheres presentes nos contos²⁷ (ROBERTS, 2008, p. 12), como percebemos no desfecho de sua versão reescrita. Segundo Showalter (2009), as histórias reelaboram contos tradicionais, para sugerir tanto subtextos violentos quanto

²⁷ No original: “The tales, singularly and as a collection, revolve around themes of death and love; treachery and cruelty; redemption and salvation; and, above all, the possibility of change. [...] Carter’s determined perspective on the powerful possibilities of transformation brings hope and strength to the women in the tales”.

eróticos do desejo feminino e o potencial subversivo da imaginação feminina²⁸ (SHOWALTER, 2009, p. 268) como podemos perceber no conto “A menina da neve”, analisado mais adiante.

Destaca-se que na reescrita de Carter, Robin Ann Sheets (1991 *apud* RAPUCCI, 2016) reavalia a posição da escritora sobre a pornografia, realizando a leitura do ensaio *The sadeian woman* em conjunto com a obra *The Bloody Chamber*, chamando a nossa atenção para a controvérsia existente. Desse modo:

Sheets (1991) afirma que, embora Carter assuma que a maior parte da pornografia é reacionária porque serve para reforçar o sistema predominante de valores e ideias em uma dada sociedade, a escritora prevê a possibilidade de um ‘pornógrafo moral’ que usaria o gênero como uma crítica das relações entre os sexos. Ainda que Carter reconheça a misoginia de Sade, ela o elogia por reivindicar direitos de sexualidade livre para as mulheres (SHEETS, 1991, *apud* RAPUCCI, 2016, p. 31).

Sob a concepção da desconstrução de parâmetros, estratégias e ideologias antigos, para Bonnici (2007), o revisionismo feminista é uma atitude de quem discorda da doutrina patriarcal e da desigualdade de gênero. Para o autor, essa desconstrução²⁹, incluindo-se a literária, é a formação de um novo sistema de relacionamento social, baseado em uma nova mentalidade, sem hierarquização, dominação e binarismos. Samuel (2011, p. 179) acredita que “a desconstrução busca habitar as margens dos sistemas tradicionais do pensamento para pressionar seus limites e testar suas fundações”. Dessa maneira:

Na literatura, a revisão do cânone literário e a visibilidade de escritoras contemporâneas e de séculos anteriores foram alguns resultados de grande impacto. A entrada da mulher com plenos poderes no trabalho fora de casa, nas universidades, na política e na administração da sociedade criou uma nova mentalidade que praticamente implodiu a antiga (BONNICI, 2007, p. 231).

²⁸ No original: “The stories rework traditional fairy tales to suggest both the violent and erotic subtexts of female desire and the subversive potential of the female imagination”.

²⁹ O termo “desconstrução” é definido por Zolin (BONNICI; ZOLIN, 2009) como proveniente da obra de Jacques Derrida, utilizado pelos teóricos da literatura em uma espécie de crítica das oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental, tais como: modelo x imitação; dominador x dominado; forte x fraco; presença x ausência; corpo x mente; homem x mulher. Trata-se de se apoiar na convicção de que oposições como essas não são absolutamente naturais, nem inevitáveis, mas construções ideológicas que podem ser desconstruídas, isto é, submetidas à estrutura e funcionamento diferentes (ZOLIN, 2009, p. 219).

Podemos afirmar que *The Bloody Chamber* foi um desses resultados de grande impacto, em que o “experimento de Angela Carter com formas e com o conteúdo dos contos tradicionais forneceu, ou não, ‘novas histórias’ para o público do século XXI”; não obstante, “sua intenção de explorar a sexualidade feminina como comportamento humano desafiou seus contemporâneos”³⁰ (ROBERTS, 2008, p. 7). Simpson (2006) caracteriza a obra de Carter como um reluzente diamante multifacetado, que reflete e refrata uma variedade de retratos do desejo e da sexualidade – heterossexual feminina – no qual, excepcionalmente para a época, 1979, são contadas histórias de um ponto de vista feminino heterossexual³¹. Em sua obra, Carter determinou nas possibilidades do poder de transformação, trazendo para as personagens femininas de suas narrativas esperança e força.

No clássico de Madame de Beaumont (1756) “A Bela e a Fera”, Bela é uma protagonista que possui muitas qualidades enquanto mulher: é bonita, inteligente, generosa e extremamente bondosa. Após sua família perder suas posses, ela se dispõe a ajudar, ao contrário de suas irmãs, que apenas se preocupam com tudo aquilo que perderam. Assim, durante toda a narrativa, a jovem Bela é retratada sob a perspectiva do idealismo do patriarcado. Frágil, honesta e íntegra, ela se propõe a enfrentar a fúria da Fera para preservar a vida de seu pai.

Na releitura desse clássico, “O Sr. Lyon faz a corte”, a história “A Bela e a Fera” é reescrita por Angela Carter de um modo convencional, ou seja, esse conto é o que mais se assemelha à sua versão tradicional. Ela narra a história de uma jovem garota, preocupada com a segurança de seu pai; um homem que acaba de receber a notícia de que havia perdido toda sua fortuna e está a caminho de casa quando seu carro fica encalhado na neve. A personagem Bela é mantida com o mesmo nome do conto tradicional e é descrita de modo que sua imagem sugere uma associação à pureza, inocência e jovialidade. Assim descrita:

³⁰ No original: “Carter’s experiment with forms and content of traditional tales may or may not provide ‘new stories’ to a twenty-first-century audience, but her attempt to explore female sexuality as human behavior challenged her contemporaries”.

³¹ No original: “The Bloody Chamber is like a multifaceted glittering diamond reflecting and refracting a variety of portraits of desire and sexuality – heterosexual female sexuality – which, unusually for the time, 1979, are told from a heterosexual female viewpoint”.

Essa linda jovem, cuja pele possui a mesma luz interior, de modo que poderíamos imaginar que também é feita de neve, faz uma pausa em suas tarefas na modesta cozinha e olha lá para fora, para a estrada de terra (CARTER, 2017, p. 71).

Ao cair da noite, o pai, um homem de negócios falido, decide abandonar o carro, caminha na neve em direção a uma mansão majestosa que há no meio do caminho. O lugar é estranho: ele entra, encontra comida e bebida, mas não há pessoas. Ao deixar a bela casa, arranca uma rosa de seu jardim com a intenção de dá-la de presente a sua filha. Mais uma vez a inocência e a perfeição é simbolizada na história pela rosa branca. O dono da casa aparece, uma criatura metade leão, metade homem. A imagem da Fera, então, é contraposta à imagem da Bela. A imagem perfeita e inocente de Bela é suficiente para equilibrar a imagem de natureza selvagem da Fera. O pai tenta desculpar-se por ter arrancado a rosa, mostrando uma foto de sua bela filha. A Fera, então, pede que o pai leve a jovem para jantar com ele. Nesse passo, percebe-se o que o título do conto sugere: a representação tradicional de papéis femininos e masculinos. Ao contrário da narrativa clássica em que a Fera ordena a morte do responsável por arrancar a rosa de seu jardim ou outra pessoa que assuma essa consequência, Carter nessa nova história demonstra que, ao ver a foto de sua filha, nesse contexto, a figura feminina é representada como objeto de desejo masculino. Bela, então, disposta a tomar a atitude de enfrentar o seu destino, mesmo estranhando e se sentindo sufocada pela presença da Fera, sabia que sua visita era o preço da sorte de seu pai. Angela Carter ratifica o poder de tomada de decisão da personagem:

Como ele era estranho. Ela achava aquela sua desconcertante diferença quase intolerável; sua presença a sufocava. Parecia haver uma forte e silenciosa pressão sobre ela em sua casa, como se estivesse debaixo d'água, e, quando viu as grandes patas pousadas nos braços da cadeira, pensou: são a morte de qualquer delicado herbívoro. E era assim que se sentia, a Senhorita Cordeiro, impecável, sacrificial (CARTER, 2017, p. 770).

Constata-se aqui a atitude subserviente da protagonista frente aos desejos da figura masculina da Fera. Ainda que Carter pretenda dar ao conteúdo latente da narrativa uma visão mais atual da personagem feminina, a submissão é colocada em evidência. Não obstante, o narrador, em certo ponto da história, apresenta-nos uma protagonista que, diante de uma situação tensa e amedrontadora, possui seus próprios sentimentos:

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). Grifo nosso.

Apesar do destaque à vontade própria da personagem, percebe-se no conto como um todo, que a representação da figura feminina aqui se assemelha muito ao clássico tradicional de Beaumont. Na continuação da narrativa, a filha é obrigada a ficar com a Fera, enquanto ele ajuda seu pai a recuperar a sua fortuna. No jantar, Bela e Fera têm o primeiro contato pessoalmente. Bela deixa a Fera para estar ao lado de seu pai, que liga para ela com boas notícias sobre os negócios. A Bela jovem decide então ir embora, prometendo retornar antes de o inverno acabar. Ela não cumpre a promessa e a Fera quase morre por isso. Por fim, Bela retorna e percebe humanidade em Fera, que é transformado em homem por um beijo.

Em “O Sr. Lyon faz a corte”, Angela Carter desconstrói as dicotomias reforçadas nas histórias clássicas como bem e mal, bonito e feio, a partir dos conflitos existentes entre as identidades dos personagens. A protagonista Bela é, desde o início da narrativa, submissa, enquanto as personagens masculinas, valendo-se de sua dominação, tanto o pai como a Fera, beneficiam-se seus sentimentos. Em vista disso, o que se percebe também na narrativa de Carter é a fusão de uma linguagem envolvente e ao mesmo tempo de aversão, no que diz respeito à relação dos protagonistas, dando ao leitor uma sensação de uma narrativa com tom discretamente lascivo, tendo em vista o envolvimento carnal das personagens Bela e Fera. Carter, então, com essa nova proposta para o clássico “A Bela e a Fera”, problematiza as relações inseridas na sociedade patriarcal no momento histórico em que essa história foi escrita.

