

A construção das personagens femininas nos contos “The Courtship of Mr. Lyon” e “The Snow Child”, de Angela Carter

The construction of the female characters in the short stories ‘The Courtship of Mr. Lyon’ and ‘The Snow Child’ by Angela Carter

Maísa dos Santos Trevisoli¹

Resumo: Este artigo traz uma análise das personagens femininas em duas obras da escritora britânica Angela Carter, “The Courtship of Mr. Lyon” e “The Snow Child”, com o intuito de comparar a construção dessas em relação às personagens dos contos de fadas tradicionais que serviram de inspiração para a autora. Procura-se problematizar como Carter transforma seus contos de fadas, aproximando-os ou afastando-os dos moldes e características dos contos de fadas tradicionais estudados por Vladimir Propp, Max Lüthi e Tzvetan Todorov. O feminino, tanto na voz das escritoras quanto na construção das personagens, é analisado ao longo do artigo segundo obras sobre este tema em contos de fadas escrito por autores como Joan Gould, Cristina Bacchilega e Marina Warner. A partir das análises empreendidas, é possível concluir que Carter aproxima-se ao mesmo tempo em que se afasta das características tradicionais dos contos de fadas, construindo assim um novo tipo para o gênero.

Palavras-chave: contos de fadas; releituras; Angela Carter; o feminino.

Abstract: This articles brings an analysis of the female characters in two works by the English writer Angela Carter, ‘The Courtship of Mr. Lyon’ and ‘The Snow Child’, aiming to compare their construction in relation to the characters of the traditional fairy tales that inspired the rewritten version by Carter. This article seeks to discuss how Carter transforms her fairy tales by approximating or departing from the patterns and characteristics of traditional fairy tales studied by Vladimir Propp, Max Lüthi and Tzvetan Todorov. The feminine in the voice of female writers and in the constructions of the characters is analyzed along the article according to works about this theme within fairy tales by authors such as Joan Gould, Cristina Bacchilega and Marina Warner. Based on the analysis undertaken it is possible to conclude that Carter approximates as well as departs from the traditional characteristics of fairy tales, thus building a new kind of fairy tale.

Keywords: fairy tales; rewritten stories; Angela Carter, the feminine.

Recebido em 30 de junho de 2015.

Aprovado em 22 de julho de 2015.

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia. Este artigo foi escrito a partir das pesquisas realizadas na iniciação científica – PIBIC – FAPEMIG, sob a orientação da Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre. E-mail: mahtrevisoli@yahoo.com.br

1 Introdução

Angela Carter, autora pós-modernista, encontra no revisionismo dos contos de fadas a concretização de um desejo: “I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode”² (CARTER, 1983, p. 37). Através de contos como “The Courtship of Mr. Lyon” e “The Snow Child”, Carter retoma contos de fadas clássicos, explorando assuntos e temas diversos, encontrando neste mundo encantado uma maneira interessante de expor aspectos da sociedade contemporânea.

Todos nós carregamos marcas do nosso meio cultural, que formam nossa identidade e influenciam nossas ações e escolhas. Os contos de fadas não são diferentes já que são, conseqüentemente, contados por pessoas. “João e Maria” retrata a luta por sobrevivência, através do abandono dos protagonistas na floresta; “A Bela e Fera” incentivava, de maneira graciosa, as meninas a aceitarem maridos de aparências deselegantes com a promessa de que talvez um príncipe estivesse contido em seu interior. Carter apresenta em suas obras as realidades e afirmações de sua época e, através da problematização dos contos tradicionais, repensa posturas, valores e atitudes.

A mágica dos contos de fadas é conhecida desde a infância. Avós ou pais nos contavam sobre animais falantes ou beijos encantados na hora de dormir. Os filmes davam vida às imagens que antes eram contidas na nossa imaginação. Podíamos ver nossos personagens favoritos impressos em capas de cadernos, em jogos, na forma de bonecos, entre outros objetos que, ao serem comprados, expressavam a nossa admiração por essas criaturas. Carter, junto a outros escritores como Robert Coover e James Finn Garner, recontam essas histórias maravilhosas de maneira inteligente e cuidadosa, porém elas não têm mais o público infantil como alvo.

