

**CAMILA BIEL MENINO**

**CORRENDO COM OS TIGRES:  
o feminino nos contos de fadas de Angela Carter**

**ASSIS**

**2021**

**CAMILA BIEL MENINO**

**CORRENDO COM OS TIGRES:  
o feminino nos contos de fadas de Angela Carter**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

ASSIS

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

Menino, Camila Biel  
M545c Correndo com os tigres: o feminino nos contos de fadas de Angela Carter / Camila Biel Menino. Assis, 2021.  
124 p.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

1. Carter, Angela, 1940-1992. 2. Crítica feminista.  
3. Escritoras. 4. Identidade de gênero na literatura.  
I. Título.

CDD 823.009



**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: CORRENDO COM OS TIGRES: o feminino nos contos de fadas de Angela Carter**

**AUTORA: CAMILA BIEL MENINO**

**ORIENTADORA: CLEIDE ANTONIA RAPUCCI**

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

*Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI (Participação Virtual)*  
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

*Profa. Dra. RENATA PHILIPPOV (Participação Virtual)*  
Departamento de Letras / UNIFESP/São Paulo

*Profa. Dra. CARLA CAVALCANTI E SILVA (Participação Virtual)*  
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Assis, 04 de fevereiro de 2021

## AGRADECIMENTOS

Toda gratidão à Dra. Cleide Antonia Rapucci, que confiou em mim e me orientou com muito carinho, dedicação, paciência e generosidade. Foram momentos de muito aprendizado, e também de conversas, risadas e trocas, principalmente por dividirmos a mesma paixão pela escrita de Angela Carter.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pelo apoio financeiro e científico que me possibilitou a dedicação exclusiva à pesquisa.

Agradeço especialmente meus amados pais, Marisa C. Biel Menino e Wagner Ferreira Menino, que sempre me apoiaram e encorajaram em todos os meus projetos e estudos, me amparando nos piores momentos e se alegrando com todas as minhas conquistas. Com todo amor e parceria, os dois são minhas maiores inspirações e minha maior força para continuar até o fim.

Aos meus avós, Nilce, Terezinha e Oswaldo, que entenderam os momentos em que não pude estar presente e sempre torceram por mim, me dando amor, suporte e lições que guardo no coração para sempre. Um agradecimento especial ao meu avô Walter, que não pôde participar de grande parte da minha vida, mas sempre foi uma grande inspiração para mim e sempre será meu poetinha.

Muito obrigada à minha família, que sempre ajudou e torceu por mim. Especialmente aos meus tios Ana Madalena Biel Lemos, Luiz Fernando N. Lemos e Gislaine F. Menino Mencia, que em todos os momentos acreditaram em mim e ficaram ao meu lado, me dando todo apoio e ajuda.

Às minhas irmãs de alma Emanuelle Altieri e Vitória Marcone, que são os melhores presentes que a vida me deu. Tornaram-se a minha segunda família e são as pessoas que fizeram Assis ser realmente o meu lar. Ali, foram meu porto seguro, e ainda são minhas alegrias, as donas das minhas melhores risadas e das melhores conversas e conselhos. Nosso encontro foi especial e sabemos que nossa amizade é para sempre.

Aos meus grandes amigos de anos Gabriel Dangió, Giovani Tabaquim, Lara Bottura, Silvio Sartori, Ana Paula Assis, Marina Pasian, Rafael Ribeiro, Denis Martins, Ana Maria Bianchini, Isabella Mastrangelli, Gabriel Aiello, Bruno Ospedal, Lucas Trentin, Vanessa Usó, Andreza Fialho, Amandda Marar, Bianca Andrade e Minoru Makuda que sempre estiveram comigo e me apoiaram. Todos foram de extrema importância para que eu conseguisse chegar até aqui e, mesmo com a distância, estavam sempre presentes para amparar e celebrar.

Aos amigos que fiz durante essa jornada de dois anos no mestrado: Joy Afonso, Carla Caldeira, Lis Doreto, Eloisa Raquel, Guilherme Magri, Naiana Ghilardi, Cecília Barchi e Rafael Celestino. Obrigada por fazerem a caminhada mais fácil e divertida. Gratidão por todos os momentos bons e toda ajuda que me deram nos mais diversos momentos. Um agradecimento especial às amigas e professoras Aléxia Ramos e Samara Paradello que, além das aulas incríveis de japonês e francês, também proporcionaram bons momentos e se tornaram pessoas muito especiais para mim.

Às professoras Valéria Biondo e Rosilene R. Bombini, que foram minhas maiores inspirações enquanto estava na graduação. As aulas envolventes e o amor que sentiam enquanto nos ensinavam literatura estão guardadas pra sempre em minha memória. Sou eternamente grata por toda ajuda e incentivo que me dão até hoje e, mais ainda, por poder chamá-las de amigas.

Às professoras Dra. Maira Angélica Pandolfi e Dra. Carla Cavalcanti e Silva que compuseram a banca de qualificação e contribuíram grandemente na continuidade desta dissertação. Importante mencionar que a Profa. Dra. Carla Cavalcanti também ministrou a disciplina Tópicos Especiais: Crítica Literária Francesa do Século XX no programa de pós-graduação em Letras da Unesp, campus Assis, a qual contribuiu para a escrita do primeiro capítulo deste trabalho.

Agradeço também à professora Dra. Gabriela Kvacek Betella pelas aulas inspiradoras que me fizeram ter uma visão completamente nova sobre duas das minhas maiores paixões: cinema e literatura. Agradeço também à Dra. Sandra

Aparecida Ferreira, pelas aulas, pelo suporte durante o período de estágio do PAADES e por todo carinho e amizade.

Gratidão ao Dr. Florêncio M. Costa Júnior, Mariana De Souza Domingues Castro e Maria Fernanda Daré, profissionais maravilhosos que, com um tratamento humanizado, me ajudaram em uma fase muito difícil.

E, por último, agradeço aos meus companheiros que sempre me trouxeram alegria e amor: Galadriel, Woody e Steve Magal.

*"I spent a good many years being told what I ought to think, and how I ought to behave, and how I ought to write, even, because I was a woman and men thought they had the right to tell me how to feel, but then I stopped listening to them and tried to figure it out for myself but they didn't stop talking, oh, dear no. So I started answering back".*

*Angela Carter*

MENINO, Camila Biel. **Correndo com os Tigres: O feminino nos contos de fadas de Angela Carter**. 2021. 120 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2021.

## RESUMO

O presente trabalho apresenta uma análise do feminino em Angela Carter no que diz respeito aos contos de fadas *A Câmara sangrenta*, *O sr. Lyon faz a corte*, *A Noiva do tigre*, *O Rei dos elfos* e *A Filha da neve* presentes no livro *The Bloody Chamber and Other Stories*, publicado em 1979, sob o olhar da crítica feminista. A dissertação estabelece um estudo comparativo entre os contos de partida *Branca de Neve*, *A Bela e a Fera* e *Barba Azul* e a balada *Erlkönig* de Johann Wolfgang von Goethe e traça um paralelo entre a mudança nas histórias no que tange os papéis de gênero, as relações entre mãe e filha, pai e filha, a noiva e a própria existência da mulher na sociedade e seu empoderamento ao longo dos anos. Essas análises foram fundamentadas teoricamente nos estudos de autores como Bruno Bettelheim (2002), que segue uma visão freudiana sobre os signos presentes nos contos de fadas, e na psicoterapeuta Marie-Louise von Franz (1991 e 2001), a qual aborda a visão da psicologia analítica de Jung. Por fim, o estudo se debruça nas características que Angela Carter define como importantes em personagens femininas e que ajudam a evidenciar o perfil da mulher Carteriana. Também foram utilizados como fundamentação teórica autores como Elaine Showalter (1994), Lúcia Zolin (2005), Kate Millett (1990), Maureen Murdock (1990), Rapucci (1997 e 2011), Mendes (2000) e Monte (2018).

Palavras-chave: Angela Carter. Identidade de gênero na literatura. Crítica feminista. Escritoras. Contos de fadas.

MENINO, Camila Biel. **Running with the Tigers: the feminine in Angela Carter.** 2021. 120 s. (Masters in Literature). Faculty of Sciences and Languages of Assis, São Paulo State University, Assis, 2021.

## ABSTRACT

The present work aims to analyze the feminine in Angela Carter with regard to the fairy tales *The Bloody chamber*, *The Courtship of mr. Lyon*, *The Tiger's bride*, *The Erl-King* and *The Snow child* present in the book *The Bloody Chamber and Other Stories*, published in 1979, following the feminist criticism. The dissertation establishes a comparative study between the tales Snow White, Beauty and the Beast, Blue Beard and the ballad *Erlkönig* by Johann Wolfgang von Goethe. Other important point drawn in the present research is a parallel between the change in the narratives regarding gender roles, the relationships between mother and daughter, father and daughter, the bride, and the very existence of women in society and their empowerment over the years. These analyzes are theoretically based on the studies of authors like Bruno Bettelheim (2002), who follows the Freudian's view of the signs present in fairy tales, and the psychotherapist Marie-Louise von Franz (1991 and 2001), who addresses Jung's view of analytical psychology. Finally, the study also seeks to address the characteristics that Angela Carter defines as important in female characters and helps to highlight the profile of the Carterian woman. Authors such as Elaine Showalter (1994), Lúcia Zolin (2005), Kate Millett (1990), Maureen Murdock (1990), Rapucci (1997 and 2011), Mendes (2000) and Monte (2018) were also used as theoretical foundations.

Keywords: Angela Carter. Gender identity in literature. Feminist criticism. Female authorship. Fairy Tales.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. Era uma vez...</b> .....	15
1.1 Vida e obra de Angela Carter.....	15
1.2 Crítica literária feminista.....	32
1.3 Fortuna crítica de Angela Carter.....	38
<b>2. A fada se revela</b> .....	44
2.1 As raízes históricas dos contos de fadas.....	45
2.2 O feminino no conto de fadas.....	50
<b>3. A princesa aprende a correr com os tigres</b> .....	55
3.1 A obra <i>The Bloody Chamber and Other Stories</i> .....	55
3.1.1 A Câmara Sangrenta.....	56
3.1.2 O sr. Lyon faz a corte.....	75
3.1.3 A noiva do tigre.....	85
3.1.4 O rei dos elfos.....	93
3.1.5 A filha da neve.....	101
3.2 O perfil do feminino Carteriano.....	107
<b>CONCLUSÃO</b> .....	115
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	119

## INTRODUÇÃO

A famosa frase de Simone de Beauvoir que diz “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (2009, p.361) implica condições muito específicas pois, desde que nasce, à criança já são impostos padrões muito específicos ao gênero que lhe é determinado. Se for menina, um mundo cor de rosa cheio de fadas, bailarinas, princesas e brinquedos como bonecas e panelinhas lhe é apresentado. Se for menino, carrinhos, trens, super-heróis e futebol lhe são entregues, e sempre tudo muito azul. Ao sexo feminino coube aprender a andar de salto, se maquiar, “sentar direito”, ser delicada e desejar o casamento e a maternidade. Ao masculino, o poder de ir e vir a qualquer hora, praticar todo tipo de esportes e ser forte.

Em 2015 discutiu-se a criação da Escola de Princesas, onde meninas entre 4 a 15 anos aprendem boas maneiras, a arrumar a casa, e que o casamento é o momento mais importante e aguardado na vida de uma princesa. Vários movimentos feministas se posicionaram contra tal instituição, afirmando que mais uma vez o feminino é colocado como o segundo sexo, um inferior e que nasceu para servir ao lar, um sexo que é dominado por um superior, o masculino, ou seja, uma retomada da ideia patriarcal do que é ser mulher, contra a qual o feminismo vem lutando há tanto tempo.

“Feminismo é um movimento social, filosófico e político que busca a igualdade entre os sexos e uma vivência humana por meio do empoderamento feminino, além da libertação de padrões opressores baseados em normas de gênero.” (CASTRO; MACHADO, 2016, p. 28). Esse movimento passou por três ondas, as sufragistas na Inglaterra que clamavam pelo poder do voto, as ideias e ações associadas às lutas de liberação feminina nas décadas de 1960 e 1970 e, em seguida, a ampliação dos movimentos pela igualdade legal e social para todas as mulheres nos anos 90 e que perdura até hoje. De lá para cá muito foi conquistado, o panorama mundial mudou, logo, algumas referências sobre padrões de gênero também foram modificadas.

Muito se tem discutido sobre representatividade e empoderamento feminino em vários campos, inclusive na literatura. No começo, as produções literárias eram feitas, majoritariamente, por homens; logo, a representação feminina era o que a psicologia analítica chama de *anima*, ou seja, a feminilidade do homem. Ela não era uma representação real dos desejos, angústias e motivações femininas, mas sim o que o homem imaginava ser, ou pior, o que queria que a mulher fosse.

A ela coube dois estereótipos que seguiam as representações bíblicas: a personificação de Maria, moça boa, delicada, capaz de se sacrificar pelos que a cercam; a que ajuda a todos e não comete erros. Normalmente, essa personagem sofre muito, mas é salva e fica com o herói no final, pois é digna de seu amor. Seu contraponto é a representação de Eva, a que apresenta o pecado. Ela sempre é a vilã, a megera, a que seduz o mocinho para tirar algum proveito e o leva à perdição. A doutora em letras Aline Letícia Rech de Abreu afirma que:

[...] as mulheres são representadas na tradição literária como um padrão definido na estereotipação de protagonistas, que tinha como atributo amorfia, passividade, instabilidade ou histerismo, submissão, irracionalidade ou complacência, entre outros. (ABREU, 2015, p. 39).

Gabriela Fonseca Tofanelo (2015) aponta também que segundo a filósofa Judith Butler, no livro *Problemas de Gênero* (2011) a mulher sempre foi mal representada na literatura: “Butler afirma que o discurso feito pelo outro é sempre uma versão, nunca consegue representar na totalidade e com fidelidade; e ainda, é feito com determinados objetivos”. (2015, p. 2).

De acordo com Rita Felski (2003), as personagens femininas escritas por homens podiam até apresentar certa complexidade, mas nunca teriam os destinos morais dos protagonistas masculinos, já que “as mulheres da ficção existem como o reflexo da lua, brilhando na projeção da luz moral do homem” (2003, p. 17).

Quando se pensa nos contos de fadas, todo o estereótipo de gênero volta à mente. A princesa, bondosa, delicada e sempre pronta para servir, aguarda o corajoso príncipe que virá salvá-la. Marie-Louise von Franz afirma em seu livro *The feminine in fairy tales*:

Se procurarmos modelos arquetípicos de comportamento femininos, imediatamente tropeçaremos no problema de que as figuras femininas nos contos de fadas podem ter sido formadas por um homem e, portanto, não representam a ideia de feminilidade de uma mulher, mas sim o que Jung chamou de anima – ou seja, a feminilidade do homem. (VON FRANZ, 1972, p. 1-2, tradução nossa)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> If we look for feminine archetypal models of behavior, we at once stumble over the problem that the feminine figures in fairy tales might have been formed by a man, and therefore do not represent a woman's idea of femininity but rather what Jung called the anima – that is, man's femininity. (VON FRANZ, 1972, p. 1-2). **Todas as traduções realizadas são da autora desta dissertação e o original será colocado no rodapé.**

Muito tempo se passou até surgirem livros como *Histórias de ninar para garotas rebeldes*, publicado em 2017, o qual apresenta 100 contos sobre mulheres reais que mudaram o mundo (como Marie Currie, Frida Kahlo e Jane Austen). Trata-se de uma iniciativa que pretende dar às meninas exemplos de mulheres fortes, que enfrentaram os desafios de seu tempo e obtiveram grandes feitos em suas áreas. Uma grande figura feminina que não está no livro, mas também esteve à frente do seu tempo é Angela Carter. Autora nascida no ano de 1940 em Sussex, na Inglaterra, dedicou sua vida à literatura e fez disso uma maneira de dar voz a personagens femininas que geraram muita controvérsia.

Sua escrita, atrelada ao realismo mágico e ao pós-modernismo, sempre trouxe narrativas em que a figura da mulher era o centro de tudo. O livro que deu origem ao presente estudo foi sua coletânea de contos de fadas intitulada *The bloody chamber and other stories*, publicada pela primeira vez em 1979, na qual a autora traz uma nova narrativa a contos já conhecidos, como “Branca de Neve”, “O gato de botas”, “Chapeuzinho Vermelho” e outros.

Esta dissertação foi dividida em três capítulos. A primeira parte deste estudo aborda, além de um panorama sobre a vida da autora, que serviu de grande influência para seus textos, também apresenta um contexto sobre a crítica literária feminista e a recepção da obra carteriana. A escrita de Carter dividiu as opiniões dos críticos, uma vez que alguns deles afirmaram que a autora reforçava estereótipos do patriarcado, enquanto outros defenderam que ela era dona de uma escrita feminista e usava seu humor como forma de subversão buscando, acima de tudo, mostrar como as mulheres conseguem se reerguer, mesmo em um mundo com grandes problemas econômicos, de gênero e de poder. Assim como é escrito em um de seus contos (“A noiva do tigre”) e referenciado no título desta dissertação, muitos críticos ainda acreditam que suas personagens são mulheres que “correm com os tigres”.

A apresentação da vida de Carter é baseada na biografia intitulada *The Invention of Angela Carter: A Biography*, escrita por Edmund Gordon e publicada em 2016. A crítica feminista traz os estudos de grandes nomes como Elaine Showalter (1994), Lúcia Zolin (2005), Kate Millett (1990) e Rita Terezinha Schimidt (1994).