“A noiva do tigre” é outra versão paródica de Angela Carter para a história de “A Bela e a Fera”, com um tom que se difere do conto “O Sr. Lyon faz a corte”. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa em que a voz narrativa é dada à jovem Bela e, imediatamente, o leitor percebe que essa se trata de sua própria história, contada a partir de suas perspectivas. Diferentemente tanto de “O Sr. Lyon faz a corte” quanto do conto clássico, nesse outro contexto revisionista, a protagonista Bela não possui uma imagem idealizada de perfeição. Angela Carter aqui desconstrói o ideário de beleza feminina das narrativas clássicas tradicionais. O ápice do conto está na relação entre Bela e os personagens masculinos: seu pai, um homem negligente que perdera a própria filha em um jogo de cartas, e a Fera, um homem com aparência de tigre, que é peça fundamental na transformação e libertação da jovem heroína protagonista.

O início da narrativa é marcado pelo descontentamento de Bela em relação ao seu pai: “Meu pai me perdeu para a Fera num jogo de cartas” (CARTER, 2017, p. 89). Em uma manhã fria, a jovem parte em direção ao castelo da Fera em uma carruagem recontando histórias de sua infância durante toda a viagem e fazendo reflexões a respeito do mistério que ronda essa criatura meio-homem, meio-tigre. Nessa versão, Carter destaca a atitude negligente do pai como estopim a configurar a protagonista como uma espécie de prêmio dado à Fera e não como refém da fortuna dele. Assim, essa releitura tende para uma postura transgressora da personagem frente a sua situação diante da Fera.

“A noiva do tigre” é uma história que faz parte das inúmeras narrativas reescritas na contemporaneidade que se propõe a desconstruir enredos outrora consagrados pela tradição, fundamentalmente os contos clássicos que reforçam e impõem paradigmas de beleza e modelos convencionais de comportamento feminino. Essa desconstrução, muitas vezes, apela para a sexualidade feminina e para a quebra de estereótipos impostos às mulheres. Para alguns, pode parecer algo subversivo, no sentido de demonstrar um caráter revolucionário em um novo modo de se contar uma história. No entanto, para outros, é sinônimo de ultraje, uma vez que pode despertar certa fúria hostil àqueles que se revoltam quando se deparam com “histórias para crianças” reconfiguradas enquanto contos que tratam de sexo e subversão feminina. Isso vai ao encontro dos contos reescritos na obra *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias*, que nos apresentam narrativas repletas de temas também controversos. De acordo com Bonnici (2007, p. 59):

A revisão de contos tradicionais de fadas, feita pelas autoras britânicas Angela Carter (1940-1992) e Emma Tennant (1938), nos quais circulam lobisomens, gatos, lobas e vampiros, mostra como as manifestações da sexualidade feminina reproduzidas pelo patriarcalismo estão sendo subvertidas pela corajosa aceitação da própria sexualidade, sensualidade e desejos. Essa subversão tem por finalidade a participação nos ‘privilégios’ do centro de outrora.

Tendo isso em vista, Angela Carter no conto “A noiva do tigre” rompe com os papéis tradicionais de homens e mulheres, apresentando uma personagem protagonista que expõe seus medos e desejos, sendo ela a se predispor a um encontro sexual com a Fera, uma vez que o único anseio da criatura era vê-la nua:

— Pode me colocar numa sala sem janelas, meu senhor, e prometo que levanto minha saia até a cintura, pronta para o senhor. Mas deve

haver um lençol sobre meu rosto, para escondê-lo; e deve ser colocado em cima de mim muito de leve, para não me sufocar. Então, devo ficar totalmente coberta da cintura para cima, e sem luzes. Ali o senhor pode estar comigo uma vez, e apenas uma vez. Depois disso, devo ser conduzida diretamente à cidade e deixada na praça pública, em frente à igreja. Se quiser me dar dinheiro, terei prazer em recebê-lo. Mas devo salientar que deve me dar somente a mesma quantia que daria a qualquer outra mulher em tais circunstâncias. No entanto, se optar por não me dar um presente, é um direito seu (CARTER, 2017, p. 101).

Quando Angela Carter concede voz à protagonista do conto, efetivamente, a personagem subverte a ideia de inocência presente nos contos tradicionais, distanciando-se do ideal de mulher ratificado nessas narrativas. Aqui, Bela mostra-se mais empoderada e, apesar de seus medos, constata-se que ela faz escolhas de maneira a levantar críticas ao papel das mulheres na sociedade ao longo dos tempos, transgredindo paradigmas sociais de virgindade, pureza e casamento recorrentes em históricas clássicas. O fato de a mulher tomar a iniciativa do contato sexual com Fera e deitar-se em sua cama, reafirma a subversão feminina dos arquétipos de mulher impostos pelo discurso patriarcal.

No sentido de demonstrar a inversão dos papéis paradigmáticos de sexo frágil (feminino) e sexo forte (masculino), ratificada pelo fato de a Fera, agora, arrastar-se na direção de Bela. Angela Carter apresenta um homem submisso à mulher, diferentemente dos enredos em contos tradicionais. Em um jogo de sedução em que a mulher é a protagonista e toma as rédeas da situação, Bela ao final do conto, após deixar seus seios à mostra para a Fera, esta deixa-a ir embora, mas a jovem permanece no castelo e afirma que “ele estava imóvel feito pedra. Tinha muito mais medo de mim do que eu dele” (CARTER, 2017, p. 113). O surpreendente desfecho, então, ratifica essa situação, rompe-se com os moldes clássicos e, em vez de a Fera transformar-se em um belo príncipe e casar-se com Bela sendo “felizes para sempre”, Carter propõe a transformação da própria personagem feminina em animal, assim narrado:

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).

Dessa forma, Carter subverte a narrativa de Beaumont, tendo como ponto central a metamorfose de Bela em uma fera. Nesse contexto revisionista do conto

clássico, a transformação da protagonista simboliza sua libertação do arquétipo de beleza feminina, submissa ao discurso masculino hegemônico. Nesse sentido, durante séculos, a mulher desempenhou um papel secundário nas obras literárias. Em um momento de busca e transformação da identidade feminina, a reescrita de contos clássicos, associada à crítica feminista, desconstrói a ideia de oposição entre o feminino/masculino no sentido de se quebrarem paradigmas marcados pela dominação e imposição provenientes do discurso patriarcal.

Nessa perspectiva, o conto “A menina da neve”, também contido em *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias*, configura-se como uma nova narrativa pós-moderna do clássico “Branca de Neve”. Em sua forma mais tradicional, a personagem feminina Branca de Neve casa-se com o príncipe e vivem felizes para sempre, demonstrando o papel social da mulher restrito ao casamento, à procriação e ao zelo com a família. Já na reescrita de Angela Carter, a breve narrativa conta a história de duas mulheres: uma menina da neve e uma condessa. Não há a presença de anões ou príncipe encantado. Certo dia, quando o conde e a condessa cavalgavam pela floresta em um dia frio, o conde observa a neve e demonstra o seu desejo por uma mulher branca tal qual a neve que caía. Ao passar por um buraco com sangue ele deseja uma mulher vermelha e, ao passar por um corvo empoleirado em um galho sem folhas, deseja, mais uma vez, uma mulher negra como a pena do pássaro. Desse modo, o conde sempre idealiza uma mulher diferente da sua. De repente, surge na estrada uma menina, a menina da neve. Essa menina é a personificação da idealização do conde, uma vez que surge, a partir dos desejos e anseios dele, branca, nua, imaculada e pura, não sendo ainda uma “mulher”, despertando o desejo sexual do conde e fazendo parte de suas fantasias eróticas:

Assim que ele terminou sua descrição, lá estava ela, ao lado da estrada, pele branca, boca vermelha, cabelo preto e completamente nua; ela era a filha de seu desejo e a condessa a odiou. O conde ergueu-a e a sentou na frente dele na sela, mas a condessa tinha um único pensamento: como poderei me livrar dela? (CARTER, 2017, p. 159).

A condessa, então, corresponde à madrasta do conto de Grimm, odeia a menina da neve e tenta, a todo o momento, se livrar dela em um infundável empreendimento de tirá-la de seu caminho. Assim, deixa propositalmente suas luvas caírem no chão e pede à jovem para procurá-las. Mais que rapidamente, o marido, dominado por seus

desejos, afirma que não seria necessário, uma vez que compraria um par de luvas novas para a esposa. De maneira misteriosa, as peles saltam dos ombros da condessa e envolvem o corpo nu da menina. A condessa rapidamente joga seu broche de diamante em um lago congelado e ordena que a jovem mergulhasse para apanhá-lo. Mais uma vez o conde impede que a menina obedeça aos mandos da condessa. Magicamente as botas da condessa saltam de seus pés e vão para os da menina. A condessa agora, encontra-se nua e a menina da neve coberta com os seus pertences. O conde sente pena da esposa. Chegando próximo a uma roseira, a condessa pede que a jovem apanhe uma rosa para ela. O conde, agora, diferentemente, diz que isso não pode ser negado à sua esposa. Assim, a menina apanha uma rosa e acaba espetando seu dedo em um espinho que sangra. Ela grita e cai no chão. O conde desce do cavalo, desabotoa suas calças e a estupra. A condessa permanece imóvel, observando o terrível ato. A menina da neve começa a derreter, restando apenas uma mancha no chão, uma pena de pássaro e a rosa. Por fim, o conde apanha a rosa, entrega à condessa, que a deixa cair por sentir uma “mordida”.

