

(PER)VERSÕES DO FEMININO: OS CONTOS DE FADAS DE ANGELA CARTER

Susana Bornéo Funck

Resumo: Neste trabalho, examino versões do feminino apresentadas por Angela Carter em alguns dos contos reunidos em O quarto do Barba-Azul. Comparando os contos que re-escrevem "Barba Azul", "A Bela e a Fera", "Branca de Neve" e "Chapeuzinho Vermelho" com as histórias originais, e buscando estabelecer paralelos entre as principais figuras femininas, verifico que Carter, através do reconhecimento do desejo e do potencial erótico das mulheres, transforma vítimas indefesas em agentes de seu próprio destino. Estudiosa do perverso e do grotesco, Carter desmistifica a pornografia como prisão e exploração do feminino e a utiliza, paradoxalmente como forma de liberação.

Palavras-chave: contos de fadas; Ângela Carter; revisionismo; sexualidade feminina.

Os contos de fadas têm contribuído, por sua ampla penetração nos discursos hegemônicos, para visões estereotipadas da mulher. Embora originalmente independentes e corajosas, as personagens femininas, "colonizadas" pelo desejo masculino, foram transformadas em figuras passivas e dóceis e, como tais, eternizadas pelas versões de Perrault, dos Irmãos Grimm e, talvez ainda mais insidiosamente, pelas indústrias Disney. Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, que originalmente enganava o Lobo e fugia, passou a ser vítima indefesa que ou sucumbe aos ataques da fera, ou é salva por um intrépido caçador (ZIPES, 1986; WARNER, 1994).

Através de versões alternativas, a prática revisionista contemporânea busca desconstruir tais narrativas mestras, re(a)presentando personagens tradicionais de forma mais complexa e questionadora. Especialmente intrigantes são as versões de Angela Carter, escritora comprometida com alterações parodísticas dos arranjos de gênero naturalizados pelos mitos culturais. Recentemente traduzidos para o português, os "contos de fadas" reunidos em *O quarto do Barba-Azul* (1979) nos dão uma medida do caráter subversivo de sua prosa e de como as transformações contemporâneas desse gênero literário, através da manipulação de

elementos narrativos, podem se constituir numa verdadeira tecnologia de gênero, proporcionando novas leituras da sexualidade e do prazer femininos.

Em “A garota de neve”, um breve conto de apenas duas páginas e que nos faz pensar em Branca de Neve, Carter nos apresenta uma jovem criada a partir da fantasia libidínica de um homem (e não do desejo feminino de procriar, como na versão tradicional registrada pelos Irmãos Grimm). Um conde, ao cavalgar sobre um campo nevado com sua esposa, expressa o desejo de ter uma garota branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como as penas do corvo. Mal acaba de falar e ela aparece “ao lado da estrada, pele branca, boca vermelha, cabelo negro e completamente nua; era filha de seu desejo, e a condessa odiou-a” (CARTER, 2000, p. 161). Ao apanhar uma rosa para a condessa, de uma mágica roseira em flor, a garota “sangra, grita e cai”, sendo, depois de morta, estuprada pelo conde sob o olhar fixo da mulher. Seu corpo, então, começa a derreter. Sobre a brancura da neve, restam apenas uma pena de pássaro, uma mancha de sangue e a rosa, que o conde apanha e entrega à mulher. Ao tocá-la, entretanto, a condessa a deixa cair, exclamando “Ela morde!” (CARTER, 2000, p. 162).

Se o conto de fadas tradicional transforma as mulheres em ícones de feminilidade, através de construções masculinas idealizadas e naturalizadas, essa versão de Carter “literaliza” a criação fantasiosa masculina. A garota de neve existe apenas para satisfazer o gozo do conde e tornar-se a objetificação da inveja da condessa. Seu desaparecimento ao final da narrativa aponta não para a

morte da mulher, e sim para a destruição das representações masculinas do objeto de desejo. Mas se, ao contrário da madrasta de Branca de Neve, a condessa consegue eliminar a rival logo após a iniciação desta no universo adulto, há uma ironia implícita nas palavras finais do conto: “Ela morde”. A vítima passiva dessa doentia economia conjugal não encontra nem anões nem príncipe que a salvem. No entanto, ela morde. E isto talvez signifique dizer que ela também é voraz e tem desejos, embora a história oficial não lhe permita atualizá-los. Apesar de passiva e muda como devem ser as heroínas dos contos de fadas hegemônicos, a garota de neve nos permite contestar a autoridade da história e entrever outras possibilidades de relações de gênero.

O potencial erótico e agressivo representado pelo vermelho do sangue na brancura infinita do universo gelado desse conto ganha contornos bem mais nítidos em duas das versões de *Chapeuzinho Vermelho* incluídas em *O quarto do Barba-Azul: “O lobisomem”* e *“A companhia dos lobos”*.