Diante disso, é importante salientar que, durante séculos, os contos maravilhosos não tinham como público alvo as crianças, e sim os adultos. Segundo Volobuef, “as histórias eram narradas à noite junto ao fogo nas cabanas dos camponeses ou durante trabalhos manuais realizados em grupos, tais como fiação, conserto de ferramentas etc.” (1993, p. 100). Os primeiros contos relatam histórias que tratavam de temas como a sexualidade, a violência, obscenidades, entre outros aspectos relevantes para a sociedade da época que precisaram ser reformulados e adequados posteriormente para atingir o público infantil.

Compreende-se aqui que os contos de fadas não são apenas histórias para crianças, mas gêneros especiais em que é possível abordar de maneira maravilhosa aspectos psicológicos e sociais. Tendo isso em vista, foi empreendida uma pesquisa em que os “novos” contos de fadas fossem investigados através de teorias sobre o maravilhoso e sobre o feminino. O *corpus* deste artigo é composto por dois contos da escritora Angela Carter, contidos no livro *The Bloody Chamber* (1979). “The Courtship of Mr. Lyon”, conto baseado na história da Bela e a Fera, que segue relativamente o enredo da história original escrita por Jeanne Maria Le Prince de Beaumont, em 1756, e “The Snow Child”, conto que tem como inspiração a história da Branca de Neve e apresenta um enredo curiosamente diferente do original, sem príncipe, anões ou maçã envenenada.

A partir destas escolhas será feita uma análise comparativa entre as releituras e os contos que serviram de base para elas, com o intuito de reconhecer as mudanças de

² Tradução nossa: “Eu sou a favor de colocar vinho novo em odres velhos, especialmente se a pressão do novo vinho fizer com que as garrafas velhas explodam.”

tonalidade, identidades e significações presentes nas obras. As personagens femininas “Bela” e “Branca de Neve” serão focalizadas com o objetivo de verificar a construção/desconstrução das protagonistas, consoante as suas respectivas versões, a clássica e a relida/revisitada.

2 O Maravilhoso

O sobrenatural tem, desde sempre, um lugar reservado na literatura, seja esta viabilizada oralmente ou de forma escrita. O fascínio trazido por contos de horror, lendas folclóricas, ficção científica e contos de fadas encanta crianças e adultos que buscam o desconhecido, o não compreendido, aquilo que faz a curiosidade florescer.

Entende-se por conto de fadas uma narrativa de curta dimensão que abarca aspectos do mundo da fantasia, como reis, rainhas, príncipes, ogros, bruxas, objetos mágicos, metamorfose, etc. Mesmo levando “fada” em seu nome, esse tipo de conto não tem a obrigatoriedade de ter como personagem uma fada.

De acordo com Volobuef (1993), alguns teóricos como Vladimir Propp e Max Lüthi procuram explorar em suas obras algumas características estruturais que os contos de fadas apresentam em comum. V. Propp (s.d., *apud* Volobuef, 1993) encontrou nos contos de fadas características comuns quanto às *funções dos personagens* que concediam aos contos de fada certa similitude. Assim, os contos compartilham funções que se apresentam em uma ordem pouco variável, porém não é necessário que o conto contenha todas as funções apontadas pelo autor. Algumas dessas funções são: um dos membros da família sai de casa; o antagonista procura obter uma informação; a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo; o meio mágico passa às mãos do herói; o herói se casa e sobe ao trono.

M. Lüthi (1961, *apud* Volobuef, 1993) teoriza que o conto de fadas tem como centro e base o herói e sua tarefa, e a partir disto ressalta algumas características desse gênero. Segundo ele, o conto de fadas apresenta uma *representação estilizada da realidade*, o que permite que certos eventos não sigam as leis naturais do mundo real, como, por exemplo, o tempo, que não exerce função destruidora, permitindo que a pessoa cometa o mesmo erro repetidas vezes. Além disso, dificuldades como a morte, as feridas e os sofrimentos são postos de maneira natural, não causando choque ao leitor. Outra característica é a *propensão à universalidade*, possibilitando a identificação do leitor com um personagem, um sentimento, um evento etc. O conto de fadas não se prende a casos particulares, mas procura abarcar o que é universal ao ser humano, como os quatro elementos, os estágios da vida, os reinos animal, vegetal e mineral, entre outros aspectos comuns a todos os seres humanos. A partir dessa característica, torna-se compreensível o porquê de contos de diferentes países terem similitudes quanto ao enredo ou função moralizadora, diferenciando-se apenas nos aspectos culturais presentes no detalhamento da narrativa.