Aqui é relevante a forma mágica como os objetos da condessa, sempre submissa ao marido, são transferidos para a menina da neve, ratificando a perda de uma mulher mais velha para uma mais jovem, evidenciando que a condessa prefere manter-se em sua posição de inferioridade. Todavia, a menina da neve também é vista como um objeto apenas para satisfazer os desejos do conde. Quando isso ocorre, ela derrete. Por fim, no intuito de manter seu papel social como esposa do conde, a condessa retoma o seu lugar de origem. Enfim, ambas as mulheres podem ser consideradas “objetos”: a menina, por satisfazer os desejos masculinos, e, a condessa, por aceitar a situação para manter seu título de esposa do conde.

Segundo Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1991), a manipulação do corpo da mulher e a violência a que ele é submetido, tanto aquela que se atualiza na agressão física – espancamentos, estupros, assassinatos – quanto a que o coisifica enquanto objeto de consumo são alvos de denúncia do movimento feminista. Desse modo, o “derretimento” (metáfora para o desaparecimento) da menina da neve ao final do conto apela para a eliminação das representações masculinas dos objetos de desejo. Contrariamente ao que ocorre no clássico tradicional “Branca de Neve”, a madrasta má não consegue vencer sua rival. Na narrativa de Grimm, quem cobiça a menina é a madrasta, que manda matá-la por causa de sua grande inveja, o que não ocorre, em função da bondade do caçador, que a deixa viva na floresta, de modo que a menina

encontra a casa dos sete anões que a ajudam. Por fim, a madrasta é punida por suas atrocidades e a menina casa-se com um príncipe.

Já na releitura de Carter não há final feliz para a menina da neve e a condessa obtém sucesso em seu intento. Ao fim da narrativa, os objetos transferidos para a jovem retornam para a condessa. Não há anões para salvá-la ou príncipe para casar-se com ela, mas sim uma salvação pautada na subversão dos valores instaurados na sociedade patriarcal. Portanto, as releituras de contos clássicos tradicionais são terrenos férteis para discussões e análises dentro daquele momento histórico em que são produzidas. Essas novas possibilidades de escrita destacam-se por sua importância em levantar questões da contemporaneidade no sentido de discutir e desafiar as representações dos papéis sociais masculinos e femininos na sociedade. Os novos contos de Angela Carter, em comparação às narrativas clássicas, ressaltam o papel da mulher ao longo dos séculos, de maneira a chamar nossa atenção para um novo olhar a partir de uma nova história.

2.3 A linguagem e a tradição da escrita literária feminina

*Qualquer coisa pode acontecer
quando ser mulher deixar de ser uma ocupação protegida,
pensei, abrindo a porta.*
(WOOLF, 2014)

A opção de estudar os contos de Angela Carter, além do que já fora mencionado na Introdução desta dissertação, partiu, primeiramente, da vontade de compreender a dinâmica dos contos clássicos tradicionais sob outro viés, sobretudo o da perspectiva feminina e feminista, assim como do modo como as personagens do sexo feminino são apresentadas e representadas. A escritora afirma que nos oferece essas histórias movidas pela nostalgia, uma vez que o passado foi duro, cruel e especialmente hostil para as mulheres, por mais desesperados que tenham sido os estratagemas que elas usaram para fazer as coisas um pouco à sua maneira (CARTER, 2007, p. 26). Segundo Guedes (2003), elementos, tais como: ressignificação e recontextualização de signos; desconstrução de conceitos inseridos nas crenças e práticas culturais; representação da experiência feminina; e apropriação paródica de textos canônicos, tornaram-se parte da escrita e da crítica feminista das últimas

décadas, em uma tentativa de expor e criticar a opressão sofrida pelas mulheres tanto pelo patriarcado quanto pelo colonialismo e demais instituições, que lhes negavam voz e representação.

Tendo isso em vista, destaco aqui o trabalho de Virginia Woolf (2014), em sua obra *Um teto todo seu*. A escritora inglesa apresenta um panorama da participação da mulher na literatura como escritora, e não apenas como personagem. Na visão de Woolf (2014), no decorrer da história, tanto a restrição financeira quanto a restrição de espaço foram aspectos que impediram a emancipação feminina, ratificando sua dependência e inércia na sociedade. Por meio de uma linguagem incisiva e de modo alegórico, ela supõe e exemplifica se, caso Shakespeare tivesse tido uma irmã com o mesmo talento e vocação que ele, era certo que fosse tolhida, apenas lhe sendo permitido o papel de trabalhadora doméstica, subserviente e submissa, como eram as mulheres do século XVI e aquelas que figuram como personagens das histórias clássicas tradicionais que aqui nesta dissertação estão em escrutínio. No entanto, como já foi apresentado aqui anteriormente, o revisionismo altera paradigmas preestabelecidos substancialmente, quando essas histórias são (re)escritas por escritoras imbuídas da consciência da exclusão e do silenciamento das mulheres nas sociedades do passado e nas suas representações subalternizantes nos ditos contos da tradição europeia.

Para os estudos feministas, o ensaio de Virginia Woolf (2014) é emblemático, visto que, de um lado, pauta a origem da escrita feminina encarcerada e, do outro, transgredir as imposições ideológicas configuradas como “restrições do sexo”, que delimitavam a literatura produzida por mulheres tematicamente ao dia a dia doméstico, quando se tratava das caracterizações de uma personagem feminina. Ou seja, há um construto espacial socialmente aceito em que as mulheres devem permanecer sob um sistema de proteção apenas por serem do sexo feminino. Nessa perspectiva, Woolf (2014) afirma que pensou que, mais ou menos cem anos depois da época em que ela publicara o ensaio (1929), as mulheres não seriam mais o “sexo protegido”, tutelado e inferiorizado pelas maquinações patriarcais. Nas histórias clássicas tradicionais, o que se percebe é a imposição de uma imagem à mulher de um ser feminino biologicamente moldado não somente aos padrões impostos pelo discurso patriarcal, mas pela sociedade como um todo, o que poderia ser representado pelas seguintes visões reducionistas: “Mulher deve aparentar ser mulher”, “Mulher deve ser feminina”, “Mulher não pode se mostrar como homem, porque isso é algo impróprio” e “Mulher

não deve escrever, pois isso é coisa de homem”. Desse modo, Rosemary Jackson (1996, p. 163) afirma que há um violento ataque contra a ordem simbólica, de forma que não é por acidente que há uma grande quantidade de escritoras no universo dos escritores da tradição gótica, a exemplo da própria Angela Carter e “todas aquelas que empregaram o fantástico para subverter a sociedade patriarcal – a ordem simbólica da cultura moderna”³².

Em vista disso, a tradição literária feminina demonstra mais uma luta enfrentada pelas mulheres que escrevem: o processo de socialização de sua escrita. Em um espaço tradicionalmente destinado aos homens, Woolf (2014) pontua que se deve remover essa proteção, expor (as mulheres) aos mesmos esforços e atividades, transformá-las em soldados, marinheiros, condutores de locomotivas e estivadores.

As “frescuras” e a delicadeza atribuídas às mulheres foram alvo de atividade feminista durante a Segunda Onda Feminista, originada na década de 1960³³, substancialmente nos Estados Unidos e logo espalhando-se pelo mundo e perdurando até 1980. Esse movimento ocupou-se de um encadeamento de questões, que colocavam em debate a sexualidade, o direito de reprodução, a família, o mercado de trabalho, as desigualdades legais e as desigualdades entre os sexos. Com o advento da mulher atuando em diversos setores, o movimento também alertava sobre a violência que as mulheres sofriam dentro de suas casas, desde a violência doméstica até o estupro conjugal, além de propor acompanhamento às mulheres maltratadas e alterações legais no que tangia ao divórcio. Nesse período, a maior preocupação das feministas era com a erradicação da discriminação e a igualdade completa entre os sexos, passando-se a se fazerem críticas àquelas mulheres que estavam satisfeitas em apenas cuidar da casa e dos filhos. As feministas conquistaram o seu espaço, à custa de muita luta, e gradativamente passando a serem ouvidas pela sociedade. O novo perfil das mulheres nessa época, especialmente nos Estados Unidos, fez com que elas despertassem o interesse em trabalhar, em se sustentarem e serem respeitadas por suas capacidades, independentemente do sexo.

³² No original: “They fantasize a violent attack upon the symbolic order and it is no accident that so many writers of a Gothic tradition are women: Charlotte and Emily Brontë, Elizabeth Gaskell, Christina Rossetti, Isak Dinesen, Carson McCullers, Sylvia Plath, Angela Carter, all of whom have all employed the fantastic to subvert patriarchal society – the symbolic order of modern culture”.

³³ Convenientemente, poder-se-ia dizer que a Segunda Onda Feminista começa pela publicação, em 1949, de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (BONNICI, 2007, p. 235).

Já o movimento anterior, a Primeira Onda Feminista, abrange o ativismo literário, cultural e político a partir das décadas finais do século XIX até a luta pelo direito de voto feminino nas primeiras décadas do século XX (BONNICI, 2007, p. 218). Também, foi um período de atividade feminista importante, que obteve abrangência em todo o mundo, mais especificamente nos Estados Unidos, França, Canadá e Reino Unido, com desdobramentos e implicações jurídicas, fundamentalmente perceptíveis na conquista do direito ao sufrágio feminino e no sentido de instaurar a igualdade entre homens e mulheres. Os protestos nesse movimento, diferentemente da Segunda Onda, estavam voltados às diferenças contratuais, questões trabalhistas, indo contra matrimônios arranjados, que não davam importância aos sentimentos e escolhas próprias das mulheres.

Sob o viés político, o exercício da cidadania era então negado às mulheres, que se viam proibidas de eleger seus representantes, sendo “consideradas cidadãs de segunda categoria” (BONNICI, 2007, p. 219). De modo geral, elas se restringiam ao matrimônio, ao trabalho doméstico, à subserviência ao marido, à procriação e ao cuidado dos filhos sem quaisquer direitos de manifestação de voz ou opinião. A campanha da Primeira Onda Feminista primava pelos direitos econômicos, sexuais e reprodutivos das mulheres. Todavia, não se preocupava com o aborto, mas com as condições pelas quais o casamento se dava, uma vez que eram considerados como negociações familiares em que a opinião da mulher não estava envolvida. Desse modo, a busca pelo direito do próprio corpo tornou-se ponto primordial do movimento.