“O lobisomem” inicia com uma descrição assustadora da vida numa pequena aldeia em “um país do Norte” onde “o tempo é frio, os corações são frios” (CARTER, 2000, p. 193). Nesta versão, a jovem se defende do lobo com uma faca, cortando-lhe uma das patas. Ao chegar à casa da avó, encontra-a delirante, sem uma das mãos e com o braço gangrenado. A comunidade apedreja a bruxa/lobo até a morte e a jovem “vive desde então na casa da avó, e prosperou” (CARTER, 2000, p. 195).

“A companhia dos lobos”, talvez a mais conhecida e controvertida história

de Carter, elabora com mais detalhes a ameaça do animal feroz, alertando que “o lobo pode ser mais do que parece” (CARTER, 2000, p. 201) e recuperando detalhes folclóricos das transformações de seres humanos em lobos. Como na história anterior, é inverno, a noite mais longa do ano e a pior época para os lobos. A menina, enrolada no xale vermelho feito pela avó e que “hoje tem o aspecto brilhante e ominoso de sangue na neve” (CARTER, 2000, p. 205), é descrita como epítome da puberdade: “Ela está de pé e move-se dentro do pentáculo invisível de sua própria virgindade. É um ovo intacto; um vaso selado; tem dentro o espaço mágico cuja entrada está fechada por uma válvula de membrana; é um sistema fechado; não sabe arrepiar-se. Tem a faca e não tem medo de nada” (CARTER, 2000, p. 205).

Em lugar da temida fera, quem lhe aparece é um jovem e belo caçador, que lhe propõe uma aposta – um beijo se ele chegar primeiro à casa da avó. A história se desenvolve como nas versões que conhecemos: o caçador/lobo mata a avó e espera pela menina (a qual, para perder a aposta e ganhar o beijo, se demorara proposadamente pelo caminho). Ao ver que a avó havia sido devorada e ao ouvir uma multidão de lobos famintos uivando na neve, a jovem, consciente do destino que o mito lhe reserva, passa a escrever uma outra história. Parodiando uma das versões mais rústicas e originais do conto, em que suas roupas são queimadas e ela é forçada a deitar-se com o lobo, ela encena um insinuante *strip-tease*, jogando suas vestes na lareira e despindo ela própria o lobo/caçador, ao mesmo tempo em que recitam o já conhecido diálogo:

- Que braços grandes você tem!
- São para abraçá-la melhor!

Todos os lobos do mundo uivaram, lá fora, uma canção nupcial quando ela de livre vontade lhe deu o beijo devido.

– Que dentes grandes você tem!

Ela viu-lhe a queixada cobrir-se de baba, o quarto estava cheio do clamor do Liebestod da floresta, mas a sábia criança não vacilou nem quando ele disse:

– São para te comer melhor! (CARTER, 2000, p. 212).

Ao ouvir esta última frase, a menina desata a rir, pois “sabia que não era carne para ninguém comer” (CARTER, 2000, p. 212) e, tomando o destino em suas próprias mãos, acaba por entregar-se ao jovem e dormir “em paz e docemente na cama da vovozinha, entre as patas do lobo afetuoso” (CARTER, 2000, p. 213).

Este final tem sido motivo de grandes controvérsias interpretativas por parte da crítica. Para alguns, a menina é cooptada pelo modelo patriarcal de dominação sadomasoquista; para outros, apenas segue seu desejo, ouvindo o chamado da fera dentro de si e domesticando o perigo. Conforme observa Cristina Bacchilega em seu estudo sobre os contos de fadas pós-modernos, se nas versões tradicionais a Chapeuzinho Vermelho, devorada ou domesticada, permanece “dentro” da ordem patriarcal representada pela barriga do lobo ou pela casa da avó (BACCHILEGA, 1997, p. 58), nas narrativas de Carter, além das ambigüidades observadas entre o bem e o mal na combinação avó/lobo e lobo/caçador, há uma quebra dos limites entre a realidade dentro e fora da ordem social. “Assim como a jovem sai de seu destino pré-determinado e vitimizado, o lobo por sua vez, excluído e demonizado, consegue entrar no mundo domesticado da casa” (BACCHILEGA, 1997, p. 64). Para Carter, o lobo e sua ferocidade são

parte da natureza carnal da jovem, estão dentro dela, liberando seu erotismo e incitando sua transformação de objeto a sujeito do desejo.