Todorov (1992) aponta três gêneros que contemplam a literatura fantástica: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. O fantástico só é considerado como tal se o texto lido deixar no leitor o sentimento de incerteza. A este respeito, pode-se questionar: o mundo exposto pelo texto é real ou não? As leis de nosso mundo ainda vingam e isso é um produto da imaginação ou estamos rodeados pelo desconhecido e o que aconteceu faz parte do real? Segundo Todorov, “o fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (1992, p.

16) que o leva a achar duas soluções, ou o sobrenatural é uma ilusão de sentidos, ou o sobrenatural é parte integrante da realidade e o mundo é regido por leis desconhecidas por nós. Se tomada qualquer uma dessas decisões, o gênero fantástico se torna outro, ou estranho (primeira solução) ou maravilhoso (segunda solução). O gênero estranho cria uma narrativa de aparência sobrenatural, mas que no final apresenta uma explicação racional, enquanto o maravilhoso, gênero do qual os contos de fadas fazem parte, traz elementos sobrenaturais “que não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos.” (TODOROV, 1992, p. 30). O sobrenatural é aceito sem questionamentos como se as leis do mundo real e fictício se misturassem e se transformassem em um só mundo, criando novas leis da natureza para que os fenômenos possam ser explicados.

3 A voz feminina nos contos de fadas

Ao lembrar os grandes escritores de fábulas e dos contos de fadas nos vêm à mente apenas nomes masculinos, o que nos faz refletir sobre a razão de não haver nenhuma mulher entre estes. O caráter feminino do narrador foi algo encoberto durante muitos anos. Perrault, por exemplo, ao coletar contos orais e passá-los para a forma escrita, recebeu influência da babá de seu filho.

Durante muito tempo, amas de leites, governantas e babás contaram histórias maravilhosas para as crianças das quais tomavam conta. Na classe inferior isso também era comum: mulheres mais velhas contavam aos jovens sobre os perigos e recompensas da vida, através da voz de sua experiência. Podemos identificar aqui a função pedagógica dos contos maravilhosos que tentavam impor limites e ensinar sobre o bem e o mal. As histórias iam se repetindo pelas casas, regiões e cidades e isso se explica pela reunião de mulheres em locais públicos como lavanderias e salas de fiação. A fama que as mulheres têm de ser fofoqueiras é antiga, o que fez com que pintores e escritores criassem obras que retratavam a “língua ferina” das mulheres, criadoras de tumultos e intrigas pela sociedade. Segundo Warner,

o vínculo linguístico entre madrinhas e velhas mexeriqueiras, bem como o vínculo social entre as mulheres idosas e poderes secretos e perversos, são cruciais no mundo dos contos de fadas: assumir o controle dessa língua maldosa ocupou as energias de muitos pioneiros desses contos da carochinha. (1999, p. 75)

Como todo bom mexerico, ele tem que ser apresentado contendo exageros e a falta de preocupação em fornecer veracidade os fatos. Isso cria um laço com os contos de fadas, pois esses são também fantasiosos e sem apego aos fatos reais. Assim, por estarem em todos os lugares e ficarem sabendo das novidades que perambulavam pela sociedade, as mulheres tinham uma imensa gama de opções para elaborar suas histórias. Escândalos e difamações eram metamorfoseados em noivos predatórios, madrastas malignas, entre outras criaturas que se entrelaçavam em cenários mágicos, virando histórias que eram relatadas às crianças, instruindo-as sobre valores e crenças, ajudando-as a manter a mente alerta.