Em seguida, faz-se um apanhado da fortuna crítica da obra de Angela Carter. Por ser uma autora que causou grande controvérsia entre os críticos, foi preciso apresentar dois contrapontos: de um lado, nomes como Patricia Dunker, Avis Lewallen e Robert Clark, que defenderam a ideia de que a autora apenas reforça os

estereótipos e ideais patriarcais com textos carregados de violência e erotismo. Por outro lado, Gina Wisker, Lorna Sage, Merja Makinen e Elaine Jordan que acreditam que Carter subverte a história e denuncia o patriarcado. O ensaio *Que é a Literatura?* (2004), de Jean-Paul Sartre também foi usado para discutir a questão da literatura engajada e como Angela Carter se posicionava em seus escritos.

No segundo capítulo, é apresentada uma visão geral da história dos contos de fadas, de seu surgimento e suas raízes. Para isso, foram usados majoritariamente os estudos de Vladímir Propp e seu livro *As raízes históricas do conto maravilhoso* (2002). Em seguida, lança-se um olhar para a figura feminina nos contos de fadas e em toda a sua simbologia, partindo de estudos da área da psicanálise e da psicologia analítica. Estudiosos como Bruno Bettelheim (2002), Marie-Louise von Fraz (1991 e 2001), Diana e Mario Corso (2006), Hellen Reis Mourão (2017) e Maria Teresa Nappi Moreno (2017) foram utilizados para embasamento teórico.

Por fim, o terceiro capítulo aborda a obra de Angela Carter *The Bloody chamber and other stories* (2017), no qual se faz uma análise dos cinco contos de fadas selecionados visando principalmente a figura feminina, as relações entre mãe e filha, pai e filha, a figura da noiva e sua relação com o outro e consigo mesma. Estudiosos como Rushdie (1992), Maureen Murdock (1990), Kergoat (2003), Haug (2006), e brasileiros como Adriana Lisboa (2017), Rapucci (1997 e 2011), Mendes (2000) e Monte (2018) foram usados para o embasamento teórico. Por ser uma autora que usa muitos símbolos em sua escrita, o *Dicionário de símbolos* de Chevalier & Gheerbrant (2009) e *A Bíblia* também foram consultados para referenciar.

## 1 Era uma vez...

### 1.1 Vida e obra de Angela Carter

Como em seus contos de fadas, a vida de Angela Carter, autora de clássicos como *Wise Children*, *Nights at the Circus* e *The Passion of the New Eve*, foi cheia de aventuras, dificuldades, chegadas e partidas e evolução pessoal.

Sua mãe, Olive, a terceira de quatro filhos, foi uma criança doce e uma grande leitora desde a tenra idade. Quando mais nova, ganhou uma bolsa para estudar em uma escola local para meninas, mas abandonou os estudos aos catorze anos. Angela Carter definia sua mãe como uma mulher inteligente, elegante e com grande conhecimento literário, mas um exemplo clássico de potencial feminino frustrado.

Olive passou para sua filha seu interesse por semiótica e Angela acreditava que “as roupas são a mulher visível – a pele destacável que expressa aspirações, sonhos e fantasias interiores” – e que o gosto de Olive por chapéus e vestidos bonitos sugeria desejos que não podiam ser realizados pela vida de uma dona de casa suburbana. (GORDON, 2016, p. 10-11)<sup>2</sup>.

Olive e sua irmã, Cynthia (conhecida como tia Kitty), não tiveram as mesmas oportunidades e a mesma liberdade que seus irmãos, Eric e Cecil, tiveram. Mesmo Angela Carter descrevendo sua família como um “clã matriarcal”, as irmãs não eram o que podemos chamar de feministas, como afirma Edmund Gordon em seu livro *The Invention of Angela Carter*:

As mulheres Farthing governavam em absoluto o ambiente doméstico, onde os homens eram vistos como intrometidos, idiotas e incompetentes [...]. Mas sempre havia um entendimento tácito de que esse espaço doméstico governado por mulheres era menos importante, de alguma forma, do que o mundo masculino que ganha dinheiro e que tem ascensão na carreira, e essa era uma divisão natural entre os dois. (GORDON, 2016, p. 9 e 10)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Olive passed her interest in semiotics, and came to believe that “clothes are the visible woman – the detachable skin which expresses inner aspirations, dreams and fantasies” – and that Olive’s fondness for snappy headgear and beautiful dresses suggested desires that couldn’t be realized by the life of a suburban housewife. (GORDON, 2016, p. 10-11).

<sup>3</sup> The Farthing women ruled absolutely in the home, where men were regarded as oafish and incompetent interlopers, to be snapped at and bossed around. But there was always a tacit understanding that this female-governed domestic space was less important, somehow, than the male world of moneymaking and career progression, and that there was a natural divide between the two. (GORDON, 2016, p. 9 e 10).

Segundo Edmund Gordon (2016), Olive era muito conservadora em seus costumes. Ela, inclusive, desligava a televisão se soubesse que um dos atores ou apresentadores era divorciado e não tolerava nenhum tipo de palavrão ou vulgaridade.

Já seu pai, Hugh Stalker, era do tipo tradicional em seus gostos e conservador em sua política, mas “[...] ele tinha uma inclinação lírica e um senso de humor levemente irreverente” (GORDON, 2016, p. 12). Hugh fumava cachimbo, bebia socialmente e usava uma bengala, mesmo não tendo nenhuma deficiência física. Para Carter, a melhor característica de seu pai era sua habilidade de chorar.

Stalker tornou-se jornalista do *Aberdeen Free Press*, mas a explosão da Primeira Grande Guerra fez com que ele precisasse fazer um hiato em sua carreira. No dia 5 de outubro de 1916, aos 21 anos, ele foi enviado à França.

Durante a guerra, Hugh trabalhou redigindo relatórios e ajudando seus companheiros na escrita de cartas aos seus familiares, o que foi uma grande sorte, já que com isso ele foi mantido longe do fronte.

Hugh e Olive se casaram no sábado, 20 de agosto de 1927, na Igreja de St. Saviour, em Battersea, e logo se estabeleceram em sua primeira casa, em Bedford Hill, Balham, número 161. A região escolhida era de fácil acesso e muito conveniente, mas também era perto da casa de Jane Farthing, e Olive parece ter sido incapaz de se distanciar de sua mãe.

Quando Olive tinha por volta de quarenta anos, sua mãe ainda olhava por cima de seu ombro, e emitia instruções e criticava sua técnica, enquanto a filha preparava o jantar de Natal para sua família. (GORDON, 2016, p. 10)<sup>4</sup>.

O primeiro filho do casal, William Hugh Stalker, nasceu no dia 23 de dezembro de 1928 e quando o garoto já estava com dois anos, os Stalkers decidiram mudar-se. Hughie (como era chamado) teve aulas de piano com um vizinho e andava de bicicleta com os amigos. Sua infância, pelo menos em parte, pelo fato de ser um menino, foi muito mais livre do que a de sua irmã (GORDON, 2016, p. 15).

A felicidade da família foi abalada com a explosão da Segunda Guerra Mundial. Em setembro de 1939, Hughie foi mandado para Eastbourne aos dez anos

---

<sup>4</sup> When Olive was in her forties, her mother would still look over her shoulder, issuing instructions and criticizing her technique, as she cooked Christmas dinner for her family. (GORDON, 2016, p. 10).

de idade <sup>5</sup>. Logo quando teve notícias de onde seu filho estava, Olive instruiu o marido a alugar um apartamento em Eastbourne. Para Gordon (p. 15), Olive deve ter descoberto sua gravidez mais ou menos na mesma época e, para proteger seu segundo filho, decidiu que a melhor opção era mudar-se para um lugar mais tranquilo e protegido, assim, a família pôde se reunir novamente.

Angela Olive Stalker nasceu no dia 7 de maio de 1940. Como a gravidez de sua mãe foi muito agitada e o trabalho de parto muito longo e difícil, Angela carregou o medo de que tudo isso tenha afetado o problema cardíaco que acabou matando sua mãe anos mais tarde.

Duas semanas após o seu nascimento, o governo ordenou que todas as crianças voltassem para seus lares, pois a costa sul da Inglaterra tornou-se frente de guerra. No final de 1940, Jane levou Olive, Hughie e Angela com ela para a casa ao lado da qual ela havia crescido e onde seu irmão e irmã ainda moravam. Por conta do trabalho, Hugh precisou ficar em Londres.

Assim, Angela Carter foi criada com aquela que seria sua maior inspiração na vida: sua avó materna. Jane foi responsável por cantar e contar histórias para a neta. Ela também a ensinou a assobiar, roubar carvão para fazer fogo e a moldou como uma garota autossuficiente, o que a própria Olive nunca havia sido (GORDON, 2016, p. 17).

“Acho que, de certa forma, me tornei a criança que ela era”, refletia Angela. “Ela me criou como uma criança resistente, arrogante e pragmática de Yorkshire e minha mãe não tinha poder para impedir isso”. (GORDON, 2016, p. 10)<sup>6</sup>.

Angela Carter foi muito amada e mimada pela família, mas também foi uma criança solitária, o que a fez desenvolver vários medos e problemas particulares.

Ela se preocupava fervorosamente com doença e – não irracionalmente no contexto da Guerra Fria – com catástrofe nuclear. “Minha infância teve... monstros aterrorizantes que eu mesma criei”, escreveu ela em seu diário

---

<sup>5</sup> “A evacuação das cidades britânicas no início da Segunda Guerra Mundial foi o maior e mais concentrado movimento em massa de pessoas na história do Reino Unido. Nos primeiros quatro dias de setembro de 1939, quase 3.000.000 de pessoas foram transportadas de vilas e cidades em perigo de bombardeiros inimigos para locais seguros no campo. A maioria eram crianças em idade escolar [...] separadas de seus pais e acompanhadas por um pequeno exército de tutores - 100.000 professores.” (PREST, 2017, tradução nossa).

<sup>6</sup> “I think I became the child she had been, in a sense”, Angela reflected. “She reared me as a tough, arrogant and pragmatic Yorkshire child and my mother was powerless to prevent it”. (GORDON, 2016, p. 17).

nos anos 1960, antes de arriscar um diagnóstico: "Suponho que me sentia culpada por ser tão feliz e tão amada e precisei criar meus próprios horrores para compensar" É uma explicação estranhamente confusa, absolvendo-se, e mais ainda seus pais, de qualquer culpa real – como se a culpa fosse uma qualidade inata nas crianças. (GORDON, 2016, p. 20)<sup>7</sup>.

O início de sua pré-adolescência foi complicado. Aos oito anos de idade a pequena Carter estava obesa e precisava usar roupas de adulto, o que dificultou estabelecer vínculos de amizade com outras crianças e fez com que ela sofresse bullying na escola, ganhando apelidos que a ridicularizavam. Carter acabou tornando-se desajeitada e extremamente comedida em seus movimentos, característica que se manteve na vida adulta e que um repórter qualificou como um 'desejo de se tornar invisível'. Ela também começou a gaguejar, "uma aflição que a forçou a escolher suas palavras com cuidado, e que pode ter contribuído para a sua prosa magniloquente." (GORDON, 2016, p. 24)<sup>8</sup>.

Olive mimava tanto a filha que beirava o ridículo. Ela chegava ao ponto de enrolar a cabeça da filha com lenços sempre que iam a lugares públicos para que a menina não corresse o risco de pegar piolho. Ela dava tudo que a filha desejava e fazia isso como forma de mantê-las unidas. Essa atitude transformou Carter em uma garota com baixa autoestima, introvertida, quase sem amigos e praticamente dependente da mãe para se sentir querida e amada. Joan Smalley, uma amiga de Hughie de Oxford, uma vez afirmou "Eu pensei que a sua mãe era louca. A mãe dela agarrou-se a ela. Ela não queria que Angie crescesse." (GORDON, 2016, p. 25)<sup>9</sup>.

A escola serviu como inspiração e deu à Carter esperança de um futuro melhor, no qual ela podia ver um horizonte além da perspectiva de Olive. Com a implementação da Lei Butler (*The 1944 Education Act*)<sup>10</sup> novas oportunidades

---

<sup>7</sup> "She worried fervently about illness and - not unreasonably in the context of the Cold War - nuclear catastrophe. "My childhood had... terrifying self-created monsters", she wrote in her journal in the 1960s, before hazarding a diagnosis: "I suppose I was guilty at being so happy & so loved & had to create my own horrors to compensate". It's an uncharacteristically woolly explanation, absolving herself, and more pointedly her parents, of any real blame - as if guilt were an innate quality in children." (GORDON, 2016, p. 20).

<sup>8</sup> "[...] an affliction that forced her to choose her words with care, and which may ultimately have contributed to her magniloquent prose." (GORDON, 2016, p. 24).

<sup>9</sup> "I thought her mother was crazy. Her mother clung to Angela. She didn't want Angie to grow up." (GORDON, 2016, p. 25).

<sup>10</sup> Lei de 1944 que fez mudanças importantes no sistema educacional na Inglaterra e no País de Gales. Entre várias dessas mudanças, garantiu uma série de subsídios para matricular crianças vindas de famílias de baixa renda em escolas particulares, como Streatham Hill e Clapham High. "O Ato inadvertidamente criou, pela primeira vez na história, uma classe de pessoas que não acreditavam que haviam nascido para governar, que não tinham interesse em manter o status quo da

educacionais para mulheres foram fornecidas e Angela Carter se viu beneficiada com isso. A autora ingressou em Streatham Hill e Clapham High em 1952, onde teve seus primeiros poemas publicados.

Suas obras do tempo escolar refletiam o trabalho de uma criança que cresceu isolada e, por conta disso, acabou criando seu próprio mundo. Os antigos colegas de sala lembram que Carter era uma garota excêntrica, que não fazia questão de participar de atividades em grupo. Nas matérias, era clara a sua habilidade em inglês, mas seus resultados não eram tão bons em matemática e latim. Os professores, acreditando que essa inconsistência era resultado de preguiça, acabavam sendo muito duros com ela, o que era muito injusto, já que Angela tinha um senso ético de trabalho bem desenvolvido e tentava ao máximo ser bem sucedida em tudo que se propunha a fazer.

“Eu odiava a escola”, escreveu ela. “Embora talvez ódio seja a palavra errada, muito positivo, muito apaixonado, para descrever a aversão taciturna que me dominava enquanto eu me arrastava e vagava diariamente em direção ao grande e cinzento lugar”. Ela sentia que ter que ir à escola era “o castigo por ser criança”. Essa atitude não é incomum, mas no caso de Angela parece ter invadido o senso básico de si mesma: “Eu senti que não tinha o direito de *estar* no mundo.” (GORDON, 2016, p. 29)<sup>11</sup>.

Para Gordon, a insatisfação e infelicidade de Angela na escola nada mais eram do que uma extensão da falta de controle que ela tinha sobre si mesma em casa. A superproteção da mãe permaneceu até mesmo quando Carter alcançou a adolescência, tanto que Olive ainda continuava vestindo a filha como se fosse uma boneca e não a deixava nem ao menos tomar banho com a porta fechada, pois tinha medo de que ela se machucasse. O autor também afirma que essa proteção em exagero da mãe “[...] não apenas roubou de Angela todo o senso de agência; como também a levou a dar grande valor à solidão, e seu isolamento na escola durante esses anos foi sem dúvida uma forma de autoproteção.” (p. 29)<sup>12</sup>.

---

sociedade britânica, mas que sonhavam em ganhar a vida trabalhando com ideias.” (GORDON, 2016, p. 26).

<sup>11</sup> “I hated school”, she wrote. “though perhaps hate is the wrong word, too positive, too passionate, to describe the glum, sullen loathing that overcame me as I daily slouched and dawdled towards the great, grey place”. She felt that having to go to school was “the punishment for being a child.” That’s not unusual attitude, but in Angela’s case it seems to have encroached on her basic sense of herself: “I felt I had no right to be in the world.” (GORDON, 2016, p. 29).

<sup>12</sup> “[...] not only robbed Angela of all sense of agency; it also led her to place a high value on solitude, and her isolation at school during these years was doubtless a form of self-protection. (GORDON, 2016, p. 29).

Em 1955, Olive sofreu uma parada cardíaca, e desde então teve sua saúde muito fragilizada. Seu marido, Hugh, cuidou dela o máximo que pode. Ele, por exemplo, montava a mesa de jantar no quarto para que ela não precisasse subir e descer as escadas. Angela Carter chegou a escrever que “uma boa parte da alegria evaporou de suas vidas” (p. 32)<sup>13</sup>, mas isso não fez com que Olive diminuísse os cuidados exagerados com a filha.

Logo Carter percebeu que, se não tomasse uma atitude, o controle da mãe sobre ela duraria décadas; então, aos dezessete anos, ela decidiu se afastar. Sua primeira atitude foi seguir a recomendação médica de perder peso. Em 1958 a jovem escritora entrou em uma dieta rigorosa e perdeu muitos quilos.

Ela parecia muito mais saudável com isso e, seja porque sabia que havia conseguido, ou porque finalmente resistiu à vontade de sua mãe, ou ambos, ela se tornou mais assertiva em outras áreas de sua vida. Ela começou a escolher suas próprias roupas, optando por roupas pretas justas que eram “um sinal positivo de depravação” no final dos anos 1950 (uma roupa típica consistia em “meias de malha preta, sapatos de salto agulha, saia justa, casaco com gola de raposa preta”). (GORDON, 2016, p. 33)<sup>14</sup>.