As duas versões de “A Bela e a Fera” – “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre” –, incluídas na coletânea de 1979, são também histórias de transformação. Na primeira, a fera é liberada de seu triste e solitário destino pelo desejo da jovem. Definindo por não ter mais coragem de devorar os delicados animais que o alimentavam, o leão renasce sob os beijos da jovem, que para ele retorna: “As lágrimas rolavam-lhe pelas faces como se fossem de neve, e, como efeito de sua delicada transformação, os ossos apareceram debaixo da pele, a carne, sob a testa larga e morena. E já não era um leão o que ela tinha nos braços, mas um homem...” (CARTER, 2000, p. 79). Já na segunda versão, a heroína, perdida para a fera pelo devasso e inconseqüente pai em um jogo de cartas, descobre, ao desvendar seu corpo despido em troca da liberdade, que não deseja partir. Assumindo sua animalidade, transforma-se, sob as carícias do tigre: “E cada vez que lambia rasgava pele e mais pele, todas as peles de uma vida no mundo – deixando uma nascente pátina de pêlos brilhantes. Meus brincos remudaram-se em água e caíram-me pelos ombros; sacudi as gotas do meu lindíssimo pêlo” (CARTER, 2000, p. 111). Assim, nessas duas histórias de amor, o humano/cultural é unido ao animal/natural, da mesma forma que, nas versões de “Chapeuzinho Vermelho,” com o recurso a narrativas folclóricas de metamorfose, o lobo, a avó, o caçador e a menina que Perrault e os Irmãos Grimm nos legaram são desconstruídos, problematizados e (con)fundidos.

O erotismo explícito e agressivo atribuído por Carter às heroínas de “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho” e “A Bela e a Fera”, embora problemático, já que não altera fundamentalmente a lógica patriarcal, certamente ilustra a subversão de seus textos e a perversidade potencial da sexualidade feminina que eles apresentam. Conforme coloca Merja Makinen,

a obra de Carter trata consistentemente de representações da exploração física de mulheres nas culturas falocêntricas, de mulheres alienadas de si mesmas a partir do olhar masculino, e por outro lado, de mulheres que lançam mão de sua sexualidade e reagem, de mulheres perturbadas e até mesmo empoderadas por sua própria violência (MAKINEN, 1992, p. 3).

Ao utilizar-se até mesmo da pornografia para criar suas personas sexuais, entretanto, o que Carter põe em questão, argumenta Elaine Jordan, é a “posição de sujeito da vítima virtuosa” (JORDAN, 1992, p. 120), um questionamento que pode nos fornecer uma base de resistência à opressão.

Talvez uma ilustração mais explícita da recusa feminina de submeter-se ao desejo masculino possa ser encontrada no conto que serve de título à coletânea – “O quarto do Barba-Azul”. Como o conhecemos através de Perrault, Barba-Azul é um nobre poderoso e rico que tortura e mata suas esposas pelo fato de elas abrirem a porta de um quarto proibido no castelo patriarcal em que, de certa forma, já são prisioneiras. Lembrando a desobediência de Eva, o conto é geralmente visto como uma história em que o “crime” é a curiosidade e a tentação femininas e não a crueldade masculina. Quando a última esposa

consegue ludibriar o marido e ser salva por seu irmão (ou irmãos), o poder absoluto do Barba-Azul é posto em xeque pela astúcia feminina e pela ajuda (masculina) de uma comunidade maior.

Vários desses elementos são, também, encontrados no conto de Carter. Mas já na primeira palavra deparamos com uma diferença radical: “Lembro [...]” (CARTER, 2000, p. 3). Narrado em retrospecto na primeira pessoa, filtrado, portanto, pela percepção da heroína, o conto adquire uma perspectiva bem mais pessoal e imediata, perdendo o cunho a-histórico e universalizante que o narrador onisciente costuma conferir ao conto de fadas.

A excitação que a jovem sente no trem que a conduz de Paris a seu novo lar, como esposa de um rico marquês, vem misturada à dor quase melodramática que a separação da mãe acarreta: “como se, no momento em que ele me colocou o anel no dedo, eu tivesse deixado de ser filha dela para me tornar esposa dele” (CARTER, 2000, p. 3). E aqui vale lembrar que a mãe da heroína não preenche exatamente os requisitos tradicionalmente associados à feminidade. Filha de um dono de plantação de chá na Indonésia e viúva de um herói de guerra, tinha levado uma vida aventureira e excêntrica, tendo “dominado um grupo de piratas chineses, cuidado de uma aldeia durante certa epidemia, matado, ela própria, um tigre que estava devorando um homem” (CARTER, 2000, p. 4). E é esta mesma mãe que, empunhando um revólver, surge como Medusa por entre as ondas da maré crescente para matar o marquês e resgatar a filha.