As mulheres nobres começaram uma nova moda na segunda metade do século XVII, a cultura dos salões, que consistia em locais nas mansões de mulheres influentes da sociedade que se destinavam à arte da conversação. Desta forma, mulheres se juntavam e

compartilhavam histórias para se distrair e divertir, os mexericos da rua ganhavam o requinte de serem contados entre porcelanas e cristais. Os salões, que duraram até a Revolução Francesa, deram à arte de narrar histórias um novo valor que deveria ser respeitado pelo seu conteúdo e forma.

Marie-Catherine d’Aulnoy é um exemplo dentre as muitas contadoras de histórias que empregavam o cômico em seus contos como forma de apontar as injustiças de sua época. O final feliz de seus contos vinha à custa de punições, enriquecimento dos pobres, a conquista de uma criança injustiçada, a mulher rejeitada que virava princesa, entre outros exemplos. Alguns de seus contos continham teor satírico, o que levou tipógrafos e livreiros interessados no público infantil a rejeitarem seus trabalhos com medo da censura dos pais. Posteriormente, seus contos foram reescritos em versões menos grotescas e satíricas e depois publicados.

O conto de fadas constituía em si um gênero de protesto; no nível do conteúdo, podia descrever injustiças e imaginar reparações e liberdade; do ponto de vista da forma, era apresentado como um fabulismo moderno, indígena, cômico, ironicamente apropriado para expressar os pensamentos de um grupo inferior (WARNER, 1999, p.196).

No começo do século XIX, os irmãos Grimm se empenharam no projeto de recuperar a literatura vernácula e tradicional da Alemanha, conhecendo, assim, Dorothea Viehmann. Amigos dos irmãos ouviram Viehmann contando histórias à filha de um pastor e, encantados por elas, sugeriram aos irmãos Grimm que recolhessem os contos desta mulher. Entre os contos providos por Viehmann estão: “Os Doze Irmãos”, “As Três Plumas” e “Dona Ôla”.

No século XX, Angela Carter se tornou um nome forte na literatura inglesa ao escrever histórias maravilhosas e recontar contos tradicionais de maneira livre e provocante. Entre coleções de contos e ficções longas, Carter escreveu sobre heroínas mudas, redescobertas mágicas, mulheres transvestidas, o pai que perde a filha em um jogo de cartas, entre outros. A retomada desta forma influenciou diversos escritores, como Robert Coover e Margaret Atwood.

4 A releitura do conto Branca de Neve

O conto *Little Snow-White*, dos irmãos Grimm, conta a história de uma rainha que desejava ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue, e preta como o ébano contido no batente da porta. Seu desejo é concretizado através de um lindo bebê com cabelos negro como ébano, com a pele branca como a neve e com os lábios vermelhos como sangue. Porém a rainha morre no parto, impossibilitando-a de ver sua filha crescer e se tornar uma mulher e, com o passar do tempo, o rei casa-se de novo. A criança, Branca de Neve, cresce e fica cada vez mais bela, ameaçando o posto da madrasta como a mulher mais bela do reino. Um dia, o espelho mágico da rainha confirma suas suspeitas e a madrasta manda matar Branca de Neve. O caçador encarregado da tarefa não consegue matar a pobre menina e manda-a fugir para a floresta. Branca de Neve, assustada, corre e encontra uma pequena casa, que mais tarde descobrirá pertencer a sete anões. Após um período de paz na vida de Branca de Neve, a rainha descobre que a menina ainda vive e, tomada pela fúria, cria um plano para matá-la, escolhendo fazer justiça com as próprias mãos. Ela faz três tentativas, a primeira com uma fita para o espartilho que deixa Branca de Neve incapaz de respirar; a segunda com um

penete envenenado que, ao pentear o cabelo da menina, fá-la desfalecer, e a terceira tentativa em que obtém sucesso por meio da maçã envenenada. Os anões não conseguem salvar Branca de Neve nessa última vez e constroem um caixão de vidro para que todos possam admirar a beleza e jovialidade da menina morta. Um dia, um príncipe que cavalgava pela floresta encontra o caixão e fica encantado com Branca de Neve, pedindo aos anões para que eles deixassem que ele a levasse ao seu castelo. A caminho do castelo, um dos servos do príncipe que segurava o caixão tropeça e, com o choque, o pedaço da maçã envenenada preso na garganta de Branca de Neve é expelido. Ela acorda, o príncipe conta o que aconteceu e ao final pede-a em casamento ao expressar todo seu amor. No fim, na noite do casamento do príncipe e de Branca de Neve, a madrasta aparece na festa e é obrigada a colocar sapatos de ferro em brasa que a fazem dançar até a sua morte.