A ideologia primeira do movimento feminista trava uma luta em que denuncia conceitos socialmente instaurados e ideologicamente construídos em relação às oposições binárias feminino/masculino e inferior/superior. De acordo com Alves e Pitanguy (1991), essa ideologia circunscreve a sexualidade feminina e determina uma posição social inferiorizada para a mulher, fazendo com que exista todo um conjunto de ideias, imagens e crenças, que legitima, perpetua e reproduz a hierarquização de papéis sexuais. Essa ideologia é transmitida, desde muito cedo, pela família, escola, meios de comunicação, religião, literatura e outros agentes socializadores (ALVES; PINTANGUY, 1991, p. 63). Nas histórias infantis e contos de fada, essa perspectiva também não é diferente. Nesse tipo de ficção, há a reprodução de papéis entre homens e mulheres de maneira diferenciada: a mulher é passiva, submissa e espera que o homem, enquanto socialmente ativo, a “salve”, ou é concedida em casamento contra sua própria vontade. Para Alves e Pitanguy (1991), demonstrar essa publicidade

reforça a divisão sexual dos papéis sociais, além de manipular o corpo da mulher enquanto objeto de consumo. O que se procura é denunciar, desvendar e transformar a construção social da imagem da mulher.

A reprodução recorrente de papéis sociais entre homens e mulheres nas histórias clássicas configura-se como uma relação em que o gênero determina o poder. A ideologia instaurada como masculina (superior) e feminina (inferior) pode ser entendida por meio dos estudos de Michel Foucault acerca dessas relações de poder. Isabella Maria Nunes Ferreirinha e Tânia Regina Raitz (2010) afirmam que o filósofo acreditava ser possível a luta contra padrões de pensamentos e comportamentos, mas impossível se livrar das relações de poder. Ele acreditava que os acontecimentos deveriam ser considerados em seu tempo, história e espaço. Desse modo,

Foucault trata principalmente do tema poder, que para ele não está localizado em uma instituição, e nem tampouco como algo que se cede, por contratos jurídicos ou políticos. O poder em Foucault reprime, mas também produz efeitos de saber e verdade (FERREIRINHA; RAITZ, 2010, p. 369).

O pensamento de Michel Foucault contribui para que possamos compreender a questão do poder presente nos contos de fadas e histórias infantis por meio dos signos simbólicos e dos múltiplos sentidos sociais, culturais e políticos inerentes a essas narrativas, permitindo-nos, levando em consideração o tempo, a história e o espaço em que surgiram, apreender a dinâmica social, bem como se dão as relações de poder dominantes ao longo dos momentos históricos e das diferentes sociedades.

Os contos clássicos tradicionais demonstram uma estrutura em acordo com a subordinação da mulher perante o discurso masculino e a sociedade. Dessa forma, “estratégias patriarcais durante séculos e em todas as sociedades têm mantido a mulher sob sua dominação, controlando sua sexualidade, sua voz, sua atuação política e econômica, relegando-a exclusivamente à sua função biológica” (BONNICI, 2007, p. 207).

Aqui, percebe-se que situações vividas pelas sociedades são problematizadas desde os primórdios. Para Rodrigues (2016), Angela Carter faz parte de um rol de escritores, que abordam composições temáticas carregadas de elementos simbólicos e alegóricos, uma vez que se utiliza da intertextualidade, do pastiche e do simulacro como formas de estruturação de seus contos, sempre tendo as personagens femininas como protagonistas, o que corrobora as ideias de Guedes (2003, p. 36), que afirma

que, “na literatura, as estratégias narrativas pós-modernas incluem o uso da intertextualidade, da paródia, do pastiche, da ironia, do carnavalesco, do grotesco e do realismo mágico”. Assim, ainda conforme Peonia Viana Guedes:

Poderíamos dizer, enfim, que a ficção pós-moderna pertence àqueles autores que, durante breves períodos ou durante toda a sua carreira literária, compartilham de uma nova sensibilidade cultural, que os levou a representar um mundo diferente através de novas temáticas e diferentes estratégias narrativas (GUEDES, 2003, p. 36).

As histórias clássicas, por meio de representações simbólicas, de certa forma, nos fazem interpretar nossas próprias vidas. O realismo mágico de Angela Carter corrobora essa perspectiva, tendo em vista que os elementos nessas narrativas são construídos de tal forma que possibilitam uma percepção natural, tanto de ouvintes quanto de leitores, de eventos estranhos ocorridos. Segundo Guedes (2003, p. 51), o uso do realismo mágico associado ao poder da imaginação, utilizando-se do uso do fantástico e do sobrenatural, de modo realista, oferece às autoras, como Angela Carter, “uma maneira de subverter os sistemas de exclusão e dominação que determinariam a utilização de um estilo primordialmente realista”.

A questão sobre o corpo da mulher é também assunto tratado nos contos clássicos tradicionais. Para Alves e Pitanguy (1991), no que concerne ao antagonismo feminino/masculino e sexo/cultura, o feminismo – a partir da década de 1960 – denuncia a mística de um “eterno feminino”; ou seja, a crença na inferioridade “natural” da mulher, calcada em fatores biológicos. Dessa maneira, passa a ter lugar o questionamento da ideia de predeterminismo, em função de sua natureza, do cumprimento de papéis opostos na sociedade: ao homem, o mundo externo; à mulher, por sua função procriadora, o mundo interno (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 55). Nessa perspectiva, Bonnici (2007) aborda noções de “esfera pública” e “esfera privada”, nas quais aponta que a cultura ocidental constantemente faz distinções que escondem a dominância masculina. Para o autor, esse conceito pretende mostrar o alotamento, ou seja, o agrupamento do homem à instância dos negócios, do império e da política; enquanto a mulher, ao mundo doméstico. Essa separação das esferas cria a mitologização da mulher e de seu trabalho como parturiente e educadora dos filhos (BONNICI, 2007, p. 78). Alegoricamente, a função reprodutiva da mulher é colocada em destaque e, como ratificam Alves e Pitanguy (1991), passa a se confundir com a própria essência de “ser mulher”.

Portanto, para a análise da construção dessas histórias clássicas, buscamos refletir sobre a representação da mulher presente nessas narrativas no sentido de desvelar o revisionismo e compreender os perfis femininos sob a perspectiva do discurso patriarcal, dos estereótipos femininos instaurados e da subversão feminina. A respeito disso, Guedes (2003, p. 40) afirma que “muitas escritoras do século XX veem nos contos de fadas histórias embrionárias de desenvolvimento, e os têm reescrito para reverter os estereótipos de gênero, inerentes aos contos tradicionais”. Já sob o viés específico da crítica feminista, a escrita carteriana se torna uma rica arena de discussão a respeito das noções de identidade e do empoderamento da mulher. Segundo Rapucci (2016), as mulheres carterianas empenham-se todo o tempo para fugir do papel de vítima e, em um contexto patriarcal, as heroínas de Carter têm de aprender a obter autonomia e autossuficiência.

2.4 Contos clássicos: versões tradicionais *versus* reescritas contemporâneas

*[...] A literatura pós-moderna é intertextual;
para lê-la, é preciso conhecer outros textos.
(Jair Ferreira dos Santos, 1986, p. 41)*

Homens e mulheres têm desempenhado papéis diferentes na sociedade ao longo da história da humanidade, tendo em vista a desigualdade entre os gêneros e a associação da figura feminina ao estereótipo de “sexo frágil”. No entanto, a mulher, por meio de embates contra essa desigualdade com relação aos homens, vêm conquistando o seu espaço tanto na sociedade quanto na Literatura (como produtora e/ou protagonista mais empoderada), assim como em inúmeros outros setores das atividades humanas. Os contos clássicos datados do século XVIII, por exemplo, mostram claramente a diferenciação entre posturas comportamentais em relação ao gênero de personagens masculinas e femininas nas narrativas. Quando lemos uma história clássica tradicional, as atribuições destinadas aos homens e aquelas destinadas às mulheres – dentro da ordem (pré)estabelecida pelo patriarcalismo – nos remetem a uma reflexão sobre a dominação masculina e a consequente dependência feminina nesse processo. Desse modo, narrativas ficcionais como as dos contos clássicos são reprodutoras de uma ideologia em que homens e mulheres possuem papéis bem definidos de acordo com padrões comportamentais estabelecidos, nos quais quase

sempre as mulheres estão em condição de desvantagem, objetificação e subalternidade.

A reprodução da ideologia de estereótipos masculinos e femininos é investigada por Simone de Beauvoir (1908-1986) em sua obra *O segundo sexo* (1970), na qual disserta sobre o princípio de que a mulher não é “o Outro” ou “o segundo sexo” em relação ao homem. A teórica e crítica feminista perpassa por diversas áreas – biológica, psicanalítica e histórica – para argumentar que a mulher não é um ser inferior. A respeito disso, Bonnici (2007, p. 31) afirma que, “historicamente, a mulher não tem reagido ou reagiu bem pouco para subverter as instituições políticas, sociais e econômicas masculinas”, somente vindo a mudar esse panorama da época da Segunda Onda Feminista (1960-1970) para cá.

Tendo isso em mente, na contemporaneidade há diversas autoras e autores que têm como preocupação desmistificar paradigmas sociais impostos pela sociedade no que diz respeito às relações de gênero. A maioria dos escritos de Angela Carter constitui exemplo claro de literatura pós-feminista e de reescritura e apropriação de temas caros à literatura tradicional e canônica sob o ponto de vista dos pressupostos do feminismo e do pós-feminismo. Quando li e me dispus a analisar os contos reescritos por Carter na obra *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* (2017), tentei voltar o meu olhar para esse ponto. Dessa maneira, partimos do pressuposto de que a coletânea de contos em questão constituía uma forma de literatura de mulheres (re)escrita por uma mulher.