Olive era totalmente contra a dieta de Carter, mas ela estava decidida a buscar sua própria identidade. Angela começou a fumar e a xingar abertamente, para o desespero de sua mãe que se opunha furiosamente a essa jornada de autoconhecimento da filha. No fim das contas, o rompimento das duas foi rápido e terrível. Olive conseguiu o apoio do marido, mas foi a ira da mãe que machucou Angela Carter ainda mais.

Minha mãe... sempre selecionava o ponto suscetível, mergulhava seu bisturi e o torcia impiedosamente. [...] Seus temores de que eu usasse minhas saias muito curtas corroeram tanto seu coração – e eram tão reais – quanto seus temores de que eu estivesse injetando heroína secretamente. Folheando [O Complexo de Portnoy, de Philip Roth, cujo narrador é emocionalmente incapacitado por sua mãe intrusiva e cheia de culpa] eu a reconheci imediatamente. (CARTER, *apud* GORDON, 2016, p. 34)<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> A good deal of the joy evaporated from their lives (CARTER *apud* GORDON, 2016, p. 32).

<sup>14</sup> She looked much healthier for it, and whether because she knew she did, or because she had finally resisted her mother's will, or both, she became more assertive in other areas of her life. She began choosing her own clothes, opting for the close-fitting black garments that were 'a positive sing of depraving' in the late 1950s (a typical outfit consisted of 'black-mesh stockings, spike-heeled shoes, bum-hugging skirt, jacket with a black fox collar'). (GORDON, 2016, p. 33).

<sup>15</sup> My mother... always selected the susceptible point, plunged in her scalpel & mercilessly twisted it. [...] Her fears that I wore my skirts too short corroded her heart just as much - & were as real - as her fears I was surreptitiously injecting myself with heroin. Skipping through [Portnoy's Complaint by Philip Roth, the narrator of which is emotionally crippled by his intrusive, guilt-inflicting mother] I recognized her immediately. (CARTER *apud* GORDON, 2016, p. 34).

Carter começou a provocar a mãe das mais variadas formas, geralmente dizendo algo iconoclasta, blasfemo ou obsceno. Mas, acima de tudo, Angela descobriu um prazer pela diversão anárquica, como bem pontuou Gordon, “[...] a comédia exuberante, de lançar uma frase na hora certa, como uma granada de mão em sua audiência, e vê-la detonar.” (p. 34)<sup>16</sup>.

Se Olive tinha o apoio do marido, Angela tinha ajuda dos tios Cecil e Ann. Como a jovem não era autorizada a sair com garotos, os tios encobertavam-na dizendo que ela estava na casa deles. Esse carinho pela sobrinha foi reconhecido e a autora sempre foi muito grata pelo apoio e bondade que sempre dedicaram a ela.

Na escola, Carter aproveitava suas aulas de literatura francesa e inglesa. Foi nesse momento que entrou em contato com autores que tiveram grande significado para ela, como Chaucer, Marvell e Blake. Mas o que mais teve impacto em sua vida foi uma gravação que sua professora de francês, miss Syvret, lhe emprestou, na qual um comediante francês lia poemas de Baudelaire e Rimbaud.

Foi depois de ouvi-lo algumas vezes que ela decidiu que queria se tornar escritora: 'Aquele disco foi o meu gatilho. Foi como ter o meu crânio aberto com um abridor de lata e todo o seu conteúdo transformado. (GORDON, 2016, p. 36)<sup>17</sup>.

Os professores de Carter ficaram muito impressionados com o entusiasmo da jovem e incentivaram-na a se inscrever em Oxford. Angela estava muito empolgada com a ideia, mas logo veio o balde de água fria: sua mãe disse que eles alugariam um apartamento na cidade para que pudessem ficar perto da filha. No fim, Carter recebeu A em literatura inglesa e francesa, mas não conseguiu passar nas outras matérias. A jovem começou a considerar o casamento como única forma de sair da casa dos pais.

Mas se ela imaginou que seus pais aceitariam que ela ficasse em casa após ter desistido da faculdade, até arrumar um marido, se enganou. Seu pai não aceitou que ela desperdiçasse todos os anos de estudo e muito menos que ela se casasse com qualquer um. Ele acabou arrumando um emprego para a filha como repórter no *Croydon Advertiser* – “o maior dos nove jornais locais do grupo Advertiser em Kent,

---

<sup>16</sup> [...] the ebullient comedy, of lobbing a well-timed phrase like a hand grenade at her audience, and watching it detonate. (GORDON, 2016, p. 34).

<sup>17</sup> It was after listening to it a few times that she decided she wanted to become a writer: 'That record was my trigger. It was like having my skull opened with a tin opener and all its contents transformed. (GORDON, 2016, p. 36).

Surrey e Grande Londres” (GORDON, 2016, p. 37), emprego que Carter aceitou a contragosto. Mais de vinte anos depois, Angela Carter reconheceu que a atitude do pai foi progressista e que deveria tê-lo agradecido. A verdade é que ela não estava atenta ao que estava acontecendo, afinal, no fim da década de 50, a porcentagem de mulheres que trabalhavam fora de casa era de cerca de 33%, e a maioria delas ocupavam cargos como secretárias, enfermeiras, professoras, enquanto que pouquíssimas trabalhavam com homens e, as que trabalhavam, não tinham muito crescimento profissional (GORDON, 2016, p. 37).

Jornalismo (como política, finanças, medicina e direito) era uma profissão predominantemente masculina. Quando Angela se juntou ao *Advertiser*, ela era "a mulher simbólica" em uma equipe de vinte escritores e teve que se adaptar rapidamente a um ambiente notadamente masculino. (GORDON, 2016, p. 37)<sup>18</sup>.

Ao longo do tempo, Angela passou a gostar do trabalho no jornal, “Era obviamente uma aposta melhor do que muitas das coisas que eu poderia fazer”, admitiu mais tarde. ‘Até eu pude ver isso.’<sup>19</sup>. A autora trabalhou como repórter até 1983.

Seus colegas logo começaram a pensar nela como "um dos rapazes". Era a forma como ela xingava ("Nunca ouvi uma mulher usar a palavra com F na minha vida, mas Angie fazia isso o tempo todo"), seu jeito de fumar ("ela era uma das fumantes mais devotas da equipe, raramente estava sem um cigarro pendurado no canto da boca"), e sua disposição em se juntar aos homens para uma bebida depois do trabalho (“naquela época, se você dissesse a uma garota ‘Venha ao pub conosco’, a maioria delas diria ‘Não, acho que não’, mas Angela diria ‘Sim, ok.’ E essa era a diferença”). Nos últimos anos, Angela muitas vezes expressou a opinião de que masculinidade e feminilidade eram simplesmente "modos de comportamento", apenas vagamente ligados aos fatos da diferenciação sexual. Seu sucesso em habitar o papel convencionalmente masculino de repórter pode ter lançado as bases dessa crença, que estava no cerne de sua consciência feminista. (GORDON, 2016, p. 38)<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Journalism (like politics, finance, medicine and the law) was an overwhelmingly male profession. When Angela joined the *Advertiser*, she was ‘the token woman’ on a staff of twenty writers, and she had to adapt herself quickly to a self-consciously masculine environment. (GORDON, 2016, p. 37).

<sup>19</sup> ‘It was obviously a better bet than a lot of the things I could do,’ she later admitted. ‘Even I could see that.’ (GORDON, 2016, p. 38).

<sup>20</sup> Her colleagues soon began thinking of her as ‘one of the lads’. This was a matter of her swearing (‘I’d never heard a woman use the F-word in my life, but Angie did it all the time’), her smoking (‘she was one of the most devout smokers on the staff, rarely without a fag drooping from the corner of her mouth’), and her willingness to join the men for a drink after work (‘back in those days, if you said to a girl “Come to the pub with a group of us,” most of them would say “No, I don’t think so,” but Angela would say “Yeah, okay.” And that was the difference’). In later years, Angela often expressed the view that masculinity and femininity were simply ‘behavioural modes’, only loosely connected to the facts of sexual differentiation. Her success in inhabiting the conventionally masculine role of reporter may

Mas Angela não queria ser vista como “um dos rapazes”. Ela começou a perceber que os galanteios que eram direcionados às secretárias e subeditoras nunca foram direcionados a ela. Embora ela demonstrasse uma grande autoconfiança, essa diferenciação a fazia se sentir péssima. A escritora era bastante alta e tinha uma estrutura óssea larga, o que fez com que ela se descrevesse certa vez como “uma vaca enorme e protuberante, extremamente desajeitada fisicamente, sem tetas e de boca larga, uma espécie de capitã de hóquei”<sup>21</sup>. Essa percepção de si mesma só piorou com a indiferença desses homens. No final de 1958, suas inseguranças acabaram afetando sua saúde e sua situação beirou a anorexia.

Duas coisas são certas: para o resto de sua vida, sempre que ela estava infeliz, Angela tinha uma 'automática. . . reação de não comer'; e que Olive estava desesperadamente preocupada com sua saúde. Os argumentos deles assumiram um novo tom histérico: "Sua mãe ficava tentando fazê-la comer pãezinhos de creme e assim por diante, porque ela estava com medo de (Angela) morrer", lembra Joan. No entanto, quando Olive descobriu que Angela havia parado de menstruar, seu primeiro, furioso, pensamento foi que sua filha estava grávida – claramente, ela ainda não estava permitindo muita privacidade. Mesmo que Angela não tenha ficado tão emaciada como afirmou mais tarde, sua perda de peso obviamente atingiu um ponto em que estava prejudicando sua saúde tanto quanto sua obesidade jamais havia feito; e estava evidentemente ligada à sua autoimagem incerta e à sua sensação miserável de que carecia de quaisquer outros meios de autodeterminação. Ela estava desesperadamente confusa e ainda se sentia tiranizada pelas exigências dos pais: "Eu não sabia o que eles queriam de mim, nem o que eu queria para mim." [...] Em um ano, a condição havia melhorado – mas, nessa época, ela havia tomado medidas dramáticas para arrancar o controle de sua vida de Hugh e Olive. (GORDON, 2016, p. 40)<sup>22</sup>.

Angela pôde florescer como jornalista e como feminista quando começou a escrever sobre peças, livros e cinema. O verão de 68 é considerado o marco do início de seu interesse pela política sexual, mas Gordon salienta que essa fase pode

---

have laid the foundations of this belief, which was at the heart of her feminist consciousness. (GORDON, 2016, p. 38).

<sup>21</sup> 'a great, lumpy, butch cow, physically extremely clumsy, titless and broadbeamed, a kind of hockey captain'. (GORDON, 2016, p. 38).

<sup>22</sup> Two things are certain: that for the rest of her life, whenever she was unhappy, Angela had an 'automatic . . . not-eating reaction'; and that Olive was frantically concerned for her health. Their arguments took on a new, hysterical tone: 'Her mum kept trying to get her to eat cream buns and so on because she was terrified she would die,' remembers Joan. Nevertheless, when Olive discovered that Angela had stopped menstruating, her first, furious thought was that her daughter was pregnant – clearly, she still wasn't allowing her much privacy. Even if Angela didn't become quite as emaciated as she later claimed, her weight loss had obviously reached a point at which it was damaging her health as much as her obesity ever had; and it was evidently connected to her uncertain self-image and her miserable sense that she lacked any other means of self-determination. She was desperately confused, and still felt tyrannised by her parents' demands: 'I didn't know what they wanted of me, nor did I know what I wanted for myself.' [...] Within a year, the condition had ameliorated – but by that time, she had taken dramatic steps to wrest control of her life from Hugh and Olive. (GORDON, 2016, p. 40).

ser, sim, considerada o momento em que Angela Carter tornou-se “[...] intelectualmente engajada com questões de identidade de gênero, mas as sementes de sua consciência feminista – sem dúvida cultivada pela atmosfera chauvinista dos escritórios do *Advertiser* – já estavam lá.” (p. 42)<sup>23</sup>.

Foi escrevendo sobre discos independentes que Angela conheceu Paul Carter, um químico industrial de 27 anos que comandava a *Pomroy’s shop*, uma pequena loja de discos. Paul era um homem tímido, de fala mansa, reservado e gentil. Provavelmente ele foi a primeira pessoa a ter um interesse romântico genuíno por Carter e, embora mais tarde ela tenha terminado o relacionamento por pura conveniência, várias coisas nele a atraíram, “Sua ‘gentileza’ e aparência de ‘virtude moral’ eram especialmente atraentes – ambas eram qualidades que ela sentia faltar em si mesma.” (p. 44)<sup>24</sup>. Isso fica muito claro lendo os diários que ela começou a escrever aproximadamente um ano depois que já estava muito apaixonada.

Não há dúvida de que grande parte do que atraiu Angela em Paul foi o que ele parecia representar: não apenas uma rota de fuga da casa de seus pais, mas uma outra maneira de viver. Ela o levou para conhecer seus pais e ele deu-lhes um disco que ele havia produzido: *The Songs of Robert Burns*, interpretado por um jovem vocalista de Glasgow chamado Robin Hall. Algumas das letras eram um pouco obscenas [...] o que deixou Olive chateada e encantou Angela. Hugh achou que Paul era imaturo. (GORDON, 2016, p. 46)<sup>25</sup>.

No verão de 1959, Angela e Paul estavam no auge da paixão e, já que para ele o sexo deveria acontecer só depois do noivado, com apenas dezenove anos e pouco mais de um ano depois de terminar a escola, Carter aceitou o pedido de casamento. Seus pais ficaram desapontados, Hugh havia planejado toda a carreira da filha e sentiu que ela estava jogando tudo fora por um ato que soava como uma rebelião cruel. Ele até tentou dissuadi-la dizendo que não iria consentir com o casamento, mas Angela foi enfática dizendo que se sentia feliz o bastante para

---

<sup>23</sup> [...] intellectually engaged with questions of gender identity, but the seeds of her feminist consciousness – no doubt cultivated by the chauvinistic atmosphere of the Advertiser offices – were already there. (GORDON, 2016, p. 42).

<sup>24</sup> His ‘gentleness’ and semblance of ‘moral virtue’ were especially appealing – both were qualities she felt lacking in herself. (GORDON, 2016, p. 44).

<sup>25</sup> There’s no doubt that a large part of what drew Angela to Paul was what he seemed to represent: not only an escape route from her childhood home, but another way of living altogether. She brought him home to meet her parents, and he made them a present of a record he’d produced: *The Songs of Robert Burns* performed by a young Glaswegian vocalist called Robin Hall. Some of the lyrics were a bit bawdy [...] which upset Olive, and delighted Angela. Hugh thought that Paul was ‘wet behind the ears’. (GORDON, 2016, p. 46).

morar com Paul sem casar se essa fosse a única saída. Olive também não aceitou bem a notícia. Era terrível a ideia de perder sua filhinha tão cedo. Mesmo infelizes, os pais acabaram cedendo e Angela Carter se casou com Paul Carter no dia 10 de setembro de 1960.

No final de 1960, Paul deixou seu emprego na *Dunlop* e Angela passou a ser a única fonte de renda da família; além disso, como era costume da época, ela era encarregada da maior parte do serviço doméstico. Todos esses fatores trouxeram problemas no casamento dos Carter, já que eles mal se falavam. Hughie, preocupado com a felicidade irmã, entregou para Paul um anúncio da *Times Educational Supplement* sobre uma bolsa de estudos em química que estava sendo ofertada na *Bristol Technical College*, para a qual Paul se candidatou e foi aceito.

A mudança para Bristol não foi nada do que ela esperava. Carter não conhecia ninguém na cidade e seu marido trabalhava o dia inteiro. Ela também não conseguiu emprego; sendo assim, Angela passava a maior parte dos seus dias presa às tarefas domésticas, se sentindo pateticamente solitária. Foi nesse ponto de sua vida que ela percebeu que, finalmente, deveria seguir seu sonho: “Eu devo me esforçar para ser uma artista, afinal.”<sup>26</sup> (GORDON, 2016, p.54).

Seu relacionamento com o marido foi ficando cada vez pior e, em seus escritos, ela sempre mencionava o ar deprimido e contrariado de Paul que, quando chegava em casa e via a poeira que se acumulava nos móveis e a sujeira que tomava conta do chão enquanto sua mulher escrevia, reclamava que aquele era apenas mais um dia perdido e descrevia os hábitos da esposa como “vis e sujos”.

Esse estado de espírito extremamente difícil a fazia sentir-se responsável e sobrecarregada, já que ele se aborrecia muito com a maneira despreocupada com a qual a esposa fazia os serviços domésticos. Uma passagem do diário de Carter diz:

É interminável a irritação sobre os pratos sujos, baldes de carvão, caixotes de cinzas, lixeiras, água quente, detergente... Não há fim para mim; nunca descanso, nunca mais, continuamente... Acabei de esfregar a pia. Ela deve ser limpa amanhã também. Estou tão cansada que não consigo pensar, nem escrever, nem ler. Eu caio, vidrada e com a bexiga cheia, da cama para a rotina de fogo-chaleira-mingau-pão. (GORDON, 2016, p. 55)<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> I must strive to be an artist, after all.' (GORDON, 2016, p. 54).

<sup>27</sup> It never ends, the bugging about with dirty dishes, coal pails, ash bins, shitbins, hot water, detergent... There is no stop for me; never no rest, never ever again, on & on & on... I have just scrubbed the sink. It must be scrubbed tomorrow, too. I'm so tired I can't think, or write, or read. I tumble, glazed & bladderful, from bed & swing into the fire-kettle-porridge-bread routine. (GORDON, 2016, p. 55).