A releitura escrita por Angela Carter, *The Snow Child*, é menor, sem príncipe encantado ou anões. Certo dia, um conde e uma condessa estavam cavalgando pela floresta em um dia gélido e cinza. O conde ao observar a neve que cobria a floresta, desejou uma garota branca como a neve. Ao passar por um buraco cheio de sangue, desejou uma garota vermelha como o sangue, e ao passar por um corvo, o conde desejou uma garota negra como as penas da ave. Assim, a menina surge diante do casal, deixando o homem maravilhado por seu desejo ter se tornando realidade e a mulher consumida pela inveja, o que a faz traçar um plano que faça com que a menina desapareça. A condessa joga uma de suas luvas no chão e manda a garota procurá-las. Seu marido diz que lhe daria outra e, ao terminar de pronunciar essas palavras, a echarpe de pele que cobria os ombros da condessa vão parar nos ombros da menina. O mesmo acontece com o broche que a condessa deixa cair, ordenando que a menina busque, mas o marido nega seu pedido e isso faz com que as botas da condessa passem magicamente para pés da menina. Como última tentativa, ela ordena que a menina pegue uma rosa para ela, ato permitido pelo o conde. Porém, ao pegar a rosa a menina se machuca, sangra e morre. O conde ao ver a menina morta, desce de seu cavalo e a estupra. Após o terrível ato, a garota começa a derreter, restando no chão apenas uma mancha de sangue, a pena de um corvo e a rosa. O conde recolhe a rosa e a entrega à condessa que ao pegar a flor sente uma “mordida”, deixando a flor cair.

A primeira comparação que pode ser feita é a de que quem deseja a garota na história dos irmãos Grimm é a mãe, enquanto na releitura é o conde. Vemos que na releitura a garota não é um desejo puro e inocente de uma filha, e sim o desejo de um objeto sexual, de uma garota que tenha a características que excitassem o pai. Ao fim do conto, a garota cumpre seu triste papel mesmo morta. O sangue derramado após a menina se picar na rosa pode representar o amadurecimento dela, a menarca, indicando que está pronta para conceber e ter relações sexuais. Segundo Gould, “quando atacada pelo conhecimento sexual pela primeira vez, uma mocinha mergulha num período de reclusão mental, que é necessário de maneira a permitir que suas emoções alcancem o mesmo nível que seu corpo” (2007, p. 25). Aqui vemos que a morte da menina, o ato sexual impessoal, e depois a “mordida” da rosa no dedo da condessa são indicativos de como a mulher é vista aos olhos do conde, e sinais dados à condessa que ela não é diferente da menina, que ela é somente um objeto.

Outro ponto que pode ser observado na releitura é a relação de desigualdade entre homem e mulher, em que o primeiro deve ser respeitado por ser o mais forte e poderoso. Tudo o que a condessa tem foi dado pelo conde através do matrimônio e, como parte desse contrato, é ele quem tem a última palavra, quem decide o que a condessa pode ou não fazer ou pedir, ele pode humilhá-la (dando as roupas dela para a menina) ou paparicá-la (ao lhe dar a rosa). Vemos que a condessa exerce um papel de submissão, escolhe ter a “proteção” do conde em

vez de sair desse lugar de inferioridade. Diferentemente do conto *Little Snow-White*, não há final feliz, não há punição contra aqueles que fazem o mal, não há pessoas que ajudem a menina a se salvar, só há o “alerta” emitido ao final do conto pela menina através da “mordida” da rosa, que pode ser interpretado como um aviso de como a condessa pode se tornar tão descartável como a própria menina.