Para tentarmos compreender um pouco mais essas versões reescritas de contos clássicos, debrucei-me sobre algumas versões mais tradicionais dos contos compilados na obra de Ana Maria Machado, intitulada *Contos de Fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros* (2010), no intuito de adentrar essas narrativas e percebê-las enquanto histórias clássicas tradicionais e, a partir daí, ser capaz de analisar os contos reescritos por Carter e traçar um paralelo entre o que já fora escrito e faz parte da tradição e aquilo que é (re)escrito na contemporaneidade dada a importância do processo histórico para a compreensão dos seus significados. Nesta perspectiva da produção de novas reescrituras, Guedes (2003, p. 34) aponta que “muitas críticas feministas dos anos 80 encorajaram escritoras a utilizar a estratégia da apropriação como maneira de usar os textos produzidos por uma cultura dominante e reescrevê-los como textos novos e subversivos” a exemplo do que Angela Carter faz na maioria da sua produção.

Quando pensamos em contos clássicos tradicionais, logo nos remetemos às histórias difundidas por todo o mundo e as associamos a escritores como Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, entre tantos outros que fizeram história com a produção desse tipo de ficção. O que não podemos esquecer é que, na atualidade, Walt Disney, por exemplo, também nos apresenta essas histórias clássicas em perspectivas diversas e variáveis incontáveis em suas releituras para produções cinematográficas. Com isso, a expressão da literatura contemporânea retoma o seu olhar para a volta do maravilhoso, propiciando a redescoberta de origens, a formação de novos paradigmas e a reafirmação de novos valores. As novas versões oriundas de contos clássicos nos mostram que o acervo de narrativas tradicionais consagradas da tradição é restrito. No entanto, há de se notar que as releituras da contemporaneidade têm se expandido e, com esse crescimento, vêm não somente propiciando novas possibilidades de representações e interpretações críticas, mas também problematizando, sobremaneira, o campo de pesquisa nessa área.

Tendo em vista a crescente vertente da reescritura de histórias clássicas, optamos por trabalhar com as narrativas de Angela Carter sob a perspectiva da representação feminina e abordagem com vistas ao processo revisionista e à subversão das representações das identidades das mulheres enquanto protagonistas de histórias ficcionais clássicas. A obra *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* (2017) reúne narrativas recontadas por Carter, nas quais ela desenha um extenso panorama do folclore mundial por intermédio de contos da tradição oral provenientes de diversas partes do mundo. A história “A menina do capuz vermelho” reescrita por Angela Carter é uma releitura do conto homônimo de origem europeia, datado do século XIV, tendo sua versão impressa mais antiga de Charles Perrault, proveniente do folclore francês e inserida no livro *Contos da Mamãe Gansa*, publicado originalmente em 1697. Essa história de caráter popular era contada por camponeses franceses, italianos e alemães e atravessou décadas com suas diferentes versões. Como já foi reiterado aqui, a maioria das versões tradicionais desses contos sustenta discursos patriarcais, ao passo que as novas (re)leituras evidenciam a ruptura de significados cristalizados ao longo do tempo, subvertendo, assim, esse viés patriarcal monolítico de que esses contos são imbuídos. O conto “Chapeuzinho Vermelho” tradicional e sua reescrita efetivada por Angela Carter são, respectivamente, emblemáticos das situações representativas antagônicas recém-descritas.

Logo no início da história, na versão mais antiga de Charles Perrault apresentada por Ana Maria Machado (2010), observamos que a personagem feminina, protagonista, é uma garota representante do discurso patriarcal – masculino – de mulher meiga, dócil e amada por todos. Assim descrita como uma “pequena aldeã, a menina mais bonita que poderia haver. Sua mãe era louca por ela e a avó, mais ainda” (PERRAULT *in* MACHADO, 2010, p. 77). No transcorrer da narrativa, é possível perceber o modo como esses discursos são colocados em evidência, nas próprias palavras de Perrault (2010, p. 77-78), que destaca a obediência da menina, de modo que se nota pela resposta de Chapeuzinho Vermelho à solicitação de sua mãe a submissão e exacerbada inocência feminina diante da institucionalização dos contos clássicos tradicionais:

Um dia sua mãe, que assara uns bolinhos, lhe disse: “Vá visitar sua avó para ver como ela está passando, pois me disseram que está doente. Leve para ela um bolinho e este potinho de manteiga”. Chapeuzinho Vermelho partiu imediatamente para a casa da avó, que morava numa outra aldeia. Ao passar por um bosque, encontrou o compadre lobo, que teve muita vontade de comê-la, mas não se atreveu, por causa dos lenhadores que estavam na floresta. Ele lhe perguntou para onde ia. A pobre menina, que não sabia que era perigoso parar e dar ouvidos a um lobo, respondeu: “Vou visitar minha avó e levar para ela um bolinho com um potinho de manteiga que minha mãe está mandando”.

Em suas versões reescritas para o conto “Chapeuzinho Vermelho”, Angela Carter apela aos lobos e híbridos lobisomens, tornando-os tema das narrativas que encerram sua obra: “O Lobisomem”, “A Companhia dos lobos” e “A Loba Alice”. Em “O Lobisomem”, história que se passa em um país do Norte, onde “o clima é frio e os corações também” (CARTER, 2017, p. 187), a menina do capuz vermelho é profunda conhecedora da floresta, não a teme e leva consigo a faca de caça de seu pai, da qual ela domina totalmente o manejo:

“Vá visitar sua avó, que andou doente. Leve para ela os bolos de aveia que fiz na pedra da lareira e um potinho de manteiga”. A boa filha faz o que a mãe pede – arrasta-se por oito quilômetros pela floresta; não deixa o caminho por causa dos ursos, do javali, dos lobos famintos. “Tome, leve a faca de caça de seu pai; você sabe como usá-la” (CARTER, 2017, p. 188).

Aqui, diferentemente de Perrault, Carter apresenta uma personagem que subverte as imposições do discurso patriarcal em relação à postura feminina,

demonstra-se forte, corajosa e que não tem nada de inocente. Isso se confirma quando ela, ao andar pela floresta, ouve o uivo de um lobo, põe no chão os presentes, saca a faca e se vira para o animal. O lobo, por sua vez, salta sobre o pescoço dela, mas ela o golpeia com a faca de seu pai, decepando a pata dianteira direita do animal:

O lobo engoliu um grito, quase um soluço, quando viu o que tinha acontecido com ele; lobos são menos corajosos do que parecem. Foi tropeçando desconsolado por entre as árvores, da melhor maneira possível com três pernas, deixando um rastro de sangue para trás. A menina limpou a lâmina da faca em seu avental, embrulhou a pata do lobo no pano em que sua mãe tinha guardado os bolos de aveia e seguiu em direção à casa de sua avó (CARTER, 2017, p. 189).

Ao fim da narrativa, Chapeuzinho chega à casa de sua avó e depara-se com a figura da avó enferma, gemendo, tremendo e queimando em febre. Na releitura de Carter (2017), a menina sacode o pano que trazia na cesta e a pata do lobo cai no chão. Assim, ela percebe que não era exatamente a pata de um lobo, mas sim uma mão envelhecida, cortada na altura do pulso, com uma aliança em um dos dedos e uma verruga no indicador. Logo percebera que era a mão de sua avó. Observou que no lugar da mão, havia um coto sangrento. A menina benzeu-se, gritou e os vizinhos logo vieram correndo. Escorraçaram a velha para a neve lá fora atirando-lhe pedras até que ela caiu morta. Quanto à Chapeuzinho? Essa agora morava na casa de sua avó e prosperava. Para Angela Carter, a história chega aqui ao seu fim. Para Perrault, o caráter moralizante deve ser o ponto-chave do conto; portanto, ele relata a chegada do lobo à casa da avó, que imediatamente devora a pobre velhinha, deitando-se em sua cama à espera da menina. Chapeuzinho chega, abre a porta e depara-se com o lobo que, escondendo-se debaixo dos cobertores, pede para que ela deite-se com ele. A menina tira a roupa e se enfia na cama, ficando espantada com a figura estranha da avó. Por fim, após questionar sobre seus enormes braços e pernas, orelhas, olhos e dentes, o malvado lobo se joga em cima de Chapeuzinho e a devora.

Nessa narrativa é claro o modo como o lobo – figura masculina – surge e apresenta-se como um personagem dominador. O episódio final da narrativa de Perrault revela a tentativa de demonstrar a superioridade masculina enquanto sujeito determinado culturalmente sob a conotação de força, racionalidade, estoicismo e autoconfiança (BONNICI, 2007, p. 176-177). O mesmo não ocorre na narrativa de Angela Carter (2017): a menina vence o lobo tornando-se dona de seu próprio destino.

A versão clássica de Chapeuzinho Vermelho reforça o que Bonnici (2007, p. 177) afirma sobre a masculinidade:

A masculinidade está marcada pelo signo do próprio, ou seja, o sistema masculino de valorização está construído de acordo com a economia do próprio (propriedade, apropriar-se), destacando a identidade, o engrandecimento e a dominação arrogante. Consequentemente, o masculino está obcecado por classificação, sistematização e hierarquização.

No conto “A Companhia dos lobos”, adaptado enquanto filme por Neil Jordan, Angela Carter inicia a narrativa dando destaque à figura do lobo. Descreve o animal como um “carnívoro encarnado”, astuto, feroz e perigoso: “Tema o lobo e fuja dele; pois, para piorar, o lobo pode ser mais do que aparenta” (CARTER, 2017, p. 195). Assim como na narrativa clássica de Charles Perrault, aqui Carter parece alertar para se ter cuidado ao se envolver com lobos.