Seus esforços para se tornar uma escritora só afetaram mais e mais sua relação, tanto com Paul quanto com os vizinhos com os quais os Carter tinham que dividir o banheiro. Estima-se que uma dona de casa britânica do ano de 1961 passava, em média, sete horas e meia dedicando-se ao trabalho doméstico<sup>28</sup>, tempo esse que minaria as chances de Carter escrever, e ela não estava disposta a abrir mão de suas ambições. Além disso, Carter se casou justamente para fugir do papel de marionete que exerceu durante toda sua vida.

Uma das pessoas que tornou a vida de Carter “menos claustrofóbica” em Bristol foi Corinna Gray, uma artista e amiga que Angela admirava muito. A amizade, que durou até o fim da vida da autora, se estendeu para o campo profissional e a artista assinou as ilustrações presentes na obra *The Virago Book of Fairy Tales*, tanto a de 1990 quanto a de 1992. Gordon aponta que as xilogravuras macabras de Corinna complementam muito bem o material selecionado por Angela Carter.

Em seu aniversário de 22 anos, Angela Carter recebeu um conselho que mudaria sua vida. Cecil, vendo como sua sobrinha estava triste, sugeriu que ela se candidatasse para estudar inglês na *University of Bristol* e ainda disse “Se você se formar, poderá conseguir um emprego e deixar seu marido quando quiser.” (GORDON, 2016, p.67). A ideia de sair de casa e crescer como escritora a atraiu. Ela se inscreveu, foi entrevistada e recebeu uma oferta para começar a estudar na universidade em outubro de 1962. Com a introdução das bolsas de estudo, Angela Carter teria um montante de dinheiro que nunca conseguiu ter trabalhando no jornal e muito menos em seu papel de dona de casa. Foi a primeira vez que a autora sentiu realmente o gosto de ser independente.

Todos os alunos do primeiro ano precisaram fazer uma disciplina optativa. Carter escolheu filosofia, e pôde entrar em contato com obras de Descartes, Hume e Freud. A linguagem da psicanálise chamou muito sua atenção e serviu de profunda influência sobre ela e sua forma de escrever, principalmente em *The bloody chamber* e *The Sadeian woman*, dois marcos de sua carreira.

Em 1964, uma ideia começa a tomar forma na mente criativa de Angela Carter. Inspirada na figura de um de seus conhecidos, ela começou a esboçar um personagem chamado Honeybuzzard. Os principais temas que Carter almejava abordar no romance eram “mutabilidade, loucura e mascaramento” (GORDON,

---

<sup>28</sup> KYNASTON, David. *Modernity Britain: A Shake of the Dice*. 1959-62 (London: Bloomsbury, 2014), p. 204. *Apud* GORDON, p. 55.

2016, p. 81). Assim, começava a tomar forma o romance que, em 1966, foi publicado com o título *Shadow Dance*.

Seu segundo livro foi *The magic toyshop*. A ideia surgiu depois que a autora teve contato com o *Manifesto Surrealista* (1924) de André Breton, movimento que, durante muito tempo, influenciou sua escrita. *The Magic Toyshop* foi publicado em 1967, com uma tiragem inicial de 1.600 cópias e com críticas muito favoráveis. Elizabeth Berridge, em sua crítica para o *Daily Telegraph*, disse: “[...] ela escreveu um segundo romance que está muito à frente do primeiro, pelo qual foi muito elogiada... Formidável é certamente a palavra para descrever seu talento.” (BERRIDGE *apud* GORDON, 2016, p. 114)<sup>29</sup>. O livro recebeu o prêmio *John Llewellyn Rhys* no valor de £100.

*Several perceptions*, publicado em 1968, foi um grande divisor de águas na vida de Angela Carter. A obra lhe rendeu o prêmio *Somerset Maugham* no valor de £500, o que lhe possibilitou fazer a viagem que transformou sua vida.

Mais tarde naquela primavera, em 26 de março, ela recebeu a surpreendente (mas muito bem-vinda) notícia de que *Several perceptions* receberia o prestigioso prêmio *Somerset Maugham* no valor de £ 500. As regras [...] estipulavam que o dinheiro deveria ser gasto em viagens ao exterior. Angela, que nunca tinha estado mais longe do que a Irlanda, queria visitar o Japão. Muitos de seus conhecidos achavam que essa ideia era louca. [...] Ela sempre pensou no país como uma bela cultura – seus romances da década de 1960 estão repletos de referências a ela – e Carter havia lido recentemente *The Makioka Sisters* de Junichiro Tanizaki, que ela considerava "um dos maiores romancistas do mundo".

Já Paul estava ansioso para ir para a América por conta da música. Eles concordaram em passar um mês ou mais viajando pelos EUA juntos; então, no final do verão, Paul voltaria para casa para o novo semestre acadêmico, e Angela continuaria sozinha para Tóquio, onde passaria seis semanas [...] reunindo-se a ele novamente em Bristol quando o prêmio em dinheiro acabasse. (GORDON, 2016, p. 132 e 133)<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> [...] she has written a second novel which is strides ahead of her first, for which she was highly praised... Formidable is surely the word to describe her kind of talent. (BERRIDGE *apud* GORDON, 2016, p. 114).

<sup>30</sup> Later that spring, on 26 March, she received the surprising (but very welcome) news that *Several Perceptions* was to be given the prestigious Somerset Maugham Award, worth £500. The rules [...] stipulated that the money should be spent on foreign travel. Angela, who had never been further abroad than Ireland, wanted to visit Japan. Many of her acquaintances thought this idea was crazy. [...] She had always thought of it as a beautiful culture – her novels of the 1960s are studded with references to it – and she had recently read *The Makioka Sisters* by Junichiro Tanizaki, who she thought was ‘one of the world’s great novelists’. Paul was keener on going to America, for the music. They agreed to spend a month or so travelling around the USA together; then, at the end of the summer, Paul would return home for the new academic term, and Angela would carry on alone to Tokyo, [...] rejoining him in Bristol when the prize money ran out. (GORDON, 2016, p. 132 e 133).

No Japão, Angela conheceu Sozo Araki, um homem de 24 anos que acabara de abandonar o curso de graduação em ciências políticas e que almejava se tornar um romancista. Ela o descreveu, até o fim de sua vida, como seu “verdadeiro primeiro affair”. Quando precisou voltar para casa, Carter prometeu a Sozo que iria fazer de tudo para que pudessem ficar juntos novamente.

O primeiro empecilho para que pudesse ficar com Sozo era Paul, seu marido, com quem travava grandes brigas. Para ele, aquilo tudo era apenas uma aventura e ela se arrependeria de qualquer atitude precipitada. Paul também a ameaçou dizendo que Angela nunca mais iria poder usar o sobrenome Carter em suas publicações. Tudo isso só fez com que o desprezo que a autora sentia pelo marido crescesse, e ela se tornou cruel em relação a ele.

Talvez o esforço fosse psicologicamente necessário (“uma mulher livre em uma sociedade não-livre será um monstro”, escreveu ela dez anos depois em *The Sadeian Woman*). Se ela se permitisse sentir pena dele, mesmo que por um momento, sua coragem poderia facilmente ter vacilado. (GORDON, 2016, p. 145)<sup>31</sup>.

As coisas não melhoraram para Angela. Pouco tempo depois de seu retorno tumultuado para casa, ela foi informada que sua mãe estava internada. Olive foi levada às pressas para o hospital e diagnosticada com embolia pulmonar, resultado do problema cardíaco que tinha, e acabou falecendo em dezembro. Olive nunca perdoou Carter e excluiu a filha de seu testamento.

A única coisa em que Angela pensava agora era voltar para o Japão. Ela começou a ter aulas de japonês, acertar seus negócios com os editores e buscar meios de conseguir seu visto. Tudo acertado, seu voo foi marcado para o dia 19 de abril. No entanto, quando Carter pisou em Tóquio, ela sentiu que nada mais era como antes. Sozo foi buscá-la no aeroporto e, naquele momento, ela percebeu que eles eram como estranhos. Mesmo assim, por conta da cultura japonesa da época, os dois foram morar juntos dez dias depois. O relacionamento acabou e no dia 24 de abril de 1972 Angela Carter voltou para Londres.

Ainda em 1972, *The infernal desire machines of Dr Hoffman* foi publicado e Angela acabou sendo ainda mais aclamada, com resenhas muito positivas em jornais e revistas. O livro foi descrito pelos jornalistas como “uma aberração real...

---

<sup>31</sup> Perhaps the effort was psychologically necessary (‘a free woman in an unfree society will be a monster’, she wrote ten years later in *The Sadeian Woman*). If she’d allowed herself to feel sorry for him, even for a moment, her courage might easily have faltered. (GORDON, 2016, p. 145).

um sonho erótico, sexy, enérgico, picaresco, escapista. A prosa é apetitosa.” E Carter como alguém que “tem o tipo de talento elétrico que transparece em tudo o que ela escreve.” (GORDON, 2016, p.206).

A chance de expandir suas possibilidades veio quando, em um jantar, Angela conheceu Carmen Callil, uma publicitária australiana de 35 anos que estava prestes a fundar uma editora, a *Virago*. Carter não só lançou livros pela editora, como também participou do comitê editorial da *Virago*, apresentando à Carmen vários novos autores (incluindo Pat Barker e Lorna Tracy).

A *Virago* tinha suas raízes no movimento feminino, mas não se posicionava na extremidade radical do espectro – às vezes era ridicularizada como “a face aceitável do feminismo” – e Angela simpatizava com seus designs de mercado de massa. Ela queria que a empresa ganhasse dinheiro adequado com a escrita das mulheres, para resgatá-la das margens, resgatando-a dos registros de passividade e vitimização. [...] Em um nível um pouco menos virtuoso, seu relacionamento com a *Virago* proporcionou-lhe algo que ela nunca tivera antes: um canto do mundo literário britânico onde sua posição como uma grande escritora totêmica estava assegurada. De todos os editores com quem trabalhou ao longo de sua carreira, Carmen foi de longe a que mais se aproximou, e provavelmente a que mais estimava seu trabalho [...]. (GORDON, 2016, p. 220)<sup>32</sup>.

Em janeiro de 1972, Angela começou a rascunhar ideias para um livro que, primeiramente, levava o título de *The Great Hermaphrodite*, cuja ideia veio quando ela teve contato com o mito de Tirésias que, como punição dada por Hera, se transformou em mulher. O livro foi publicado em 1977 com um novo título: *The passion of new Eve*, que busca desconstruir “o mito do gênero”.

Ela começou a elaborar um enredo que entrelaçaria de forma satírica Tirésias com outros mitos antigos da identidade de gênero (como a história da Queda), bem como incorporaria arquétipos modernos da feminilidade (como as imagens produzidas por Hollywood), de modo a desnudar algumas das forças culturais que atuam nas ideias das mulheres sobre si mesmas e nas ideias dos homens sobre as mulheres. Ela pensava nisso como “uma peça de comédia negra”, mas também como “uma peça profundamente, profundamente séria de ficção sobre identidade de gênero, sobre nossa relação com a fábrica de sonhos, nossa relação com as

---

<sup>32</sup> *Virago* had its roots in the women's movement, but it didn't position itself at the radical end of the spectrum – it was sometimes derided as ‘the acceptable face of feminism’ – and Angela was sympathetic to its mass-market designs. She wanted the company to make proper money out of women's writing, to rescue it from the margins by rescuing it from the registers of passivity and victimhood. [...] On a slightly less virtuous level, her relationship with *Virago* provided her with something she had never had before: a corner of the British literary world where her position as a great and totemic writer was assured. Of all the editors she worked with over the course of her career, Carmen was by some distance the one she became closest to, and probably the one who held her work in the highest esteem [...].(GORDON, 2016, p. 220).

imagens". 'Eu pretendia que fosse um romance feminista', disse ela a um entrevistador em 1979. (GORDON, 2016, p. 228-229)<sup>33</sup>.

Ao contrário de *The passion of new Eve*, *The Sadeian Woman* foi uma produção mais trabalhosa para Carter. Ela leu todas as obras de Sade, mas mesmo assim começou a duvidar se realmente seria capaz de escrever o que desejava e chegou a dizer coisas como "quando penso no livro de Sade, sei que morde mais do que posso mastigar e fiquei histérica", ou então que estava "começando a pensar que [*The Sadeian Woman*] foi um erro" (p. 248).

Foi em 1974 que Angela Carter conheceu aquele que seria seu parceiro por toda a vida, Mark Pearce.

No outono de 1974, Mark Pearce – um operário da construção civil de Bristol de 19 anos – estava construindo uma extensão para uma casa de um andar em *Hay Hill*. Não foi fácil se concentrar: na casa em frente [...] ele podia ver uma mulher sentada em sua mesa, absorta em seu trabalho, o rosto emoldurado por uma cabeleira ruiva. Um dia, a ruiva atravessou a rua correndo para pedir ajuda: uma de suas torneiras havia estourado e havia água por toda parte. Mark foi consertar. "Ele entrou", Angela disse às amigas, "e nunca mais saiu." (GORDON, 2016, p. 250)<sup>34</sup>.

Alguns dos amigos de Carter ficaram, no começo, surpresos com o relacionamento dos dois, principalmente por causa da diferença de 15 anos que havia entre eles, mas Angela e Mark funcionavam juntos. Ela percebeu que, com ele, acabava ficando mais calma e sentia que o relacionamento seria duradouro.

O trabalho que Carter fazia quando conheceu Mark era justamente *The Sadeian Woman*. Quando a obra foi lançada, em 1978, não havia traços de ansiedade e insegurança em nenhuma linha sequer. Gordon afirma que o livro "é uma obra de crítica cultural brilhantemente sustentada, [...] uma excursão

---

<sup>33</sup> She began to work out a plot that would satirically entwine Tiresias with other ancient myths of gender identity (such as the story of the Fall) as well as taking in modern archetypes of femininity (such as the images produced by Hollywood), so as to lay bare some of the cultural forces acting on women's ideas about themselves, and on men's ideas about women. She thought of it as 'a piece of black comedy', but also as 'a deeply, deeply serious piece of fiction about gender identity, about our relation to the dream factory, our relation to imagery'. 'I intended it as a feminist novel,' she told an interviewer in 1979. (GORDON, 2016, p. 228-229).

<sup>34</sup> In the autumn of 1974, Mark Pearce – a nineteen-year-old construction worker from Bristol – was building an extension onto a single-storey house on Hay Hill. It wasn't easy to concentrate: in the house opposite [...] he could see a woman sitting at her desk, absorbed in her work, her face framed by a shock of wiry red hair. One day, the red-haired woman came rushing across the street to ask for help: one of her taps had burst, and there was water everywhere. Mark went over to fix it. "He came in", Angela told her friends, "and never left." (GORDON, 2016, p. 250).

ferozmente sentida, epigramática e descaradamente intelectual na semiótica e na psicologia de grupo”. (p. 252).

O próximo passo como escritora era uma coleção de contos cheios de imagens sexuais que apareciam de forma desconfortável, contos em que mentiras seriam expostas e cujo efeito era “o oposto de consolar”, algo que mais tarde seria descrito por ela “como 'um realismo social do inconsciente’” (p. 268). Assim surgiam as primeiras ideias para seu livro *The bloody chamber and other stories*.

Em 1983 e com quase 43 anos, Angela ficou grávida. Mesmo acreditando que a maternidade não fosse modificar sua essência, ela tinha consciência de que isso iria tomar-lhe muito tempo e, durante todo verão, ela trabalhou mais do que nunca. Ela tinha vários trabalhos para terminar, incluindo o livro *Nights at the Circus* e o script do filme *The company of wolves*, baseado em um dos contos do livro *The bloody chamber and other stories*.

Alexander Robert Pearce nasceu no dia 7 de novembro de 1983, o nome Robert foi dado em homenagem ao pai de Angela. Ela não entendia por que haviam tantas exigências sobre como cuidar e como amar o recém-nascido. Uma vez ela disse que essas coisas todas fazem “[...] parte da mistificação em que todo o processo de parto é tão ricamente envolto. Pois ele está condenado a nos amar [...] porque somos seus pais. O mesmo vale para nós. Isso que é vida. É isso aí.” (CARTER, 1983, apud GORDON, 2016, p. 341-342).<sup>35</sup>

Nos anos seguintes, a autora continuou muito produtiva, escrevendo roteiros e peças para rádios, além de seus dois últimos livros, a coletânea *Black Venus* de 1985 e *Wise Children* de 1991. Tudo parecia ir bem, mas, no ano da publicação de seu último livro, Angela Carter descobriu que estava com câncer no pulmão. Seu marido lembra que “mesmo em privado, ela nunca desmoronou. ‘Ela era muito estoica, não reclamava. [...]’”. Gordon, na bibliografia completa, arremata dizendo que “a personalidade vibrante e desafiadoramente humorística que ela começou a criar mais de trinta anos antes – e que ela lutou tanto para afirmar – permaneceu com ela até o fim.” (p. 408).

---

<sup>35</sup> “[...] It’s all part of the mystification in which the whole process of childbirth is so richly shrouded. For he is doomed to love us [...] because we are his parents. The same goes for us. That is the life. That’s the hell of it.” (CARTER, 1983, apud GORDON, 2016, p. 341-342).

Ela era cuidadosa em colocar seus negócios em ordem. Ela cuidou de suas finanças, tomando providências para Mark e Alex, e deu instruções precisas para seu funeral. Ela terminou de editar *Expletives deleted* e o segundo volume do *The Virago book of fairy tales* (embora ela não tenha ido tão longe quanto escrever as notas de rodapé) e catalogou seus papéis restantes. Enquanto ela ainda estava relativamente vigorosa, ela tentou ver todos os amigos que pôde, convidando-os, um por um, para visitá-la no *The Chase*. Era claro para a maioria que ela estava se despedindo, mas ela resistia a qualquer nota de solenidade ou auto piedade. (GORDON, 2016, p. 412)<sup>36</sup>.