C. Bacchilega analisa o conto “The Snow Child” e aponta para o seguinte fato: “In this snow-covered landscape, the only relationship between women is one that reproduces itself as rivalry, as struggle to survive at the other woman’s expense.”³ (1997, p. 38). Carter explora em seus trabalhos como é a mística das relações de homens e mulheres e como nós mesmos autorizamos estas relações. Carter nos expõe a desnaturalização de efeitos, de familiaridades, através de “symbolic mirrors [that] superimpose sexual, social, and economic relations to lay bare their naturalization as a constrictive, repressive fiction”⁴ (BACCHILEGA, 1997, p. 36).

5 A releitura do conto a bela e a fera

A Bela e a Fera (1756), de Jeanne Maria Le Prince de Beaumont, conta a história de um mercador e seus seis filhos, três homens e três mulheres, que perdem a fortuna e têm que se mudar para o campo. Das três filhas, a mais nova, que é chamada de Bela, é a sua favorita, o que causa inveja nas outras duas irmãs. Por serem pobres, as irmãs mais velhas não conseguem pretendentes ricos, enquanto Bela os recusa por não querer abandonar o pai com todos os problemas e, assim, um ano se passa. Um dia, o mercador recebe uma carta que dá esperanças a ele de uma vida melhor e, para agradar as filhas, pergunta o que elas gostariam de ganhar na volta de sua viagem. Enquanto as filhas mais velhas pedem por roupas e joias, Bela pede por uma rosa. A viagem não sai como o esperado, trazendo o mercador tão pobre quanto antes. No caminho de volta, ele encontra um palácio que o abriga do frio e dos lobos famintos. Em um primeiro momento, não há, aparentemente, ninguém na casa, e o mercador come e dorme, agradecendo a uma fada que talvez seja a dona deste lugar e teve pena de sua pobre alma. Ao sair do palácio, o mercador encontra um roseiral no qual apanha uma rosa, gerando a fúria da fera, o verdadeiro dono do palácio. O mercador explica a situação à fera e esta lhe dá duas opções: ou uma das filhas irá em seu lugar ao palácio, ou o mercador deve voltar em três meses para enfrentar seu castigo. O mercador retorna a sua casa com joias e roupas finas, e mesmo tentando esconder seu segredo, Bela o descobre e vai de boa vontade para o palácio. Ao chegar lá, ela é bem recebida pela Fera e lhe é concedida uma vida de rainha, seus desejos são realizados e a Fera é cordial e educada. Toda noite, a Fera pede a mão de Bela em casamento, e ela sempre recusa. Um dia, Bela pede a Fera para que a deixe visitar seu pai. A Fera concede seu desejo, mas ela deverá voltar dentro de uma semana. Ao chegar lá, Bela é recebida pelos irmãos e pelo pai alegremente, as irmãs invejam-na pelas suas roupas e joias e, ao escutá-la dizendo que tinha que voltar para o palácio em certo dia, as irmãs criam um plano para que ela não retorne para que, com isso, a Fera ficasse com raiva e a comesse viva. Bela cai nas mentiras que as irmãs contam, mas um dia, ao se sentir culpada por ter quebrado sua promessa de retornar, Bela olha em seu espelho mágico e vê uma fera triste e

³ Tradução nossa: “Nesta paisagem coberta de neve, a única relação entre as mulheres é aquela que se reproduz como rivalidade, como luta para sobreviver à custa da outra mulher.”

⁴ Tradução nossa: “Espelhos simbólicos [que] sobrepõe relações sexuais, sociais e econômicas para pôr a nu a sua naturalização como uma ficção restritiva e repressiva.”

morrendo. Ela retorna ao palácio e chora sobre a fera, dizendo que a ama. Uma transformação começa a acontecer juntamente com música e fogos de artifício que fazem a fera virar um príncipe. O príncipe conta à Bela que uma fada o transformou em fera e somente um amor verdadeiro poderia reverter a magia. A fada comovida pelo amor deles, mas enraivecida pelo ato das irmãs mais velhas de Bela, transforma-as em estátuas que ficaram na entrada no palácio para sempre.

A releitura desta versão apresentada por Angela Carter em “The Courtship of Mr. Lyon”, segue basicamente o enredo original, com algumas diferenças – quanto ao período em que a história se passa – que podem ser percebidas através de objetos como um carro, serviço 24 horas, entre outros aspectos presentes na narrativa. Ao final, não há todo o encantamento como fogos e músicas presentes no conto de Beaumont, e sim uma transformação parcial, que não o transforma em príncipe e sim em um homem com trejeitos selvagens.