Ao contrário do conto “O Lobisomem”, nesta outra releitura da história de “Chapeuzinho Vermelho”, a figura do caçador aparece, já como um personagem em destaque que atingiu a façanha de aprisionar um terrível lobo em um buraco. Mais uma vez, a força masculina é enfatizada. A questão da propriedade apontada por Bonnici (2007), neste estudo, dá-se em função da necessidade de os contos clássicos criarem um cenário ideal, no qual o discurso de superioridade masculina se configure enquanto forte e apareça alegoricamente representado por um lobo.

Nessa reescrita, a personagem de Chapeuzinho surge na narrativa, destemida e ousada. Não teme os lobos e insiste em sair pela floresta: “Tem certeza de que as feras não podem lhe fazer mal algum, embora, prevenida, coloque uma faca na cesta que sua mãe preparou com queijos” (CARTER, 2017, p. 198). Angela Carter assim a descreve:

As crianças não ficam jovens por muito tempo neste país selvagem. Não há brinquedos para brincar, de modo que trabalham duro e aprendem sobre a vida, mas esta, tão bonita, a mais nova de sua família, um pouco temporã, fora algo mimada por sua mãe e pela avó que tricotara o xale vermelho que, hoje, tem o sinistro, ainda que brilhante, aspecto de sangue sobre a neve. Seus seios acabaram de começar a inchar; seu cabelo é como o linho, tão claro que mal chega a fazer sombra em sua testa, pálida; suas bochechas são de um escarlate e de um branco emblemáticos e ela acaba de começar a ter o sangramento das mulheres, o relógio dentro dela vai soar, daqui por diante, uma vez por mês (*ibidem*).

Nota-se que Carter evidencia a transformação da jovem menina em mulher, conduzindo a narrativa a um apelo à sexualidade feminina. Uma mulher forte e destemida “tem sua faca e não tem medo de nada” (CARTER, 2017, p. 199). Nesta releitura do conto, a questão da virgindade da garota é colocada em destaque, caracterizada como um “ovo ainda inteiro”, “um recipiente selado”, “um espaço mágico bem fechado” (CARTER, 2017, p. 198-199), perpassando a noção de que ser virgem significa estar protegida.

Enquanto na narrativa de Perrault deparamo-nos com uma menina, uma criança inocente que é alertada pela mãe para não conversar com estranhos, aqui, a figura de mulher se faz presente e isso evidencia-se quando ela conhece, na floresta, um jovem e belo caçador e inicia com ele um jogo de sedução supostamente inócuo:

Eu não acredito em você. Além disso, não tem medo dos lobos?
 Ele só bateu na coronha reluzente de seu rifle e sorriu.
 É uma aposta?, perguntou a ela. Vamos fazer um jogo? O que você me dá se eu chegar à casa da sua avó antes de você?
 Do que você gostaria?, ela perguntou, *sem ingenuidade*.
 Um beijo.
 Lugares-comuns de uma sedução rústica; ela baixou os olhos e corou (CARTER, 2017, p. 200). Grifo nosso.

Como já dito aqui, a questão da sexualidade é um viés pelo qual Angela Carter traça suas narrativas quando da reescrita de contos clássicos. No episódio em que o encantador caçador – que descobrimos mais adiante que ele, na verdade, é um lobo disfarçado de homem – chega à casa da avó, mais uma vez, a escritora nos surpreende quando narra a retirada do disfarce e realça a virilidade da criatura: “Ele tira as calças e ela pode ver como suas pernas são peludas. Seus órgãos genitais, enormes. Ah!, enormes” (CARTER, 2017, p. 202). Assim também, já no final do conto, quando descreve o momento em que a jovem depara-se com o suposto caçador em forma de lobo, não encontra a avó e, de maneira empoderada, doma o lobo em função de seus encantos femininos, subvertendo totalmente o enredo da história clássica de Charles Perrault:

Em seguida, foi diretamente para o homem com os olhos vermelhos em cuja cabeleira despenteada os piolhos se mexiam; ela se levantou na ponta dos pés e desabotoou o colarinho da sua camisa (CARTER, 2017, p. 205).

A história, então, continua com a famosa indagação sobre o tamanho dos olhos, boca, braços e dentes do lobo. O desfecho não segue o padrão de lobo devorador de avós e meninas indefesas; pelo contrário, o que temos no conto reescrito por Carter é um final em que a jovem adormece “tranquila e profundamente na cama da avó, entre as patas do afetuoso lobo (CARTER, 2017, p. 206). Em vista disso, o final da história de Carter ratifica o que Jair Ferreira dos Santos (1986) afirma sobre a literatura pós-moderna: “não é para se acreditar no que está sendo dito, não é um retrato da realidade, mas um jogo com a própria literatura, suas formas a serem destruídas, sua história a ser retomada de maneira irônica e alegre” (SANTOS, 1986, p.39).

Já na última versão de Angela Carter para “Chapeuzinho Vermelho” e também último conto do livro, *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias*, no conto “A Loba Alice”, a personagem heroína da história, Alice, é uma menina que fora criada por lobos, age e comporta-se como um animal. Portanto, sendo ela o próprio lobo. Angela Carter propõe nesse conto o que não propôs em suas outras duas histórias reescritas “A Companhia dos lobos” e “O Lobisomem”. Aqui “como os animais selvagens, ela vive sem futuro. Habita apenas o tempo presente, uma fuga de continuidade, um mundo de imediatismo sensual tão sem esperança quanto sem desespero” (CARTER, 2017, p. 210).

Carter nos conta o resgate da jovem e nos apresenta suas descobertas inserida em um novo mundo entre humanos. A jovem, sem perspectiva de futuro, encontra companhia ao lado de um Duque que, na verdade, é um lobisomem que ronda cemitérios em busca de cadáveres. Nesse sentido, o conto refere-se ao modo pelo qual Alice compreende suas próprias atitudes e crenças tendo como fundamento o seu comportamento diante das diversas situações, em uma intensa busca por si e pela aprendizagem do ser feminino.

Todo o início da narrativa é dedicado à descrição pormenorizada, e muito rica, das características físicas e comportamentais da jovem selvagem. Até que, como se Carter quisesse dividir a história em duas partes, há o episódio em que a menina tem a sua primeira menstruação. A autora explora o significado do processo físico da maturação feminina, uma vez que a jovem aprende a perspectiva do tempo por meio de sua relação física com os ciclos da lua e seu período menstrual. O conto demonstra, de maneira alegórica, a conjuntura da mulher em um universo eminentemente patriarcal, uma vez que, reprimida em seu corpo de loba, ela não é ouvida; porém, a partir de sua autodescoberta, ela passa a ter identidade e voz.

Alice, como já dito anteriormente, fora criada em meio aos lobos, é resgatada por freiras que cuidam e lhe ensinam preceitos básicos do comportamento humano. Contudo, ela sempre parece selvagem e acaba sendo enviada à mansão do Duque:

O Duque é velho como papel muito usado; sua pele seca farfalha sobre os lençóis quando ele os atira para trás e puxa dali de dentro suas pernas finas cobertas de cicatrizes antigas, onde os espinhos marcaram sua pele. Ele vive numa mansão sombria, inteiramente sozinho, à exceção dessa criança que tem tão pouco em comum com o restante das pessoas quanto ele. Seu quarto é pintado de terracota, oxidado com uma camada de dor, como o interior de um açougue ibérico, mas quanto a ele, nada pode lhe fazer mal desde que ele deixou de projetar uma imagem no espelho (CARTER, 2017, p. 211).

Nesse ponto, por meio do uso da alegoria, Angela Carter encontra no espelho uma espécie de “objeto revelador das facetas humanas”. A evidenciação da maturidade feminina só não é mais significativa no conto do que quando Alice depara-se com um espelho e vê seu reflexo; essa é a parte mais significativa da descoberta da sua identidade pessoal. Temos aqui, quando a mulher é colocada em discussão, a busca pela identidade e por sua liberdade, por agência dela mesma. Ela passa a enxergar o mundo, ao contrário do Duque.

A releitura que Carter faz do conto clássico que narra a aventura de uma menina pela floresta que vai visitar a avó consegue transformar essa história em um instrumento que demonstra a busca pela identidade da mulher, o seu despertar e autopercepção enquanto ser representativo na sociedade. A metáfora da imagem refletida no espelho é assim descrita por Carter no conto: “Um pouco de umidade vazou dos cantos dos seus olhos, mas sua relação com o espelho era agora muito mais íntima, já que ela sabia que dentro dele via a si mesma (CARTER, 2017, p. 218). Ao contrário da jovem Alice que encontra no espelho o reflexo de suas transformações tanto interiores quanto exteriores, examinando-as, o Duque, cujos hábitos são noturnos, não tem o seu corpo refletido. Certa noite, Alice encontra um vestido que o Duque tinha deixado atrás do espelho, veste-o e “no espelho, viu como aquele vestido branco a fazia brilhar” (*ibidem*).

Enquanto isso, um jovem marido de uma noiva morta planeja e executa sua vingança contra o profano Duque que havia revirado a sepultura de sua falecida esposa. Prepara a igreja com um arsenal de sinos, velas e balas. O jovem viúvo dispara

contra o Duque e acerta seu ombro. Alice, que tinha saído para passear com seu vestido branco presencia a cena e corre atrás da criatura ferida, que sai em disparada em direção à mansão. Encontra-o ferido, no quarto, lambe sua ferida e, de repente, o reflexo do Duque surge no espelho. Por meio da metáfora da imagem refletida no espelho, o desfecho dessa versão de Carter demonstra amaneira como uma mulher em busca de sua identidade também constrói a identidade do outro.