Carter acordou na manhã do dia 16 de fevereiro sentindo dores terríveis. A enfermeira que acompanhava o tratamento pediu ao médico para que pudesse aumentar a dose de morfina, mas a consciência de Angela foi desaparecendo até que, às 14h25 ela faleceu. Mark ficou ao seu lado até o final.

## 1.2 Crítica literária feminista

Angela Carter publicou *The bloody chamber and other stories* no ano de 1979. O mundo já havia passado por diversas mudanças, incluindo guerras, revoluções e duas ondas do movimento feminista. Para entender o engajamento de Carter na literatura de autoria feminina e, ainda mais, os caminhos percorridos pela crítica literária feminista, é importante destacar alguns fatos do movimento que sempre buscou dar às mulheres lugar de fala, representatividade e igualdade.

Segundo Carla Cristina Garcia em livro intitulado *Breve história do feminismo*, publicado pela primeira vez em 2011 pela editora Claridade, o termo *feminismo* foi usado pela primeira vez em meados de 1911, nos Estados Unidos, em substituição a expressões como *movimento das mulheres* e *problemas das mulheres* (p.12). Esse feminismo buscava ir além do sufrágio e objetivava “um equilíbrio entre as necessidades de amor e de realização, individual e política” (p.13), coisas que ainda pareciam muito distantes de serem alcançadas.

[...] o feminismo pode ser definido como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do

---

<sup>36</sup> She was conscientious about putting her affairs in order. She took care of her finances, making provision for Mark and Alex, and gave precise instructions for her funeral. She finished editing *Expletives Deleted* and the second volume of *The Virago Book of Fairy Tales* (although she didn't get as far as writing the footnotes), and catalogued her remaining papers. While she was still relatively vigorous, she tried to see all the friends that she could, inviting them, one by one, to visit her at *The Chase*. It was clear to most of them that she was saying goodbye, but she resisted any note of solemnity or self-pity. (GORDON, 2016, p. 412).

patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim. Partindo desse princípio, o feminismo se articula como filosofia política e, ao mesmo tempo, como movimento social. (GARCIA, 2015, p. 13).

A teoria feminista desenvolveu quatro conceitos para explicar e analisar as sociedades atuais, “detectar os mecanismos de exclusão, conhecer suas causas e propor soluções” (p.13). São eles:

- Androcentrismo: o homem é a medida de todas as coisas, ou seja, todos os estudos, análises e pesquisas são feitos a partir da perspectiva masculina.
- Patriarcado: o termo começou a ser usado pelas feministas radicais a partir dos anos 1970 como peça-chave de suas análises sobre hegemonia masculina. Dolores Reguant (1996) define o conceito de patriarcado como:

Forma de organização política, econômica, religiosa, social baseada na ideia de autoridade e liderança do homem no qual se dá o predomínio dos homens sobre as mulheres; do marido sobre as esposas, do pai sobre a mãe, dos velhos sobre os jovens, e da linhagem paterna sobre a materna. O patriarcado surgiu da tomada de poder histórico por parte dos homens que se apropriaram da sexualidade e reprodução das mulheres e seus produtos: os filhos, criando ao mesmo tempo uma ordem simbólica por meio dos mitos e da religião que o perpetuam como única estrutura possível. (REGUANT, 1996, *apud* GARCIA, 2015, p. 16-17).

- Sexismo: conjunto de métodos aplicados para manter em situação de inferioridade e submissão o sexo feminino. Ideologia utilizada para que a desigualdade seja perpetuada.
- Gênero: Categoria principal da teoria feminista. Segundo Carla Garcia:

[...] Parte da ideia de que o feminino e o masculino não são fatos naturais ou biológicos, mas sim construções culturais. Por gênero entendem-se todas as normas, obrigações, comportamentos, pensamentos, capacidades e até mesmo o caráter que se exigiu que as mulheres tivessem por serem biologicamente mulheres. Gênero não é sinônimo de sexo. Quando falamos de sexo estamos nos referindo à biologia – as diferenças físicas entre os corpos – e ao falar de gênero, as normas e condutas determinadas para homens e mulheres em função do sexo. [...] O propósito principal dos estudos de gênero ou da teoria feminista é o de demonstrar o preconceito de que a biologia determina o feminino enquanto o cultural ou humano é uma criação masculina. (GARCIA, 2015, p. 19 e 20).

Os estudos sobre gênero iniciaram-se nos anos 1970 nas universidades dos Estados Unidos e foram difundidos em outros países e incorporados às ciências humanas. Segundo as pesquisadoras, as correntes teóricas da época não investigavam a opressão que as mulheres sofriam.

[...] quando as mulheres apareceram nas ciências sociais, sejam como objeto de investigação ou como pesquisadoras, colocaram em xeque todas as teorias estabelecidas. Questionavam a validade das pesquisas, a suposta neutralidade dos termos, das teorias e as pretensões de universalidade de seus modelos. A introdução dos estudos de gênero supôs uma redefinição de todos os grandes temas das ciências sociais. (GARCIA, 2015, p. 21).

Mesmo entre as teóricas, a construção do conceito acabou gerando várias discussões e desacordos. Segundo Garcia, o conceito de gênero surgiu como estudos sobre mulheres na universidade, o que indica seriedade e rigor; para as críticas francesas, o termo acabou tornando-se uma “espécie de folha de parreira, que oculta muito mais do que mostra, como uma caixa de costureira onde cabe quase tudo.” (p. 22).

[...] como afirma Scott o termo gênero passou a indicar a qualidade fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo e a ressaltar todos os aspectos relacionais das definições normativas da feminilidade. [...] Laurents propõe interrogar-se acerca das relações mantidas por mulheres reais enquanto agentes históricos com o conceito normativo de mulher, produto do discurso hegemônico. Ou seja, antes de tentar dar a resposta à pergunta “o que é uma mulher?”, deve-se deixá-las falar para que nos digam quem são ou quem eram. E isso não só porque às mulheres foram impostos o silêncio e a exclusão, mas também porque a construção do gênero é ao mesmo tempo resultado de um processo de representação e de autorrepresentação. Teóricas do conceito de gênero foram as encarregadas de descrever um território novo que alterou radicalmente as teorias antropológicas androcêntricas da discussão sobre a realidade e a experiência; essas teóricas forçaram o reconhecimento da diferença que marcam o gênero e o reconhecimento da política sexual como princípio fundamental do patriarcado. (GARCIA, 2015, p. 22).

Se nos anos 1970 a luta era movida contra o patriarcado, a década de 1990 trouxe as mulheres negras e lésbicas para o centro da discussão, e elas também passaram a denunciar o gênero, já que, até então, suas histórias e culturas haviam sido completamente silenciadas. O conceito de “mulher” usado no discurso das feministas dos anos 1970 era quase que exclusivamente baseado em histórias de mulheres brancas, ocidentais, burguesas e heterossexuais, “ao que Spillers

denominou uma ‘metonímia mortal’ que relegava ao silêncio a experiência individual e coletiva de muitas mulheres.” (GARCIA, 2015, p. 23).

A crítica feminista surgiu com a necessidade de discutir o cânone e fortalecer a tradição literária feminina, que sempre foi silenciada pela história da literatura. Schmidt (1999, p. 36) aponta que não só a produção literária era negada à mulher, mas a produção crítica e teórica, terreno tradicionalmente entendido como masculino.

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo. (ZOLIN, 2005, p. 275).

Foi com a publicação da tese de doutorado intitulada *Sexual politics* (1970), da americana Kate Millett, que se iniciou essa vertente da crítica literária que busca questionar a prática acadêmica patriarcal. Lúcia Zolin (2005) afirma que, a partir do momento em que se constata que a experiência da mulher, tanto como autora quanto como leitora, é diferente da do homem, muitas mudanças significativas aconteceram no campo intelectual, o que resultou na quebra de paradigmas e na descoberta de “novos horizontes de expectativas”.

Se as relações entre os sexos se desenvolvem segundo uma orientação política e de poder, também a Crítica Literária Feminista é profundamente política, na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela Crítica Feminista (feminino/feminista; mulher-sujeito/objeto, gênero, logocentrismo, falocentrismo, patriarcalismo, desconstrução, alteridade, etc.) implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado por tais ideologias, num processo de desnudamento que visa despertar o senso-crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos. (ZOLIN, 2005).

Em seu texto intitulado *A crítica feminista no território selvagem*, de 1981, Elaine Showalter aponta como a crítica feminista demorou para construir uma base teórica:

Annette Kolodny acrescentou sua observação de que a crítica literária feminista parecia “mais um conjunto de estratégias intercambiáveis do que uma escola coerente ou orientação objetiva compartilhada”. Desde então, os objetivos expressos não foram significativamente unificados. As críticas negras protestam contra o “silêncio maciço” da crítica feminista em relação às escritoras negras e do Terceiro Mundo, e buscam uma estética feminista negra que trataria de política sexual e racial ao mesmo tempo. As feministas marxistas desejam focar a questão de classe, juntamente com a de gênero, como determinantes cruciais da produção literária. As historiadoras literárias querem desvelar uma tradição perdida. As críticas treinadas em metodologia desconstrucionistas desejam “sintetizar uma crítica literária que é tanto textual quanto feminista”. Críticas freudianas e lacanianas querem teorizar sobre o relacionamento das mulheres com a linguagem e a significação. (SHOWALTER, 1994, p.24).

Showalter explica em seu estudo duas formas de crítica feminista que, quando misturadas, acabam confundindo por conta de suas potencialidades teóricas. Uma dessas formas é a ideológica e trata sobre a feminista leitora. Nela, são ofertadas leituras de textos que abordam o estereótipo das mulheres na literatura, bem como observada a omissão das mulheres “na crítica e a mulher-signo nos sistemas semióticos. A leitura feminista, pois, pode ir além: pode ser uma ação intelectual libertadora [...]” (SHOWALTER, 1994, p.26).

Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, trataria, antes de mais nada, do trabalho como um indício de como vivemos, como temos vivido, como fomos levados a nos imaginar, como nossa linguagem nos tem aprisionado, bem como liberado, como o ato mesmo de nomear tem sido até agora uma prerrogativa masculina, e de como podemos começar a ver e a nomear – e, portanto, viver – de novo. (RICH, 1979, p. 35, *apud* SHOWALTER, 1994, p.26)

A segunda forma, chamada pela autora de ginocrítica (*gynocritics*), passa a investigar melhor a literatura feita por mulheres, e os tópicos estudados são histórias, estilos, temas, gêneros e estruturas textuais utilizados, buscando investigar também a psicodinâmica da criatividade feminina, bem como a trajetória da carreira da mulher como autora.

A ginocrítica oferece muitas oportunidades teóricas, o que não acontece com a crítica feminista. Ver os escritos femininos como assunto principal força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual deparamos. (SHOWALTER, 1994, p.29).

Em meados da década de 80, surge uma terceira forma de crítica feminista, em que as discussões focam nos estudos de gênero através de um contexto ideológico em textos escritos tanto por homens quanto mulheres.

Showalter também divide em três fases o percurso literário feminino compreendido entre 1840 até meados de 1960, tendo como referencial a cultura dominante. A primeira delas é a fase *feminine* (feminina), uma etapa prolongada que consiste na imitação dos modos da tradição dominante e “internalização de seus padrões de arte e de suas visões sobre os papéis sociais” (1986, p. 11-12)<sup>37</sup>. Esta fase pode ser exemplificada pelo romance *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë. A fase *feminist* (feminista) é a segunda e consiste na ruptura com a tradição dominante e protesto contra os valores patriarcais, na luta pelos direitos das minorias e pela exigência de maior autonomia. Autoras como Virginia Woolf e Simone de Beauvoir são exemplos dessa fase *feminist*. A última fase é chamada de *female* (fêmea/mulher), na qual se busca a autodescoberta, sua própria identidade. Nessa última etapa, incluem-se obras como *Wise children* e *The bloody chamber* de Angela Carter. Showalter (1985 *apud* ZOLIN, 2005, p. 278) deixa claro que “não se trata de categorias rígidas”, ou seja, todas as três fases podem ser encontradas na obra de uma escritora.

Desta forma, as discussões empreendidas pela Crítica Feminista tinham como intuito debater a exclusão das mulheres na sociedade e como isso refletia no campo literário, além de buscar uma mudança na condição subjugada da mulher. Zolin afirma que essa é uma tentativa de rompimento com os discursos tradicionais “nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação.” (2011, p. 220). Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura. Assim, a crítica feminista trabalha no sentido de desconstruir a oposição homem/mulher e as demais oposições associadas a esta, numa espécie de versão do pós-estruturalismo.

Dois polos conceituais são percebidos hoje quando se fala em Crítica Feminista: a crítica feminista francesa e a anglo-americana. A francesa se ocupa de investigar as ligações entre sexualidade e textualidade, bem como

---

<sup>37</sup> [...] and internalization of its standards of art and its views on social roles. (SHOWALTER, 1986, p. 11-12).

de examinar o campo de articulações do desejo com a linguagem, visando definir os contornos de uma possível “escritura feminina”, numa orientação claramente psicanalítica. (ZOLIN, 2005).

Para Zolin, o livro de contos de Angela Carter, intitulado *The bloody chamber and other stories*, é uma representação da terceira fase, a *female*, pois apresenta “um novo estágio da autoconsciência” (2009, p.330).

Algumas feministas de sua época dedicavam-se a denunciar a misoginia dos contos de fadas tradicionais; Carter subverteu-os, fazendo com que as mulheres de suas histórias abraçassem a própria sexualidade e tomassem as rédeas de seu próprio destino. [...] Carter opera uma espécie de reformulação dos contos de fadas, bebendo na fonte de seu rico imaginário para se libertar das amarras de uma tediosa ficção inglesa em que, ainda em suas palavras, “as pessoas bebem chá e cometem adultério”. (LISBOA, 2017, p. 7).

O livro de contos traz personagens conhecidos do imaginário popular, como “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Bela e a Fera” e ainda acrescenta elementos como vampiros, elfos e lobisomens, sendo suas histórias bem diferentes das apresentadas nos livros infantis. A escrita de Angela Carter renova o espírito dos contos maravilhosos e busca “extrair o conteúdo latente das histórias tradicionais e usá-lo como ponto de partida de novas histórias [como ela mesma dizia]” (LISBOA, 2017, p. 7) e traz várias discussões sobre dominação, sexualidade e sobre o feminino.

### 1.3 Fortuna crítica de Angela Carter

O filósofo, escritor e crítico francês Jean-Paul Sartre (Paris, 1905), em seu ensaio intitulado *Que é a Literatura?*, defende que o prosador precisa estar “em situação com a linguagem”, ou seja, precisa se engajar, desvendar. Para ele, cada palavra é um engajamento no mundo, e falar, escrever, é também agir, cabendo ao escritor avaliar a existência de algo que valha a pena ser comunicado para o leitor.

[...] que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. (SARTRE, 2004, p. 20).

Para desvendar o mundo, a palavra e os símbolos são utilizados pelo escritor, fazendo com que a humanidade deixe de ignorá-lo, “a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade.” (SARTRE, 2004, p. 21).

[...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. E uma vez engajado no universo da linguagem, não pode nunca mais fingir que não sabe falar: quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair; deixemos as palavras se organizarem em liberdade, e elas formarão frases, e cada frase contém a linguagem toda e remete a todo o universo; o próprio silêncio se define em relação às palavras [...] (SARTRE, 2004, p. 21 e 22).

Mas quem define sobre o quê um escritor deve ou não falar? E mais, quem define como a mensagem deve ser passada? “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo.” (SARTRE, 2004, p. 22). Quando se decide escrever, é importante ter consciência de que as palavras são como “pistolas carregadas” (Brice-Parain) e é preciso “atirar” de forma madura, “mirando o alvo”, ou seja, para Sartre, “[...] o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano os seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha [...]” (2004, p. 29). Porém, mesmo que haja intenções particulares por detrás das palavras escritas pelo autor, elas nem sempre são compreendidas.

Um exemplo disso são os textos de Carter, que sempre geraram muita discussão sobre a mensagem que estava sendo passada pela autora. Escritora feminista? Ou será que ela apenas reforçava padrões patriarcais? Em seus primeiros textos, Carter era acusada de colocar suas personagens femininas em situação de subordinação e inferioridade em relação aos seus personagens masculinos. Já em *The bloody chamber*, sua narrativa começa a ser colocada como feminista, pois as mulheres conseguiam superar a dominação masculina, talvez pelos críticos enxergarem como uma característica que se aproxima da segunda fase da escrita feminina (*feminist*), mas nem todos enxergavam seu livro de contos dessa maneira. Críticos como Patrícia Dunker, Avis Lewallen e Robert Clark acreditam que a escrita de Angela Carter, tanto a ficcional quanto a de não ficção (como é o caso do ensaio *The Sadeian Woman*), vai totalmente na contramão da luta feminista.

The Bloody Chamber foi duramente criticada por Patrícia Dunker pelo uso de elementos eróticos que, segundo a crítica, utiliza a linguagem da sexualidade masculina (DUNKER, 1984, p.6). Para ela, a autora encara a sensualidade feminina simplesmente como uma resposta aos apelos masculinos. A visão de Lewallen está de acordo com a de Dunker, pois o crítico acredita que uma análise mais detalhada da obra revelaria a construção de uma sexualidade ambígua para as mulheres, uma vez que, ao mesmo tempo em que a autora traz um estilo sedutor, as mulheres são postas como vítimas de uma sociedade misógina. Lewallen argumenta que Carter cria em *The Bloody Chamber* um esquema que ela própria havia criticado, o sadiano, no qual as personagens femininas são limitadas, ou seja, são vítimas ou agressoras (LEWALLEN, 1988, p. 146, *apud* RODRIGUES, 2015, p. 31).