De acordo com Madonna Kolbenschlag (1991), a história da Bela e da Fera é a

que mais celebra o autoconhecimento e a autotranscendência. Trata do amor como princípio da deificação ou, nas palavras de Chesterton, sobre a verdade contida no seguinte ditado: “O objeto deve ser amado antes de ser amável (p. 221)

O autoconhecimento e autotranscendência são vistos nitidamente quando o casal Bela e Fera se intitulam “Mr. and Mrs. Lyon”. Aqui vemos que o lado desconhecido e obscuro que Bela tentava reconhecer é a florado, ela se inscreve no selvagem, no irracional. A dicotomia entre bom e mau, o civilizado e o selvagem, o bonito e o feio presente no conto de Beaumont é transcendida por Carter, em cujo conto vemos as identidades conflitantes dos personagens, que misturam encantamento e repulsa, a descoberta de um novo eu através dos olhos uns dos outros. Não há um príncipe no final, mas um homem, com defeitos e virtudes. Porém, este sentimento de amadurecimento através da transcendência é visualizado apenas por parte da Bela, pois para Mr. Lyon, tudo sai como o planejado. Desde o começo da releitura, Bela é retratada como um “pet” (*animal de estimação*) (CARTER, 1993, p. 41) por seu pai e, ao longo do conto, ela se torna a moeda de troca, uma mercadoria, que era “the price of her father’s good fortune”⁵ (CARTER, 1993, p. 45). Carter explora essa passagem “mercenária” entre as mãos do pai de Bela e de Mr. Lyon através da manipulação do emocional estereotipado das mulheres em ajudar os indefesos, doentes e desesperançados. Assim, Bela vai sendo guiada pelos homens da sua vida através da exploração de seus sentimentos, em um primeiro momento com o intuito de salvar seu pai e, depois, em função da declaração de amor feita por Fera em seus momentos finais, que nada mais é que uma descarada chantagem não percebida pela protagonista:

'I'm dying, Beauty,' he said in a cracked whisper of his former purr. 'Since you left me, I have been sick. I could not go hunting, I found I had not the stomach to kill the gentle beasts, I could not eat. I am sick and I must die; but I shall die happy because you have come to say good-bye to me.'⁶ (CARTER, 1993, p. 50)

⁵ Tradução nossa: “O preço da boa fortuna de seu pai”.

⁶ Tradução nossa: “‘Eu estou morrendo, Bela’, disse ele em um quebradiço sussurro de seu antigo ronronar. “Desde que você me deixou, eu tenho estado doente. Eu não podia caçar, eu descobri que não tinha estômago para matar os gentis animais, eu não podia comer. Eu estou doente e devo morrer; mas morrerei feliz porque você veio para me dizer adeus.”

Segundo Warner (1999), “parte da audácia de Angela Carter (...) foi ousar olhar para a instabilidade feminina, em especial para a atração que sentia pela Fera no centro mesmo da repulsa” (p. 345). Ao rejeitar o conservadorismo, Carter emprega na narrativa do conto “The Courtship of Mr. Lyon” uma linguagem sensual que mostra o desejo junto à repulsa, o conhecimento das sensações carnis, das descobertas do erótico: “She stayed stock-still transfixed; she felt his hot breath on her fingers, the rough lapping of his tongue and then, with a flood of a compassion, understood: all he is doing is kissing my hands.”⁷ (1979, p. 149)

O conto tradicional escrito por Beaumont para a corte francesa tinha sentido pedagógico, já que era comum, no século XVIII, que os pais achassem um pretendente para suas filhas, acarretando um casamento arranjado que daria benefícios para a família da noiva. Assim, a autora contava histórias que fariam com que as moças da sociedade enfrentassem seus destinos com obediência e com a esperança de que aqueles maridos feios e brutais pudessem esconder corações amorosos. Carter faz referência a esses contos através do uso da intertextualidade apresentada nas seguintes frases retiradas do conto “The Courtship of Mr Lyon”: “She had found in the rosewood revolving bookcase, a collection of courtly and elegant French fairy tales about white cats who were transformed princess and fairies who were birds.”⁸ (CARTER, 1993, p. 46). Na releitura de Angela Carter, seu intuito com esta história é acentuar o que é corrupto na imagem da relação de gêneros, homem e mulher e, através deste conto, problematizar a sociedade patriarcal ainda em vigência na época em que a história foi escrita.