Em se tratando de novas releituras tendo como conteúdo latente as narrativas clássicas, Angela Carter propõe-se também, além de dar um novo olhar e novas possibilidades de leitura, a trazer para a contemporaneidade uma versão um tanto quanto sobrenatural do conto “A Bela Adormecida” dos Irmãos Grimm. Em “A senhora da casa do amor”, originalmente em inglês “The lady of the house of love”, Carter narra a história de uma bela condessa vampira que vive em uma mansão localizada nas proximidades de uma aldeia na companhia de sua serva. Certo dia, “um jovem oficial do exército britânico, loiro, de olhos azuis, muito musculoso” (CARTER, 2017, p. 168), virgem, viajando em sua bicicleta pelas redondezas da aldeia, no anseio de encontrar lugar para descansar durante a noite, ao parar para beber água em uma fonte, depara-se com uma senhora, a serva da vampira, que o conduz até à misteriosa mansão. A velha senhora destranca a porta e o jovem ciclista fica surpreso ao deparar-se com uma casa em ruínas e de conhecer a condessa, ao contrário da princesa Bela – jovem protagonista do conto tradicional que é enfeitiçada e fura seu dedo em uma roda de fiar adormecendo para sempre – uma bela vampira que se vê totalmente perseguida por sua condição imortal, pela sua constante solidão em um mundo sombrio. Imediatamente, o jovem oficial percebe que a condessa necessita de ajuda. Ao contrário do que fazia com os outros viajantes que apareciam nas redondezas da mansão, tendo-os como vítimas e vivendo de seu sangue, é despertado na condessa algo diferente diante do novo visitante.

Nesse momento da narrativa, percebe-se que a jovem vampira está perdida e encontra-se em busca do seu destino e de um rumo para sua vida, e isso é marcado pelas cartas de tarô que ela consulta frequentemente, que lhe mostram a sabedoria, a morte e a dissolução. Seu maior desejo é tornar-se humana. Mais uma vez, Angela Carter enfatiza uma personagem feminina que não está satisfeita com sua condição, e sua mudança acontece por meio do destemido oficial ciclista que possui a proteção da sua racionalidade dentro de um mundo sobrenatural.

Assim, para Ana Cláudia Nascimento Theodoro (2012), ao contrário dos Irmãos Grimm e diversos escritores do século XIX, Angela Carter, ao trabalhar com o revisionismo e a reescritura de contos clássicos tradicionais, não se propõe a atenuar questões controversas presentes nas histórias, tal como a sexualidade, por exemplo. A autora inglesa aproxima-se mais da tradição francesa das histórias clássicas em se tratando da função sociopolítica e do desenvolvimento das personagens, representando em suas obras um universo no qual personagens femininas protagonistas vivem presas no discurso masculino, isto é, apesar de atitudes que tentam subverter essa estrutura patriarcal, deparamo-nos com uma atmosfera eminentemente dominada por esse discurso dominante.

É comum encontrarmos nesse tipo de ficção heroínas confinadas, ameaçadas e oprimidas. Aqui, a jovem vampira está presa pela sua própria sobrenaturalidade e aspira à condição humana enquanto sujeito. Para tanto, é importante considerarmos a noção de “sujeito” (ou agente), descrito por Bonnici (2007, p. 246) como um “termo intimamente ligado à teoria feminista porque subjaz às percepções que a mulher tem de sua identidade e de sua habilidade de assumir sua posição na sociedade e revidar as atitudes e os pressupostos do patriarcalismo” na tentativa de se compreender que tipo de sujeito é esse presente nos contos de Angela Carter.

Pode-se afirmar aqui que o conto em questão é uma crítica à ordem social instaurada pelo sistema patriarcal: a condessa vampira vive sob uma condição que ela não aceita; alimenta-se do sangue de vítimas; mora em um castelo escuro, não podendo ver a luz do dia; encontra-se sempre solitária e sombria. Essa subserviência ao contexto em que se encontra é subvertida no momento da narrativa em que a personagem protagonista encontra no jovem oficial, apesar de apresentar-se como uma figura masculina frágil e virgem, a perspectiva de libertação de sua condição, quando se vê atraída por ele. Desse modo, mesmo demonstrando impotência diante dessa situação, a personagem de Carter acredita ser capaz de escapar da circunstância em que se encontra, ancorada no desejo de busca por sua humanidade.

Assim, a maioria das personagens em *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* é definida por sua relação com outrem, sendo ela uma filha, esposa, mãe, amante, marido ou pai. No entanto, Carter utiliza essas histórias para explorar a noção feminista a partir de uma perspectiva da identidade feminina coexistindo com a identidade masculina. As versões de “Chapeuzinho Vermelho” e da “Bela Adormecida” aqui analisadas apresentam-nos personagens femininas menos passivas

que a jovem menina da história clássica. A imagem da fraqueza feminina é substituída por uma visão mais positiva e empoderada da capacidade feminina.

Percebe-se, portanto, que as versões clássicas dos contos tradicionais trabalham sob a perspectiva da reprodução de valores de uma sociedade patriarcal em que as mulheres – como a avó, a mãe e a própria Chapeuzinho Vermelho – caracterizam-se pela passividade, dependência, autossacrifício, fraqueza e inocência, enquanto os elementos masculinos – o lobo, o caçador e lobisomem – são sujeitos dominantes, fortes, heroicos, poderosos e ativos. As naturezas de tais categorias sociais são rígidas, fechadas, de forma que alcançam a subversão quando há escritores que assumem a postura de desordenamento e conseguem quebrar com esses paradigmas impostos social e culturalmente.

Considerações finais

Ao longo desta dissertação, foi possível perceber que os contos clássicos tradicionais são narrativas ficcionais que abrem um grande leque de possibilidades de estudos e pesquisas. Há inúmeros vieses, que podem ser explorados no sentido de desmistificar ideologias sociais, culturais e políticas e construir categorias de análise teórica por meio dessas histórias. As considerações teóricas e as análises dos contos reescritos por Angela Carter realizadas no decorrer deste estudo nos permitem tecer algumas considerações sobre as narrativas em questão. Tendo em vista sua origem, pôde-se constatar que muitos desses contos foram reinventados e recontados à maneira daquele(a) que o (re)contou, evidenciando o papel irrefutável do narrador. Constata-se que o revisionismo de um mesmo conto caracteriza a reinvenção, expressando um universo simbólico, carregado de elementos alegóricos, a fim de (re)tratarem aspectos da vida cotidiana e da própria realidade, que são as marcas das versões mais tradicionais, apresentando um novo arranjo dos episódios da história e possibilitando a ressignificação do contexto narrativo.

As versões revisionistas apresentam transformações, alterações, supressões e acréscimos em seu campo de significados, atualizando-os para as diferentes épocas e culturas variadas, nas quais elas se disseminaram, no intuito de apontar os contos clássicos como narrativas que explicitam as verdades humanas, tornando-as atemporais e carregadas de valores simbólicos. A herança de sentidos que essas histórias carregam demonstra-se de enorme importância para a nossa vida, fundamentalmente em se tratando da discussão que circunda a presença da mulher nesses contextos. Ao longo dos séculos, os relatos históricos confirmam o silenciamento da mulher, sendo ela relegada à subserviência ao homem e à invisibilidade, destinada quase que exclusivamente ao cuidado da família e do lar, uma vez que o discurso patriarcal moldou a identidade feminina de modo a impor padrões de comportamento que os contos tradicionais reforçam.

Ao analisarmos as discussões sobre o feminismo, percebemos que os contos clássicos tradicionais reservam papéis impostos à mulher pelo discurso patriarcal de um mundo totalmente privado enquanto mães, esposas e filhas obedientes, belas e dóceis. Todavia, os movimentos feministas nos fazem compreender que a inserção feminina mais contundente no âmbito público da sociedade, a partir de meados do

século XX em diante, reafirma um posicionamento de subversão feminina, demonstrando a importância da mulher na sociedade como sujeito com identidade própria e voz. Nesse sentido, Angela Carter, ao trazer para a escrita contos tradicionais de cunho oral, legitima a escrita produzida por mulheres em um espaço fundamentalmente, até então, masculino, no intuito de romper barreiras culturais estabelecidas e paradigmas instaurados, colocando a mulher em papel de destaque de uma maneira mais representativa e crítica.

Estudar a obra de Carter, mais especificamente os contos reescritos por ela, nos possibilitou compreender a dinâmica das narrativas clássicas tradicionais em sua essência e como a representação feminina é recorrente e relevante nesse tipo de texto literário para depreendermos as construções de novas “versões” dessas histórias de tempos em tempos. Podemos afirmar que o “como” ler um conto clássico mudou, tendo em vista os novos prismas que as teorias feministas abriram na contemporaneidade, perspectiva que mantivemos nesta pesquisa, para o entendimento dos processos de construção de novas subjetividades e novos olhares para os contos clássicos tradicionais, para muito além da simples contação de histórias moralistas para crianças.

No primeiro capítulo, propusemos mostrar a origem dos contos clássicos, sua trajetória desde a oralidade até as novas histórias reescritas, para que, assim, fosse possível sustentar o bojo teórico histórico para a análise dos 10 contos contidos na obra *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias*(2017), da escritora inglesa Angela Carter. Estudar o caminho percorrido por essas narrativas nos levou a uma compreensão maior do sentido que elas possuem e qual a sua importância enquanto histórias imbuídas de valores ético-morais, relações de poder e implicações políticas. Dentro da perspectiva feminista, os contos analisados abriram espaço para a complexa discussão a respeito da noção da identidade feminina e possibilitou voltar o olhar sobre as personagens mulheres que protagonizam esses contos, de modo a levantar questionamentos sobre as circunstâncias às quais as mulheres foram (e ainda são) submetidas desde os primórdios das histórias remotas de quase todos os grupos humanos. Assim, tentamos demonstrar, mediante uma análise crítica do revisionismo de Carter, sua postura frente aos valores patriarcais, no sentido de apresentar a condição feminina de submissão, invisibilidade, violência e arquétipos, subvertida por meio de reconfigurações de novas histórias, que contestam os antigos paradigmas.

Angela Carter é uma escritora que se posiciona a favor desse novo modo de se definir o sujeito feminino.