Segundo Robert Clark, um leitor desavisado não percebe a crítica feita por Carter e acaba vendo no trabalho dela mais uma representação do sistema patriarcal que oprime a figura feminina e acaba perdendo a real intenção de denúncia desse sistema que o texto realmente possui.

Muitos estudiosos discordam, porém, desse ponto de vista. Gina Wisker acredita que a leitura dos textos carterianos por Dunker falha em reconhecer o tom debochado da autora e na sua recusa “em fornecer uma solução ideal para um mundo sem as estruturas patriarcais em seus romances” (WISKER *apud* RAPUCCI, 1997, p.36). Para Wisker, Carter levanta problemas como a pornografia e o patriarcado justamente para fazer um questionamento aos seus leitores.

Merja Makinen (*apud* RAPUCCI, 1997, p. 37) afirma que o erotismo dos textos de Carter é uma forma de subversão e que sua escrita é o retrato de mulheres que, acima de tudo, são sobreviventes.

A violência e a agressão dos primeiros romances deram lugar à sátira e à explosão dos estereótipos culturais, celebrando a habilidade das mulheres em sobreviver, escapando sãs e salvas das ideologias sexistas. Desse modo, em posição contrária aos críticos, Makinen afirma que estes não conseguem ver além da oposição binária sexista. (RODRIGUES, 2012, p. 32).

Elaine Jordan (*apud* RAPUCCI, 1997, p. 38) também tem uma visão positiva dos textos de Angela Carter. Para ela, a autora não tem intenção de pintar um retrato fiel da realidade, mas, ainda assim, em suas entrelinhas, é possível perceber a preocupação em levantar problemas reais, como política e economia, além de, é claro, questões sexuais. A estudiosa acredita que as personagens carterianas não devem ser analisadas de forma simplista, mas sim “lidas e entendidas dentro de um contexto específico.” (*apud* RODRIGUES, 2015, p. 32).

No ano de 2017, o clube de livros TAG – Experiências Literárias enviou aos seus associados a obra *A Câmara Sangrenta*, tendo a curadoria de Marina Colasanti, que afirmou em sua entrevista à revista, enviada junto com o exemplar do livro, que “Angela Carter não apenas deu uma participação maior às mulheres nos contos de fadas, ela foi uma estudiosa do gênero, selecionando contos do folclore universal em que as mulheres tivessem papel de destaque.” (COLASANTI, 2017, p. 8). A equipe do clube de leitura, “Em homenagem a Angela Carter, que tanto lutou para fortalecer a voz feminina na literatura” (equipe TAG em sua carta ao leitor na revista que acompanhou o livro), também optou por trabalhar no projeto apenas com mulheres, as quais ficaram encarregadas pela tradução, revisão, ilustração e design do livro.

Quando foi anunciado que o livro de março era de uma autora feminista e também o nome da curadora, houve uma grande euforia por parte dos associados, tanto no *Instagram* da TAG quanto no aplicativo que eles desenvolveram para que os assinantes pudessem trocar opiniões e discutir sobre as obras enviadas; muitas expectativas foram criadas.

A grande questão foi que, conforme as leituras iam sendo feitas, as opiniões também foram se dividindo e muitas críticas negativas começaram a surgir no espaço para avaliação do livro no aplicativo. Os comentários diziam que o livro não era impactante, que a leitura foi arrastada e que as narrativas não eram nada feministas. Um desses comentários dizia “pra mim, sem pé e sem cabeça. Um livro que na minha opinião não tem nada de feminismo, ou eu não sei o que é ser feminista.”. Alguns comentaram que a autora não ousa, que os temas são batidos e que as tramas são sem sentido ou que são irrealistas demais; outros, que o problema é “a forma de narração, extremamente empolada e chata” com “um estilo de texto pretencioso até a última gota”. Muitos afirmam terem até mesmo abandonado a leitura. Outro assinante escreveu “[...] os personagens são, em geral, insignificantes e sem carisma. Foi sofrível ler o livro [...], ao final, a sensação é de ter sido enganado ou de ter sido perdida a oportunidade de se ter feito um grande livro”.

Assim como a crítica especializada da época da primeira publicação da obra, os associados da TAG também dividiram suas opiniões. Vindo em direção contrária aos que não gostaram da obra, no entanto, muitos leitores elogiaram o livro e a escrita da autora. Uma associada, chocada com as avaliações baixas que o livro estava recebendo no aplicativo, escreveu: “Fiquei com uma forte impressão de um

texto revolucionário para a época, estou com dificuldades para acreditar que está tendo uma avaliação tão negativa aqui.” E ainda sugeriu uma discussão dos contos pelo viés da psicanálise. Outra leitora elogiou muito o livro e a forma como Carter escreve e disse “Angela Carter soube como ninguém trabalhar as questões relacionadas com o feminino e a sexualidade feminina”.

Outro ponto curioso durante a análise dos comentários feitos pelos associados da TAG é que muitos deles compararam Carter a Machado de Assis, dizendo que, apesar de ter seu mérito, a qualidade de escrita da autora era inferior à do autor e que seus escritos remetiam ao *best-seller* classificado como romance erótico, *Fifty Shades of Grey* (2011) de E. L. James.

Em um *ranking* feito na segunda semana de novembro de 2020 por um dos associados, que contempla todos os 76 livros já enviados pela TAG desde seu surgimento em agosto de 2014, o livro *A câmara sangrenta* figura em último lugar na preferência dos leitores classificado com 3.3 de 5 estrelas. O primeiro lugar pertence à nigeriana Buchi Emecheta com o livro *As alegrias da maternidade* (4.8 estrelas).

O fato é que Angela Carter foi uma escritora que buscou dar uma nova roupagem aos contos de fadas, sobretudo às personagens femininas, antes sem o protagonismo em suas próprias histórias. Autora de clássicos como *The passion of new Eve*, *Wise children*, *Nights at the circus* e *The bloody chamber*, Carter afirmou “eu me considero uma escritora feminista, porque eu sou feminista em todo o resto, e não se pode compartimentalizar essas coisas na vida.” (CARTER, 1997, p. 37). Ela também disse que gostava de “escrever ficção e tentava resolver as coisas dessa maneira” (CARTER, 1997, p. 43). Angela Carter também escreveu um ensaio intitulado *The sadeian woman: an exercise in cultural history*, no qual discute a “influência da cultura na formação da representação do feminino e suas implicações nas relações heterossexuais por meio da análise do comportamento de duas heroínas de Sade” (RODRIGUES, 2015, p. 27), o que causou muitas discussões entre as feministas radicais acerca da opinião da autora de que Sade fazia uma crítica à sociedade e que usava da pornografia a favor das mulheres.

Para Sartre, toda obra literária é um apelo e as palavras funcionam como armadilhas “para suscitar nossos sentimentos e fazê-los reverter sobre nós [...]” (2004, p. 38). Quando se lê um conto de Carter, é preciso ir muito além do que está no papel. É preciso fazer um exercício de transcendência, de análise dos diversos símbolos pelos quais a autora opta, cuidadosamente, por colocar em seu texto.

Angela Carter se apropria da violência e do erotismo para expor a situação feminina em um mundo patriarcal. Ela não busca solucionar os problemas, nem apresentar o feminino como um ser mágico e superior, mas sim escancarar o sexismo que ainda violenta e oprime as mulheres. Além disso, suas personagens possuem características importantes a serem observadas, como a habilidade de se adaptar e sobreviver apesar de todas as adversidades.

Um exemplo importante é o romance *A Paixão da Nova Eva*, no qual a protagonista, assim como no *Gênesis*, nasce do corpo masculino. Segundo a crítica literária e escritora Lorna Sage: “a obra é uma espécie de alegoria do processo doloroso no qual o movimento de mulheres dos anos setenta tinha que esculpir sua própria identidade igualitária moldada na política radical da década anterior.” (SAGE, 1994, p. 35, *apud* RODRIGUES, 2015 p. 26).

Compreender a obra de Carter é transformar a leitura em um exercício de generosidade, em que a autora pede ao seu leitor que se doe com “toda sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores.” (SARTRE, p. 42). Observar esse mundo injusto e violento apresentado pela autora é também se indignar e buscar formas de suprimir os abusos e diminuir as injustiças.

[...] é preciso que a obra, por mais perversa e desesperada que seja a humanidade aí representada, tenha um ar de generosidade. Não que essa generosidade deva exprimir-se por discursos edificantes ou por personagens virtuosas: ela não deve sequer ser premeditada [...] E se esse mundo me é dado com suas injustiças, não é para que eu as contemple com frieza, mas para que as anime com minha indignação, para que as desvende e as crie com sua natureza de injustiças, isto é, de abusos-que-devem-ser-suprimidos. Assim, o universo do escritor só aparecerá em toda a sua profundidade no exame, na admiração, na indignação do leitor [...] (SARTRE, 2004, p. 50 e 51).

Na introdução da coletânea de contos *The Virago Book of Fairy Tales*, a qual editou, Angela Carter explica que as histórias escolhidas “[...] se situam em torno de uma protagonista feminina; seja ela inteligente, corajosa, boa, boba, cruel, sinistra ou terrivelmente infeliz, ela está em foco, tão grande como a vida – às vezes... maior” (CARTER, 1990, p. xiii). Todas essas características são encontradas nas próprias personagens criadas pela autora.

Ao se apossar de pressupostos fossilizados, Carter questionava o pensamento já padronizado e propunha um exercício de redefinição de consciência.

Sendo assim, a autora não pretendia resolver o problema com uma fórmula mágica, e sim, em suas entrelinhas, buscava compreender a condição feminina, subvertendo todos os padrões já estabelecidos e colocando em questão as noções tradicionais de identidade e subjetividade (GAMBLE, 1997, p. 4). Como afirma Merja Makinen (*apud* RAPUCCI, 1997, p. 36), essa natureza subversiva e o erotismo existentes na escrita carteriana mostram justamente a força e o perigo do que é narrado. Sendo assim, Angela Carter apresenta à sociedade a sua “imagem e a íntima a assumi-la ou então a transformar-se” (SARTRE, 2004, p.65).

É inegável o engajamento de Carter e o que sua escrita repleta de símbolos buscava desvendar. Criticada ou não, o fato é que a autora foi uma mulher que abraçou os contos de fadas e deu nova vida a eles.

## 2 A fada se revela

### 2.1 As raízes históricas dos contos de fadas

Em seu livro intitulado *Introdução à literatura fantástica* (1980), Tzvetan Todorov afirma que o maravilhoso é um gênero vizinho do fantástico.

O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário (TODOROV, 2004, p. 16).

O fantástico é o tempo da incerteza e, quando confrontado com a dúvida do real *versus* imaginário, a escolha do autor leva sua obra do fantástico para o estranho ou o maravilhoso.

Vários autores dedicaram-se a estudar o gênero e estabelecer um perfil do conto maravilhoso. Northrop Frye, por exemplo, propôs uma série de categorias que possibilitavam subdivisão em gêneros. A primeira classificação que Frye estabelece define os “modos da ficção”. “Estes se constituem a partir da relação entre o herói do livro e nós mesmos ou as leis da natureza.” (TODOROV, 2004, p. 09). Para Frye, os modos da ficção são classificados em cinco, sendo o segundo deles o gênero da lenda ou do conto de fadas, no qual o herói apresenta uma superioridade de grau sobre o leitor e sobre as leis da natureza (TODOROV, 2004, p. 09).

Todorov (2004) também pontua que R. M. Volkov (1924) estabelece quinze enredos possíveis para o conto fantástico e maravilhoso, dentre eles a donzela sábia, a mulher infiel ou então a história na qual o homem busca uma noiva. Todorov (1981), porém, aponta que esses enredos podem coexistir em um único conto, afinal, um homem pode buscar por uma noiva e, no meio do caminho, ser confrontado com uma mulher infiel e/ou uma donzela sábia.

Um dos grandes nomes dos estudos dos contos maravilhosos é Vladimir Propp. Em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928), um dos livros mais conhecidos no mundo sobre estudos folclóricos, Propp dedica-se a aprofundar ao máximo suas pesquisas no estudo da forma do conto maravilhoso até conseguir isolar a sua estrutura.

Propp, polemizando energicamente com seus predecessores, demonstra, de um lado, a divisibilidade tanto dos motivos como dos enredos, e, de outro lado, a ausência de fronteiras rígidas e de critérios bem fundamentados para delimitar o enredo, visando uma distinção convincente entre os enredos independentes e suas variantes. Segundo Propp, nem os enredos nem os motivos, apesar de seu caráter repetitivo, explicam a uniformidade específica do conto maravilhoso. Por mais paradoxal que possa parecer à primeira vista, são eles que constituem os elementos substituíveis, variáveis, do conto. A isto convém acrescentar que a própria reunião dos motivos em enredos, ou, mais precisamente, seu agrupamento dentro deles, depende de uma estrutura de composição constante, específica do conto maravilhoso. (MELETÍNSKI, 2001, p. 91).

Propp apresenta trinta e uma funções de personagens, que funcionam como elementos constantes e repetitivos nos contos. São elas: afastamento, proibição e transgressão da proibição, interrogatório e informação sobre o herói, embuste e cumplicidade, dano (ou carência), mediação, início da reação, partida, primeira função do doador e reação do herói, recepção do objeto mágico, deslocamento no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, regresso do herói, perseguição e socorro, chegada incógnito, falsas pretensões, tarefa difícil e tarefa cumprida, reconhecimento e desmascaramento, transfiguração, castigo, casamento. Meletínski (p. 93) deixa claro que essas funções nem sempre estão presentes em um conto, mas têm número limitado e a ordem em que aparecem no decorrer da história é sempre a mesma.

No que diz respeito aos personagens, Propp coloca sete funções que se distribuem entre eles, os quais são sempre os mesmos: o antagonista (ou agressor), o doador, o auxiliar, a princesa, ou seu pai, o mandante, o herói e o falso herói – possui sua própria esfera de ação, ou seja, uma ou várias funções (MELETÍNSKI, p. 93).

Deste modo, Propp elaborou dois modelos estruturais: o primeiro, mais detalhado (a sucessão temporal das ações), e o segundo (os personagens), de forma mais sucinta. Daí as duas definições diferentes dadas por Propp ao conto de magia ("um relato constituído segundo a sucessão regular das funções citadas, em seus diferentes aspectos" e "contos que seguem o esquema dos sete personagens"). A esfera das ações (isto é, a distribuição das funções de acordo com os papéis) coloca o segundo modelo na dependência do primeiro, que é fundamental. O que realmente permitiu a Propp passar do atomismo ao estruturalismo foi sua recusa de fazer um estudo dos motivos, em favor das funções. (MELETÍNSKI, 2001, p. 93).

Já em seu livro *As raízes históricas do conto maravilhoso* (1946), Propp aprofunda-se ainda mais em seus estudos e desenvolve um complemento importante de sua obra anterior (*Morfologia do conto maravilhoso*).

Propp vê uma relação importante entre língua e folclore, pois ambos são produtos coletivos que “surgem por força de lei e independem da vontade dos homens” (BEZERRA, 2002, p. xii), e essa relação tem completa influência nos contos maravilhosos.

[...] o estudo estadal da natureza do gênero e da poética do folclore é autenticamente científico; como as línguas, o folclore também tem origem comum entre os povos, e a sua evolução também passa por diversos estágios; as premissas materiais e econômicas determinam o surgimento e a persistência dos rituais, fonte primária das narrativas folclóricas e particularmente do conto maravilhoso, etc. [...] é necessário levar sempre em conta a relação entre o conto maravilhoso e os rituais e costumes, estes diretamente ligados ao contexto que os gerou, para se ter uma noção clara de como certos motivos do conto remontam a rituais e, conseqüentemente, à sociedade e às instituições sociais que lhes deram origem. (BEZERRA, 2002, p. xii).

Segundo a psicanalista junguiana e especialista em contos de fadas e mitologia, Hellen Reis Mourão, alguns estudiosos datam contos de 25.000 A.C, isso porque existe uma relação entre os contos, a religião e os cultos. A psicanalista Marie-Louise von Franz, no livro *The feminine in fairy tales* comenta que, em sua visão, a ideia de que as figuras nos mitos e nos contos de fadas são distintas é errônea, pois, segundo a teoria, “o mito é a história dos deuses e semideuses e o conto de fadas é a história de pessoas comuns” (VON FRANZ, 1993, p. 5), porém, pode-se observar que em alguns contos de fadas, os nomes dos personagens são claras referências a deuses.

[...] De um ângulo psicológico, sabemos que eles são figuras arquetípicas e não têm, em sua essência, nada a ver com os seres humanos comuns e as personalidades humanas conforme tratamos com eles na psicologia humana. Por essa razão, assumirei que não há diferença entre contos de fadas e mito, mas sim que ambos lidam com figuras arquetípicas. (VON FRANZ, 1993, p. 5)<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> From a psychological angle, we know that they are archetypal figures and have, in their essence, nothing to do with ordinary human beings and human personalities as we deal with them in human psychology. For this reason, I will assume that there is no difference between fairy tales and myth, but rather that they both deal with archetypal figures. (VON FRANZ, 1993, p. 5).