Conclusão

Através das análises e leituras pode-se verificar que as releituras feitas por Angela Carter contêm as características que as tornam parte do gênero maravilhoso instaurado por Todorov (1992). Uma das releituras, “The snow-child”, não possui algumas características que são comuns nos contos de fadas tradicionais, já que não há um herói, o inimigo não é castigado, e não há um final feliz. Mas, em compensação, vemos que outras características aparecem como: o antagonista tenta ludibriar sua vítima, a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo, entre outras. O conto “The Courtship of Mr. Lyon” continua a ter grande parte das características instauradas por Propp (s.d., apud Volobuef, 1993) por se apoiar em grande parte no enredo do conto de fadas tradicional. Desta forma, as releituras analisadas ainda mantêm uma aproximação com os contos de fadas tradicionais, mas apresentam perspectivas e motivos diferentes, que estão associados ao período sócio-histórico do momento.

As personagens femininas, por outro lado, ganharam outras características e funções que se adequam ao processo revisionista e transformaram os contos de Carter numa celebração da sensualidade tanto em suas manifestações sombrias, como no conto “The

⁷ Tradução nossa: “Ela ficou completamente imóvel, paralisada; ela sentiu sua respiração quente em seus dedos, a lambida áspera de sua língua e, em seguida, com uma inundação de uma compaixão, entendeu: ele está somente beijando minhas mãos”.

⁸ Tradução nossa: “Ela tinha encontrado na estante giratória de jacarandá uma coleção de cortesias e elegantes contos de fadas franceses sobre gatos brancos que foram transformados em princesa e fadas que eram pássaros.” (CARTER, 1993, p. 46).

Snow-child” quanto nas manifestações do prazer erótico no conto “The Courtship of Mr Lyon”. As narrativas de Carter trazem descrições tanto psicológicas quanto físicas tão ricamente tecidas e trabalhadas através de palavras cuidadosamente escolhidas que fazem com que conheçamos intimamente a trama e fiquemos impressionados com a sua coragem.

Carter, como muitos outros escritores, bem como o próprio cinema, revisita os contos de fadas clássicos e populares, valorizando o processo intertextual e o diálogo entre obras de épocas tão distantes, mas tão atuais. Os contos de fadas continuam a fazer o mesmo sucesso que faziam no passado, pois trazem um universo encantado que instiga descobertas e proporciona ensinamentos. Não importa se se vive em uma sociedade contemporânea, com acesso à internet e diversos veículos de informações, os contos populares continuam atraindo o público pela própria necessidade humana de imaginar e sair dos limites do real, de encontrar como escape um mundo maravilhoso e simples que tire o leitor da rotina e faça-o vislumbrar novas possibilidades para além do seu dia-a-dia.

Referências

- BACCHILEGA, C. *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- CARTER, A. *The bloody chamber and other stories*. Nova York: Penguin, 1993.
- CARTER, A. Notes from the Front Line. In: *On Gender and Writing*. London: Pandora Press, 1983.
- GOULD, J. *Fiando palha, tecendo ouro: o que os contos de fadas revelam sobre as transformações na vida da mulher*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. *Household Tales*. Adelaide: University of Adelaide, 2014. Disponível em: <<https://ebooks.adelaide.edu.au/g/grimm/g86h/complete.html#chapter53>>. Acesso em: 23 jun. 2015.
- KOLBENSCHLAG, M. *Adeus, Bela Adormecida: A revisão do papel da mulher nos dias de hoje*. São Paulo: Saraiva, 1991.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- VOLOBUEF, K. Um estudo do conto de fadas. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 33, p. 99-114, 1993.
- WARNER, M. *Da fera à loira: sobre conto de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.