No sentido de situar o revisionismo dos contos clássicos e compreender a (re)escrita de novas histórias, no segundo capítulo, demonstramos que os contos reescritos por Carter nos permitiram ampliar o entendimento em relação às questões que permeiam o feminino, possibilitando-nos concluir que as novas maneiras de se contar uma história, lançando uma mirada também nova sobre a figura da mulher presente nessas narrativas, põem em xeque a tradição patriarcal de modo a se construir um diálogo inserido no debate feminista contemporâneo. A reescritura de contos de cunho clássico questiona significados instaurados social e culturalmente, uma vez que a mudança dos eventos no enredo adequa-se às visões do momento em que a história está sendo (re)contada. Ao se examinarem os papéis femininos, constatou-se que eles são repletos de arquétipos e noções tradicionais de identidade e subjetividade, visto que as personagens dos contos reescritos por Carter, por serem reescritas de versões oriundas da oralidade, articulam identidades demarcadas pelo modelo patriarcal paradigmático.

Apontamos que as teorias e críticas feministas deram embasamento para a compreensão das ideologias estabelecidas e determinadas culturalmente, questionando os papéis sociais a elas agregados e demonstrando-se, por meio da análise da releitura dos contos de Angela Carter, que os enredos das narrativas clássicas trazem, em sua estrutura, personagens femininas protagonistas que possuem uma imagem idealizada, o que nos auxiliou no entendimento das inter-relações presentes e a conceber quem é de fato essa figura feminina nos contos clássicos reescritos. Por meio da análise dos 10 contos selecionados para esta pesquisa e da trajetória de suas respectivas personagens dentro de um contexto no qual ela está circunscrita, foi possível observar que os acontecimentos históricos tiveram grande influência no revisionismo de narrativas clássicas, visto que as concepções de gênero e sexo distinguem-se de um dado momento histórico para outro, refletindo diretamente no processo de construção de novas histórias.

O processo de investigação dos mecanismos de construção dos contos reescritos por Angela Carter, sob o ponto de vista da representação feminina, deu-se durante toda a escrita desta dissertação. Todavia, a partir da abordagem mais precisa da escritora enquanto crítica da estrutura ideológica dominante, buscou-se, assim, explorar suas características de escrita feminina, ou seja, de mulher sobre mulheres e

suas muitas questões. Desse modo, pudemos demonstrar que Carter constantemente coloca o sujeito feminino em posição de questionamento no sentido de ressignificar sua identidade enquanto mulher e tratar das relações de gênero em sua obra. No segundo capítulo, consideramos, também, interessante tratar da questão do enredo construído nos contos que compõem a obra *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias* (2017), em que destacamos a habilidade de Angela Carter de desmistificar conceitos e questionar os papéis desempenhados por homens e mulheres na literatura e propor uma reflexão sobre as relações entre sexo e poder, a partir de narrativas de ficção de contos clássicos, tendo como cerne a representação do sujeito feminino sob a perspectiva da tradição da escrita literária feminina.

Em suma, com a presente dissertação de mestrado, foi possível compreender um pouco mais sobre as histórias clássicas tradicionais em sua essência, por intermédio do revisionismo efetivado por Angela Carter, e trazer para o debate questões acerca do feminino sob novos vieses de análise desses contos reescritos. Acreditamos, então, que as questões abordadas nesta pesquisa possam contribuir para estudos futuros acerca dos contos clássicos tradicionais por meio de mais análises e pesquisas de outras histórias reescritas em outros tempos, contextos e sociedades.

Referências

- AGUIAR, Eveline Lima de Castro; BARROS, Marina Kataoka. *A Representação Feminina nos Contos de Fadas das Animações de Walt Disney: a Ressignificação do Papel Social da Mulher*. Natal, 2015. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1959-1.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2018.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- AVILA, Marina (Org.). *Contos de fadas: em suas versões originais*. Tradução Tamara Queiroz. São Caetano do Sul: Wish, 2013.
- BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo; NOGUEIRA, Joanna Ribeiro. Estereótipos de gênero em contos de fada: uma abordagem histórico-pedagógica. *Dimensões: Revista de História da Ufes*. Dossiê Relações de poder e gênero, n. 36. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/13864>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: Fatos e Mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 235-253.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: EDUEM, 2007.
- BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária – Abordagens Históricas e Contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009. p. 217-242.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BROOKS, Ann. *Postfeminisms: Feminism, cultural theory, and cultural forms*. USA and Canada: Routledge, 2003. Disponível em: <http://adlitteramjournal.com/wp-content/uploads/2016/12/Ad-Litteram_Ann-Brooks-Postfeminisms.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CARTER, Angela. *A Câmara Sangrenta e Outras Histórias*. Tradução Adriana Lisboa – Porto Alegre: Dublinense, 2017.

CARTER, Angela. *103 Contos de Fadas*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.

Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen e outros. Apresentação Ana Maria Machado. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução Sônia Coutinho. São Paulo: Graal, 2011.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Contos dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FERREIRINHA, Isabella Maria Nunes; RAITZ, Tânia Regina. As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, p. 367-383, mar./abr. 2010.

FUNCK, Susana Bornéo. (Per)versões do feminino: os contos de Angela Carter. *Revista Gênero*, Niterói, v. 3, n. 1, p. 19-25, 2. sem. 2002. Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/254>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

GORDON, Edmund. *Angela Carter: Far from the fairytale*. Edmund Gordon's The invention of Angela Carter: A Biography. Chatto & Windus. Oct. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2016/oct/01/angela-carter-far-from-fairytale-edmund-gordon>>. Acesso em: 10 maio 2018.

GUEDES, Peonia Viana. Apropriação e reescritura de obras canônicas: a tradição literária revista por escritoras contemporâneas em língua inglesa. *Revista de Letras*, 1 do Instituto de Humanidades da Universidade do Grande Rio "Professor José de Souza Herdy" – UNIGRANRIO. Duque de Caxias: UNIGRANRIO Ed., p. 33-53, 2003.

HUECK, Karin. O lado sombrio dos contos de fadas: as inspirações históricas, as versões originais e os contos mais sangrentos dos livros infantis. *Revista Superinteressante*, p. 25-33, nov. 2016.

_____. *O lado sombrio dos contos de fadas: as origens sangrentas das histórias infantis*. São Paulo: Abril, 2016.

JACKSON, Rosemary. Fantasy: The Literature of Subversion. In: EAGLETON, Mary. *Feminist Literary Theory: a reader*. 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishers Inc. 1996. p. 162-163.

MARTINS, Maria Cristina. Histórias que nossas mães não nos contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas. *Revista Em Tese*, Belo Horizonte, v. 10, p. 157-163, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

MONTE, Carlos Eduardo. *A reescrita irônica de Angela Carter: O quarto do barba-azul*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1334109>. Acesso em: 11 jul. 2017.

NOVA BÍBLIA PASTORAL. São Paulo: Paulus, 2014.

OLIVEIRA, Luiz Manoel da Silva. Arte, Literatura e Realismo Mágico na corporeidade *freakish* de Sophie Fevvers em *Nights at the Circus*. In: SOUZA, Eneida Maria de Souza; ASSUNÇÃO, Antônio Luiz; BOËCHAT, Melissa Gonçalves (Org.). *Corpo, arte e tecnologia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, p.267-287, 2015.

PAULINO, Simone Campos. *Nos fios das narradoras: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti*. Dissertação (Mestrado em Letras)-Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=172158>. Acesso em: 17 jul. 2017.

RAMALHO, Christina. Mulheres, princesas e fadas: a hora da desconstrução. *Revista Gênero*, v.1, n. 2, 2001. Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/365>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

RAPUCCI, Cleide Antonia. *A mulher sadiana e as personagens femininas nos romances de Angela Carter: reverberações*. São Paulo: Todas as Letras, 2016. Edição Especial, p. 29-36. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.especial.p29-36>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

ROBERTS, Steve. *York Notes Advanced The Bloody Chamber Angela Carter*. London: York Press, 2008.

RODRIGUES, Talita Anunciato. *Identidades em movimento: a representação feminina e as relações de gênero na obra de Angela Carter*. 2016. Tese (Doutorado em Letras)- Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2016. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2781515>. Acesso em: 11 jul. 2017.

SAGE, Lorna. *Women in the House of Fiction: Post-War Women Novelists*. London: Macmillan, 1992.

SAMUEL, Rogel. *Novo manual de teoria literária*. 6. ed. rev. e ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Revised and expanded edition. Virago Press, 2009.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-Moderno*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

SILVIANO, Santiago. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra: ensaios* São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SIMPSON, Helen. Femme fatale: Angela Carter's The Bloody Chamber. *The Guardian*, June 2006. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2006/jun/24/classics.angelacarter>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

SOARES, Livia Maria Rosa; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. A representação da menina e da mulher no conto de fadas moderno: novos destinos em "Além do bastidor" e "A moça tecelã" de Marina Colasanti. *Revista Signo*, v. 40, n. 68, 2015. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/5114>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

STUMPF, Elisa Marchioro. Angela Carter and the pornography debate. *Mafuá Revista de Literatura em Meio Digital*, Universidade Federal de Santa Catarina, Ano 6, n. 9, 2008. Disponível em: <<http://www.mafua.ufsc.br/>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

THEODORO, Ana Cláudia Nascimento. *Era uma vez... as metamorfoses nos contos de fadas contemporâneos*. 2012. Dissertação (Mestrado)- Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11855>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

TONIN, Juliana et al. *O papel da mulher nos Contos de Fada contemporâneos*. Malévola: imaginário e a Terceira Mulher de Gilles Lipovetsky. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/o-papel-da-mulher-nos-contos-de-fada-contemporaneos.-malevola-imaginario-e-a-terceira-mulher-de-gilles-lipovetsky/at_download/file>. Acesso em: 20 mar. 2018.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.