A autora comenta que, quando em contato com um conto de fadas, o ouvinte é levado a uma “outra dimensão”, um plano fora do real, entrando em contato com seu inconsciente. Sendo assim, pode-se dizer que no mito acontece o que Lucien Lévy-Bruhl (*apud* VON FRANZ, 1993, p. 8) chama de coletivos de representações, ou seja, as figuras e os deuses da religião acabam se confundindo. Já nos contos de fadas acontece o oposto, pois “as figuras migram e não podem ser vinculados a uma consciência coletiva nacional. Em vez disso, eles contêm uma quantidade enorme de material compensatório e geralmente contradizem ou compensam as ideias da consciência coletiva.” (VON FRANZ, 1993, p. 8).

Um dos exemplos que von Franz apresenta é o conto “A bela adormecida”. Em um romance francês do século XIV conta a história de um herói chamado Perceforet, que desperta uma princesa do sono profundo. O nome desse herói origina-se de Parsifal, ligando-o à lenda do Santo Graal.

[...] Na versão de Perceforet, três deusas são chamadas para o nascimento da menina: uma que carrega o nome de Lucina; a antiga deusa romana do nascimento, Juno; Themis (um nome grego), e uma fada madrinha que leva o nome de Vênus – voltando, assim, à mitologia antiga. (VON FRANZ, 1993, p. 11)<sup>39</sup>.

Em sua versão italiana, o herói leva o nome de Irmão da Alegria e a heroína chama-se Irmã do Prazer. Tanto o conto italiano quanto o francês são alegóricos e foram escritos na época do Renascimento. Von Franz também aponta que existe uma teoria muito discutida de que “A bela adormecida” é, na verdade, um tema antigo de uma das últimas tragédias de Ésquilo chamada *Aetnae*, a qual conta sobre o mito de Talia (mesmo e verdadeiro nome da heroína do conto italiano de *A bela adormecida*), filha de Hefasto. Na tragédia, Zeus esconde a deusa do encanto nas entranhas da terra para protegê-la do ciúme de Hera. A ideia de uma jovem que adormece na superfície da realidade para despertar em outro momento é uma representação antiga do conto tão conhecido atualmente.

Porém para Engels (*apud* PROPP, 2002, p.7), a religião é simplesmente um reflexo fantástico que, no imaginário humano, assume as forças exteriores que atuam em sua vida diária, ou seja, uma ideia de que forças terrestres tomam forma de forças sobrenaturais.

---

<sup>39</sup> In the Perceforet version, three goddesses are called to the girl’s birth: one who carries the name of Lucina, the old Roman birth goddess Juno; Themis (a Greek name); and a fairy godmother who bears the name of Venus—thus going back to antique mythology. (VON FRANZ, 1993, p. 11).

No início da história, são sobretudo as forças da natureza os objetos desse reflexo... Logo, porém, ao lado das forças da natureza entram em ação forças sociais, forças que se opõem ao homem e, sendo-lhes tão... incompreensíveis quanto as forças da natureza. (PROPP, 2002, p. 10).

Logo, forças que antes eram apenas da natureza, acabam adquirindo atributos sociais e tornam-se representantes das forças históricas (p. 10). O conto, como reflexo, apresenta vestígios de ritos e costumes, e muitos desses motivos só encontram explicação quando confrontados com os ritos. Portanto, cabe ao folclorista fazer uma reinterpretação desses ritos, isto é, substituir um elemento do ritual ultrapassado por modificações históricas por um elemento mais compreensível ao leitor. Em alguns casos, a raiz ritualística já está tão defasada que se torna difícil sua identificação.

Um exemplo dado por Propp é o rito de oferecer uma jovem em sacrifício para fertilidade no início da época de semeadura. No conto, um herói a salva de ser comida por um terrível monstro, mas, se tal ação acontecesse na época em que o rito ainda ocorria, o salvador iria ser considerado um grande infiel, não um herói.

Tal assunto (ou motivo) pode aparecer como assunto de um conto enquanto existir uma organização social que exija o sacrifício de moças. Mas, quando essa organização social entra em declínio, o costume outrora sagrado (e cuja heroína era a jovem, que às vezes ia voluntariamente ao encontro da morte) passa a ser inútil e repugnante; e o ímpio que perturba a cerimônia de sacrifício torna-se o herói do conto. (PROPP, 2002, p. 13).

Porém, em alguns casos o conto torna-se um fato explicativo para entender um rito, já que este pode ser muito confuso e o conto acaba por ser um retrato fiel de um episódio do passado.

Outra relação importante que deve ser estabelecida no estudo do gênero é entre o conto e o mito. Entende-se por mito “toda narrativa sobre os deuses e os seres divinos em cuja realidade um povo acredita efetivamente” (PROPP, 2002, p. 15). O que diferencia os dois, na verdade, é a função social de cada um. Já a forma do conto e a do mito podem ser tão semelhantes que em alguns casos (principalmente os mitos que pertenciam aos povos mais primitivos), a etnografia e o folclore acabam chamando os mitos de contos (os chamados “contos primitivos”). Desse modo, o grande problema apontado pelo autor é a forma como são tratados esses mitos, pois muitas vezes são ignorados como fatos históricos. O valor social que o mito tem não é igualitário em toda parte.

[...] é fácil equivocar-se e tomar como autêntico o que é importado e estrangeiro. E como o que nos interessa é estudar não o fato em si mesmo, não os textos, mas a relação entre o mito e o terreno em que ele surgiu, para o folclorista o perigo é grande. Por exemplo, ele pode tomar um fenômeno originário da Índia como manifestação de uma sociedade primitiva de caçadores, uma vez que ele é encontrado entre esses caçadores. (PROPP, V., 2002, p. 18).

Infelizmente, muitos que coletam os materiais africanos nem sempre são falantes da língua, já que em sua maioria são forasteiros (missionários ou colonizadores). Propp dá o exemplo de Frobenius, um dos maiores estudiosos da África e que não conhece as línguas do continente do qual publica massivamente estudos sem nem ao menos especificar de onde os extraiu.

No que diz respeito aos mitos da Antiguidade greco-romana, babilônica, egípcia e parte da Antiguidade da Índia e da China, não é possível conhecê-los diretamente pelos seus criadores (população), mas é possível conhecer seus reflexos através da escrita de nomes como Homero, Sófocles e Virgílio, para citar alguns. Ou seja, existe uma essência autenticamente popular nesses mitos, mas eles não chegaram ao público em sua forma autêntica, como acontece com os materiais folclóricos recolhidos diretamente de um povo.

## **2.2 O feminino nos contos de fadas**

Para a psicanálise, os contos de fada ajudam a criança a entender o mundo e se encaixar nele. Elas precisam de uma educação moral, a qual deve ser apresentada de maneira sutil e implícita. As histórias maravilhosas contribuem para isso, bem como para moldar comportamentos éticos, sendo, portanto, o melhor caminho a se adotar. “Há maior significado profundo nos contos de fadas que me contaram na infância do que na verdade que a vida ensina.” (PICCOLONTINI, III, 4 *apud* BETTELHEIM, 2002, p. 5).

O psicólogo Bruno Bettelheim afirma em seu livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas* que, sendo recontados através dos séculos, os contos ficaram mais refinados e começaram a transmitir todos os tipos de significados, ou seja, passaram a conversar com todos os níveis da personalidade humana, falando tanto com a mente ingênua da criança quanto com a mente experiente do adulto (BETTELHEIM, 2002).

Essa linha da psicologia diz que os contos são formas de ensinar a criança a lidar com os problemas, que as dificuldades existem e sempre existirão, mas que não se deve deixar intimidar, e enfrentar de modo firme as opressões inesperadas e muitas vezes injustas para que no fim todos os obstáculos sejam derrubados. A questão que fica é: por que a princesa que dorme por cem anos só vence um obstáculo, o feitiço do sono profundo, quando o príncipe enfrenta uma floresta de espinhos e um dragão para despertá-la com um beijo?

Bettelheim explica também que é muito importante o fator de identificação. A princesa sempre deve ser a mais bonita, o príncipe deve ser sempre o mais forte e o mal deve ser representado de forma grotesca. Mas, e a inteligência da princesa? Mais uma vez vemos que a representação feminina é sempre vista de duas formas: a princesa sendo bela e delicada, e a bruxa, que nos contos de fada normalmente representa o mal, feia e malvada. Na história da bela adormecida, as fadas sempre ofertam beleza, virtude, riquezas, mas nenhuma oferece dons, como inteligência, sabedoria, coragem ou força.

[...] desde cedo notará — pois as crianças são muito perspicazes — qual é o tipo de beleza que se valoriza. Verá nos filmes, nas revistas, na televisão. Verá que se valoriza a pele branca. Perceberá que o tipo de cabelo que se valoriza é o liso ou o ondulado, e é um cabelo que cai, em vez de ficar armado. Ela vai deparar com tudo isso, quer você queira ou não. (ADICHIE, 2015, p. 59).

A questão de identificação não tem somente sérios problemas com o gênero (feminino e masculino), mas também étnicos e com o que a sociedade define como “bonito”. A princesa sempre segue os rigorosos padrões de beleza, ou seja, a maioria são loiras, têm olhos claros e sempre são magras. Ainda existe pouca representatividade na figura dos heróis ou princesas quando se trata de outras etnias, por exemplo, o que causa uma série de questões emotivas e relacionadas à autoestima nas crianças. A identificação precisa ocorrer com toda criança.

“Elas [as princesas] também tinham lindos cabelos dourados, e Tiffany não. Seu cabelo era marrom, simplesmente marrom. Sua mãe dizia que era castanho ou, às vezes, castanho acobreado, mas Tiffany sabia que era marrom, marrom, marrom igual aos seus olhos. Marrom como a terra. E o livro trazia alguma aventura pra quem tinha olhos marrons e cabelo marrom? Não, não, não... só os loiros de olhos azuis e ruivos de olhos verdes ficavam com as histórias.” (PRATCHETT, 2016).

Segundo a psicanálise, “as escolhas das crianças são baseadas não tanto sobre certo versus errado, mas sobre quem desperta sua simpatia e quem desperta a sua antipatia” (BETTELHEIM, 1976, p. 10). A questão primordial para a criança é “com quem quero me parecer?”. Se essa figura for boa, ela vai querer ser boa também, vai querer se parecer com a personagem em questão. Pensando nas mudanças pelas quais a sociedade tem passado ao longo do tempo, e em como era o contexto da época que os contos originais foram escritos, precisamos ter em mente que o papel da mulher vem mudando cada vez mais graças às suas lutas diárias, ou seja, o papel que a mulher assumia antigamente era apenas de figurante, que ficava em um estado de “coma” esperando seu “príncipe” chegar. A ela era determinado ser apenas a esposa e a dona de casa, não havia opção.

Porém, hoje em dia, a mulher está assumindo o protagonismo de sua própria história. Ela pode escolher entre casar, ter filhos, ser dona de casa, ser médica ou seguir qualquer outra profissão. Essa mudança reflete nos novos pontos abordados nos contos modernos ou nos contos adaptados. Hoje vemos versões cinematográficas e livros em que a Branca de Neve não espera o príncipe salvá-la, ela mesma resolve a situação e enfrenta os problemas. No conto do Barba Azul, por exemplo, ele não mata a esposa, pois a mãe da protagonista sela o cavalo, empunha a espada e salva a filha da morte.

A doutora em psicologia clínica, hospitalar e psicossomática, Maria Teresa Nappi Moreno, afirma que, segundo a psicologia analítica, contos de fadas são formas simbólicas pelas quais a psique se manifesta e a sua escrita reaviva processos inconscientes, facilitando a integração desses conteúdos psíquicos entre o inconsciente e o consciente. Em outras palavras, os contos de fadas são como projeções do inconsciente coletivo.

Marie-Louise von Franz explica em seu livro *The Feminine in Fairy Tales* que a mitologia e os contos conversam muito entre si. Temos várias referências de mitos e deusas nas histórias, como em “Branca de Neve” e em “A Bela Adormecida”, mas, com o passar dos anos e com o avanço do cristianismo, essas referências se perderam e foram substituídas. Von Franz (VON FRANZ, 1993, p. 1) ainda afirma que não temos, no ocidente, representações metafísicas femininas na figura de deus e que elas são negligenciadas, pois seu arquétipo é incompleto. Temos a imagem de Maria, mas ela é incompleta. A religião e a representação divina ocidental são exclusivamente masculinas.

O catolicismo ainda tem a Virgem Maria como uma representante do arquétipo de feminilidade, mas essa imagem é incompleta, pois abrange somente os aspectos sublimes e leves do divino feminino e, portanto, não expressa completamente o princípio feminino. (VON FRANZ, 1972, p. 1)<sup>40</sup>.

Já em lugares com uma estrutura matriarcal, como no sul da Índia, por exemplo, as mulheres têm uma confiança natural desde sempre. Elas sabem que são diferentes dos homens naturalmente, mas que não são inferiores a eles em nenhum aspecto. No entanto, como as religiões da Europa Ocidental nos últimos dois mil anos não deram voz suficiente ao princípio feminino, encontra-se uma quantidade riquíssima de figuras arquetípicas femininas nos contos de fadas, “dando expressão ao princípio feminino negligenciado. Também podemos esperar resgatar deles algumas deusas perdidas da antiguidade pagã.” (p. 10)<sup>41</sup>.

A autora ressalta, porém, que, em um nível primitivo, a imagem da mulher real e da anima do homem são similares, pois a nossa civilização passou por diversos processos seculares de transformação. Esse lento processo de desenvolvimento deu-se muito provavelmente pela anulação que milhares de mulheres sofreram durante todos esses anos, o que acarretou na emancipação feminina no início de 1900 e nas ondas feministas que se seguiram.

Temos, portanto, de começar com um paradoxo: as figuras femininas nos contos de fadas não são o padrão da anima nem da mulher real, mas de ambas, porque às vezes é uma, às vezes é outra. Mas é um palpite bastante bom dizer que alguns contos de fadas ilustram mais a mulher real e outros mais a anima do homem, de acordo com o sexo da última pessoa que escreveu a história, dando-lhe assim uma nuance ligeiramente diferente. (VON FRANZ, 1993, p. 4)<sup>42</sup>.

Marina Warner em seu livro *Da fera à loira – sobre contos de fadas e seus narradores* (1994), aponta que “As evidências das condições dos arranjos socioeconômicos do passado coexistem no conto com as inovações do narrador.” (p. 22). A autora dá como exemplo a Bela de “A noiva do tigre”, de Angela Carter,

---

<sup>40</sup> Catholicism has at least the Virgin Mary as an archetypal representant of femininity, but this feminine archetypal image is incomplete because it encompasses only the sublime and light aspects of the divine feminine principle and therefore does not express the whole feminine principle. (VON FRANZ, 1972, p.1).

<sup>41</sup> [...] giving expression to the neglected feminine principle. We can also expect to retrieve from them quite a few lost goddesses of pagan antiquity. (VON FRANZ, 1972, p.10).

<sup>42</sup> We have thus to start with a paradox: feminine figures in fairy tales are neither the pattern of the anima nor of the real woman, but of both, because sometimes it is one, and sometimes another. But it is a fairly good guess to say that some fairy tales illustrate more the real woman and others more the man's anima, according to the sex of the last person who wrote down the story, thereby giving it a slightly different nuance. (VON FRANZ, 1972, p. 4).

que é dada à Fera pelo próprio pai como pagamento de dívida de jogo, o que remete as jovens do passado, que eram entregues em matrimônio pelos pais mesmo se esse não fosse seu desejo. “A matéria dos contos de fadas reflete essas experiências vividas, com propensão a focar as tribulações das mulheres, principalmente das jovens, em idade de se casar.” (p. 22). Warner afirma que os contos de fada foram a forma como as mulheres souberam aproveitar da própria situação de desprezo imposta pelo patriarcado na sociedade, podendo assim exercitar a criatividade e comunicar suas ideias.

Tendo seu surgimento na tradição oral, é importante analisar o narrador dos contos de fadas, pois, dependendo de quem conta a história, certas características e situações serão mais ou menos realçadas. Com isso, nunca se pode ter certeza se é a mulher real ou se é a alma masculina que está sendo representada, por mais que haja hipóteses sobre quais contos de fada tiveram maior influência formativa feminina e quais a influência formativa maior foi masculina. Conclui-se então que, em alguns casos, “quando interpretados do ponto de vista feminino, dão muito material rico, mas do ponto de vista do homem não parecem tão reveladores.” (p. 5), pois são apenas sombras, uma ideia (e um ideal) do feminino.

### 3 A princesa aprende a correr com os tigres

#### 3.1 A obra *The Bloody Chamber and Other Stories*

Publicado em 1979, o livro de contos *The bloody chamber* dá às mulheres rebeldes de Angela Carter sua terra fictícia. Uma obra prima que contém uma escrita ardente e cheia de entusiasmo, e que casa perfeitamente com as histórias narradas. Lá, os contos de fadas são mostrados sob uma nova perspectiva. Rushdie, em sua introdução à coletânea que reúne todos os livros de contos de Carter, *Burning Your Boats the Collected Short Stories*, afirma: “ela abre uma história antiga para nós, como um ovo, e encontra uma nova história, a história que queremos ouvir agora, intimamente” (1995, p. 14)<sup>43</sup>. Bebendo diretamente da fonte do gótico<sup>44</sup> e usando muitos símbolos, a autora traz à cena a sexualidade (heterossexual, como pontua Adriana Lisboa) feminina. Carter não poupa o leitor e inclui em suas narrativas a violência, a perversão e a passividade que nunca será vista como mérito (LISBOA, 2017, p. 8).