Pode-se imaginar que, com uma linhagem dessas, a protagonista não poderá ocupar sem conflitos o papel de mulher vitimizada tradicionalmente atribuído às esposas de Barba-Azul. Com efeito, ao contrário do que ocorre em outras versões do conto, a personagem de Carter não é forçada a entregar-se ao casamento por imposição paterna ou extrema penúria. Embora a questão econômica seja também invocada, a figura do homem mais velho que a deseja desperta nela um sentimento contraditório de atração e de repulsa, de curiosidade e de medo.

Através do controle que exerce sobre a narrativa, a protagonista não permite perceber uma forte ambivalência, uma oscilação entre as posições de jovem inocente e desejada e de mulher desejosa de prazer, conhecimento e experiência:

Vi-o observar-me nos espelhos dourados com o olhar aprovador de perito que inspeciona carne de cavalo, ou de dona de casa no mercado examinando o corte de carne no cepo. [...] Quando o vi olhar para mim com volúpia, baixei os olhos, mas, ao desviar o olhar, vi-me no espelho. E vi-me, repentinamente, como ele me via. [...] E pela primeira vez em minha inocente e recatada vida senti em mim tal potencial para a devassidão, que tive dificuldade de respirar (CARTER, 2000, p. 10-11).

Mais tarde, já no quarto nupcial, após ser despida pelo marido num verdadeiro “ritual de bordel”, vê sua imagem refletida nos numerosos espelhos que cobrem as paredes. Sua nudez, contrastando com o corpo ainda vestido do marquês, faz com que ela se sinta vulnerável a ele e a seus próprios sentimentos: “E foi assim que meu comprador desembulhou a pechincha.

E tal qual na ópera, quando vira pela primeira vez minha carne nos olhos dele, senti-me horrorizada por estar excitada" (CARTER, 2000, p. 17).

Objeto e sujeito do desejo, "inocente", mas não "ingênua", como ela mesma se descreve (CARTER, 2000, p. 20), a protagonista de Carter, ao deparar-se no quarto proibido com os corpos das três primeiras mulheres de seu marido, percebe ter-se tornado presa de um poder perverso, do qual se liberta com a ajuda da mãe e do amante, um afinador de pianos que, sendo cego, não a pode fixar como objeto de um voyeurismo opressor.

Como nas outras histórias, há em "O quarto do Barba-Azul" um movimento da heroína para fora das paredes e dos espelhos da casa patriarcal. Da mesma forma, as paródias de Angela Carter deslocam a leitura para um outro lugar, para fora das práticas dominantes de representação, ou seja, das narrativas do desejo masculino. Ao permitir que as mulheres de seus contos sejam violentas, sexualmente ativas e até mesmo perversas, Carter explode os mitos da feminidade como passiva, domesticada e sob controle. Se seus textos são pornográficos, é uma pornografia, como ela mesma declara, "a serviço da mulher" (CARTER, 1979b, p. 37).

Abstract: In this paper I examine alternative representations of the feminine in some of Angela Carter's rewritings of fairy tales (The Bloody Chamber and Other Stories, 1979). Comparing her protagonists with those of the traditional Bluebeard, Beauty and the Beast, Snow White and Little Red Riding Hood stories, I argue that, by recognizing female desire and the erotic potential of women, Carter transforms helpless victims into women who assume full responsibility for their acts. As a specialist of the perverse and the grotesque, Carter demystifies pornography as the exploitation of women and uses it, paradoxically, as a liberatory practice.

Keywords: Fairy tales; Angela Carter; revisionism; female sexuality.

Referências

BACCHILEGA, Cristina. *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: U. of Penn. Press, 1997.

BRISTOW, Joseph; BROUGHTON, Trev (Ed.). *The infernal desires of Angela*

Carter: fiction, femininity, feminism. London: Longman, 1997.

CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- CARTER, Angela. *The sadeian woman: an exercise in cultural history*. Londres: Virago, 1979b.
- JORDAN, Elaine. The dangers of Angela Carter. In: ARMSTRONG, Isobel (Ed.). *New feminist discourses*. London: Routledge, 1992. p. 119-131.
- MAKINEN, Merja. Angela Carter's "The bloody chamber" and the decolonization of feminine sexuality. *Feminist Review*, New York; London, no. 42, p. 2-15, Autumn 1992.
- ROBINSON, Sally. *Engendering the subject: gender and self-representation in contemporary women's fiction*. Albany: State Univ. of New York Press, 1991.
- SAGE, Lorna (Ed). *The flesh and the mirror: essays on the art of Angela Carter*. London: Virago, 1994.
- WARNER, Marina. *From the beast to the blonde: on fairy tales and their tellers*. London: Chatto & Windus, 1994.
- ZIPES, Jack. *Fairy tales and the art of subversion*. London: Wildman, 1983.
- _____ (Ed). *Don't bet on the prince: contemporary feminist fairy tales in North America*. New York: Methuen, 1986.