O território do desejo é retratado como aquele onde a roupagem humana e, às vezes, a identidade humana se despem para que a verdadeira natureza dos personagens possa vir à tona. [...] opostos que se anulam ou se aproximam, de híbridos que a razão não terá como “normalizar”, do desejo profundamente erotizado que é um portal para a vida e para a morte e que vem entretecido ora à ternura, ora à violência [...] os contos de *A câmara sangrenta e outras histórias* são atemporais, porque lidam com nossa essência, mais do que com as nossas circunstâncias. E trazem à tona aquilo que, em nós, segue sendo a um tempo demasiado humano e espantosamente animal. (LISBOA, 2017, p. 8 e 11).

<sup>43</sup> She opens an old story for us, like an egg, and finds the new story, the now-story we want to hear, within. (RUSHDIE, 1995, p.14).

<sup>44</sup> Segundo Olga Pampa Arán, em seu verbete no Dicionário Digital do Insólito Ficcional, o estilo gótico foi introduzido (de forma pejorativa) no século XVI por Giorgio Vasari “para diferenciar a arquitetura alemã da arte greco-latina clássica” (ARÁN, 2019), mas foi reinventado no século XVIII, surgindo assim a literatura gótica inglesa, que fundou “uma retórica do extraordinário, do irracional e do medo, como forma de questionar o domínio do Razão impulsionada pelo Iluminismo, artisticamente expressa como Neoclassicismo” (ARÁN, 2019). Amícola (2003 *apud* ARÁN 2019) afirma que o “conceito de escuro e sombrio da época medieval é transferido para o gótico nos fantasmas e mortos-vivos, nos castelos escuros que contêm violência e mal, nas práticas de magia e o oculto, fazendo aparecer tudo o que o Iluminismo tentou apagar da memória cultural” (AMÍCOLA, 2003, p.184-185 *apud* ARÁN, 2019). Olga Arán também explica que os temas da literatura gótica têm como recurso “viagens maravilhosas no espaço e no tempo, nomes e lugares exóticos, pesadelos e elementos oníricos que sempre lançam dúvidas sobre os limites entre a realidade e a fantasia imaginária. O mais interessante dessa literatura destinada a produzir angústia e medo são os personagens e suas paixões excessivas e incontroláveis, os labirintos psicológicos em que se encontram, o amor, a sexualidade, a inocência, o ódio e a culpa. Nessas obras o mal está sempre à espreita, aparece e se esgueira nas fissuras do real e nos corpos atravessados pelo desejo.” (ARÁN, 2019).

Angela Carter usa de muita riqueza visual e dá ao leitor uma visão detalhada das cores, cheiros e texturas em cada um de seus contos, tornando cada detalhe peça fundamental em sua narrativa, dando significados particulares em cada objeto, situação e personagem descrito.

### 3.1.1 A câmara sangrenta

O conto que dá título ao livro faz referência ao conto “Barba Azul”, de Charles Perrault, no qual um aristocrata assustador desposa a sétima esposa. Ninguém sabe o que aconteceu com as outras seis, que sumiram misteriosamente, o que deixa a família da nova esposa muito preocupada. Depois de um tempo casados, o homem avisa que irá viajar e deixa com a mulher um molho de chaves e a alerta que ela pode ir em qualquer parte da casa, menos a sala que a chave menor abre. Quando Barba Azul parte, a mulher fica curiosa sobre o que tem dentro da sala misteriosa e acaba entrando nela escondida e descobre o segredo do marido: o chão da sala está repleto de sangue e jazem ali os corpos das seis outras esposas, penduradas na parede. A moça, então, sai desesperada e tranca a sala, mas não percebe que ela acabou ficando manchada de sangue. Dias depois o homem retorna e descobre que ela havia desobedecido suas ordens. Cego de raiva, ele tenta matá-la, mas a moça é salva por seu irmão que havia prometido uma visita.

A história de Carter, apesar de seguir o mesmo enredo que o original, apresenta algumas peculiaridades interessantes, a começar pela narradora que assume a primeira pessoa e conta ao leitor sobre sua própria vivência. Carter dá voz à mulher que antes era apenas mais uma, ou seja, agora ela é realmente ouvida. O conto começa com a protagonista no vagão de trem indo para sua nova casa. A narradora dá detalhes de como estava se sentindo, descrevendo todas as suas emoções momentos antes de se encontrar com o marido.

Lembro-me de como, naquela noite, fiquei acordada no vagão-leito, no suave e delicioso enleio da excitação, meu rosto em brasa sobre a franha impecável do travesseiro e as batidas do meu coração imitando a dos grandes pistões que empurravam incansáveis o trem que me transportava através da noite para longe de Paris, para longe da minha infância, para longe da quietude branca e enclausurada do apartamento da minha mãe, rumo ao território inescrutável do casamento. [...] E em meio ao meu triunfo nupcial, senti uma pontada de dor da perda, como se tivesse, quando ele colocou a aliança de ouro em meu dedo, de algum modo deixado de ser filha dela por me tornar esposa dele. (CARTER, 2017, p. 15).

I remember how, that night, I lay awake in the wagon-lit in a tender, delicious ecstasy of excitement, my burning cheek pressed against the impeccable linen of the pillow and the pounding of my heart mimicking that of the great pistons ceaselessly thrusting the train that bore me through the night, away from Paris, away from girlhood, away from the white, enclosed quietude of my mother's apartment, into the unguessable country of marriage. [...] And, in the midst of my bridal triumph, I felt a pang of loss as if, when he put the gold band on my finger, I had, in some way, ceased to be her child in becoming his wife. (CARTER, 1997, p. 111).

Logo no começo do conto percebemos que a protagonista, apesar de feliz por seu casamento, está também temerosa por deixar a mãe e ir para um lugar distante, afinal, tudo que ela conhece é a vida que levava até então em Paris. Casar, portanto, significa não ser mais a filha, mas sim ser a esposa de alguém.

E me lembro que imaginei, com ternura, como naquele exato momento minha mãe estaria caminhando lentamente pelo quatinho que eu deixara definitivamente para trás, dobrando e guardando todas as minhas pequenas relíquias, as roupas desordenadas de que eu não precisaria mais, as partituras para as quais não houvera espaço nos meus baús, os programas de concertos que eu abandonara; ela haveria de se demorar examinando uma fita rasgada e aquela fotografia desbotada com todas as emoções em parte alegres, em parte desoladas de uma mulher no dia do casamento de sua filha. (CARTER, 2017, p. 15).

And I remember I tenderly imagined how, at this very moment, my mother would be moving slowly about the narrow bedroom I had left behind for ever, folding up and putting away all my little relics, the tumbled garments I would not need any more, the scores for which there had been no room in my trunks, the concert programmes I'd abandoned; she would linger over this torn ribbon and that faded photograph with all the half-joyous, half-sorrowful emotions of a woman on her daughter's wedding day. (CARTER, 1997, p. 111).

A protagonista imagina o que sua mãe estaria fazendo naquele exato momento, em como ela estaria dobrando e guardando suas coisas em seu antigo quarto. Casar também significa não ser mais cuidada, e sim passar a cuidar. A filha não terá mais a mãe para organizar suas coisas. Separar-se da mãe significa separar-se do cuidado.

Todos os detalhes do quarto são mencionados: em como ele era pequeno, as coisas que deixou para trás, como fotos, panfletos de teatro e ópera. Nada daquilo pertence a ela a partir desse momento. Deixando de lado seus “precisos tesouros”, ela também está dando adeus à sua infância, pois agora se tornara mulher. Tudo o que a cercará agora serão os bens do marido. A casa, os objetos, tudo pertence ao homem que a desposou. Suas próprias roupas foram dadas por ele. A menina não tem mais nada que realmente pertença a ela.

O marido, muito mais velho e muito mais rico, detém sobre a protagonista o poder financeiro. Não foi o amor que uniu os dois, mas sim a ideia de uma vida melhor e mais confortável.

Tem certeza? ela perguntou, quando entregaram a caixa imensa com o vestido de casamento que ele comprara para mim, embrulhado em papel de seda e fita vermelha como as frutas cristalizadas presenteadas no Natal. Tem certeza de que o ama? Havia um vestido para ela também; seda preta, com o lustre baço e prismático do óleo na água, mais elegante do que qualquer coisa que ela tivesse usado desde aquela infância de aventuras na Indochina, como filha de um rico plantador de chá. (CARTER, 2017, p. 16).

Are you sure, she'd said when they delivered the gigantic box that held the wedding dress he'd bought me, wrapped up in tissue paper and red ribbon like a Christmas gift of crystallized fruit. Are you sure you love him? There was a dress for her, too; black silk, with the dull, prismatic sheen of oil on water, finer than anything she'd worn since that adventurous girlhood in Indo-China, daughter of a rich tea planter. (CARTER, 1997, p. 111).

As descrições detalhadas, tanto do vestido da mãe quanto do seu próprio, e de como a caixa era grande, com um laço vermelho gigantesco, são símbolos que representam como a protagonista visava uma vida mais confortável, mais luxuosa, mas também tornam possível ter uma ideia da índole do marido. Segundo o *Dicionário de símbolos*, o laço tem duas representações que são interessantes para o conto. O primeiro diz: “Com seus liames, o deus garante os contratos, mantém os homens nas redes de suas obrigações; somente ele pode desatá-los.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 532). O vestido de noiva empacotado com um grande laço é o contrato estabelecido pelo marido e que só ele pode quebrar. Agora, a protagonista está presa às obrigações e o único que detém o poder de libertá-la é o marido.

Ligar e desligar são dois termos técnicos da linguagem rabínica, que se aplicam, em primeiro lugar, ao domínio disciplinar da excomunhão, com que se condena (ligar) ou se absolve (desligar) alguém: e em segundo lugar, às decisões doutrinárias ou jurídicas, com o sentido de proibir (ligar) ou permitir (desligar). [...] Nesse contexto evangélico o liame está em conexão com o poder das chaves\* e com as portas\* do Hades ou o reino dos céus. O respeito ao liame abre a porta do Reino, a infidelidade aos liames conduz às portas do Hades. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 532).

Na segunda representação sobre o laço, o leitor é preparado para o que vai acontecer no decorrer da história. O vestido de casamento com um grande laço vermelho, para a protagonista, nada mais é do que a chave que abrirá os portões de Ades.

A cor vermelha também tem grande importância e aparecerá diversas vezes no conto, em diferentes situações e objetos. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a cor rubra universalmente simboliza o princípio da vida “com sua força, seu poder e seu brilho” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 944).

O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando a ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, como uma força imensa e irreduzível (KANC). O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. Um seduz e encoraja [...] o outro alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta [...]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 944).

Os autores ainda completam dizendo que o vermelho, “eminentemente sagrado e secreto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019 p. 944) é relacionado à alma, à libido e ao coração. “É a cor da Ciência, do Conhecimento esotérico, interdito aos não-iniciados, que os sábios dissimulam sob seu manto.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019).

Este vermelho, como se vê, é matriarcal, uterino. [...] os oceanos purpúreos dos gregos e o mar Vermelho estão ligados ao mesmo simbolismo: representam o ventre, onde a morte e a vida se transmutam uma na outra. [...] este vermelho, sombrio e centrípeto, possui também uma significação fúnebre: *a cor púrpura, segundo Artemidorus, tem relação com a morte* (Mistérios do Paganismo, in PORS, 136-137). Porque esta é, com efeito, a ambivalência deste vermelho do sangue profundo: escondido, ele é a condição da vida. Espalhado, significa a morte. [...] o vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo, incita à ação; ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 944, 945).

Voltando ao trecho em que é questionada sobre seu amor, a protagonista afirma:

– Você tem certeza de que o ama?  
 – Tenho certeza de que quero me casar com ele – eu disse.  
 E não quis dizer mais nada. Ela suspirou, como se fosse com relutância que finalmente baniria o espectro da pobreza do seu lugar habitual na nossa mesa escassa. Pois a minha própria mãe tinha, de bom grado, escandalosa e desafiadoramente, empobrecido por causa do amor; um belo dia, seu soldado galante não retornou das guerras, deixando para sua esposa e filha um legado de lágrimas que nunca chegou a secar de todo, uma caixa de charutos cheia de medalhas e o antigo revólver de serviço [...] (CARTER, 2017, p. 16).

'Are you sure you love him?'  
 'I'm sure I want to marry him,' I said.  
 And would say no more. She sighed, as if it was with reluctance that she might at last banish the spectre of poverty from its habitual place at our

meagre table. For my mother herself had gladly, scandalously, defiantly beggared herself for love; and, one fine day, her gallant soldier never returned from the wars, leaving his wife and child a legacy of tears that never quite dried, a cigar box full of medals and the antique service revolver [...] (CARTER, 1997, p. 111).

O contrato só foi firmado para que a narradora pudesse mudar a sua situação. Cansada da “mesa escassa”, a melhor opção foi o casar-se com um homem rico e mudar-se para “[...] Aquele lugar mágico, aquele castelo de fadas cujas paredes eram feitas de espuma, a lendária moradia em que ele nascera. [...] aquele maravilhoso castelo onde ele tinha nascido” (CARTER, 2017, p. 17 e 18)<sup>45</sup>. A história da mãe também lhe é como um fantasma, pois, antes de se casar, ela era filha de um rico agricultor, mas, por se apaixonar, abandonou todo o conforto e acabou viúva, pobre e com uma filha para cuidar. A narradora não deseja a mesma vida e rejeita a história da mãe.

O homem rico do conto, que escolhe uma mulher de condição financeira inferior e que almeja ascensão social, está, na verdade, assinando um contrato de dominação sobre ela. Comprando roupas caras e a tirando do pequeno apartamento onde morava com a mãe, o marido espera obediência da esposa que, em outras palavras, acaba de comprar. No seio da sociedade, o papel de dominação sempre foi do homem, que subjuga a mulher como sua servente. Segundo Delphy (2009, p. 173), a família é a “formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens”.

Assim é que dois coincidentes modos de dominação que se determinam um a outro determinam o processo da história: o controle sobre a força de trabalho na produção dos meios de vida, e o controle do homem sobre a força trabalhista da mulher, sua capacidade reprodutiva e seus corpos sexuais (HAUG, 2006, p. 316).

O marquês deixa bem claro seu papel no contrato que firmou com a jovem, sendo ele detentor dos direitos sobre ela, já que a comprou. Ele aponta a relação de dominação, a qual pode ser observada, por exemplo, na maneira como ele fala com sua nova esposa, a qual ele quer que ela também saiba quem manda, quem detém o poder.

---

<sup>45</sup> [...] that magic place, the fairy castle whose walls were made of foam, that legendary habitation in which he had been born. (CARTER, 1997, p. 112).

[...] eu era apenas uma garotinha e não entendia. E, ele disse sem palavras à minha vaidade ferida, já tive luas de mel o bastante para considera-las compromissos prementes. Sei muito bem que esta criança que comprei com um punhado de pedras coloridas e peles de animais mortos não vai fugir. (CARTER, 2017, p.33).

I was only a little girl, I did not understand. And, he said unspoken to my wounded vanity, I have had too many honeymoons to find them in the least pressing commitments. I know quite well that this child I've bought with a handful of coloured stones and the pelts of dead beasts won't run away. (CARTER, 1997, p. 122).

A jovem também entende seu papel nessa relação e, a todo momento, deixa claro que o marquês a olha como se ele fosse uma dona de casa inspecionando um pedaço de carne no mercado. Quando conta sobre sua noite de núpcias, ela diz “E assim o meu comprador desembulhava seu produto.” (CARTER, 2017, p. 28)<sup>46</sup>.

O antagonista de “A Câmara sangrenta” não tem nome e foge da descrição feita por Perrault. Enquanto no conto de partida do “Barba Azul” ele é um homem assustador e feio, no “Barba Azul” de Angela Carter ele é descrito como um homem sedutor, culto, misterioso, alguém capaz de chamar a atenção das mulheres.

Ele era mais velho do que eu. Era muito mais velho que eu: havia mechas de pura prata em sua cabeleira escura. Mas seu rosto estranho e pesado, quase que de cera, não acumulava as rugas da experiência. Ao contrário: a experiência parecia tê-lo deixado inteiramente liso, como uma pedra numa praia cujas fissuras tivessem sido erodidas pelas sucessivas marés. E, às vezes, aquele rosto, imóvel enquanto ele me ouvia tocar, as pesadas pálpebras fechadas sobre os olhos que sempre me perturbavam por sua ausência absoluta de luz, parecia uma máscara, como se o seu verdadeiro rosto, o rosto que realmente refletia toda a vida que ele tinha levado pelo mundo antes de me conhecer, antes mesmo que eu nascesse, como se aquele rosto estivesse debaixo dessa máscara. Ou então em outro lugar. Como se ele tivesse se descartado do rosto em que vivera por tanto tempo a fim de oferecer à minha juventude uma face não marcada pelos anos. E em outro lugar eu talvez pudesse vê-lo tal como era. Em outro lugar. Mas onde? (CARTER, 2017, p. 18).

He was older than I. He was much older than I; there were streaks of pure silver in his dark mane. But his strange, heavy, almost waxen face was not lined by experience. Rather, experience seemed to have washed it perfectly smooth, like a stone on a beach whose fissures have been eroded by successive tides. And sometimes that face, in stillness when he listened to me playing, with the heavy eyelids folded over eyes that always disturbed me by their absolute absence of light, seemed to me like a mask, as if his real face, the face that truly reflected all the life he had led in the world before he met me, before, even, I was born, as though that face lay underneath this mask. Or else, elsewhere. As though he had laid by the face in which he had lived for so long in order to offer my youth a face unsigned by the years. And, elsewhere, I might see him plain. Elsewhere. But, where? (CARTER, 1997, p. 112-113).

---

<sup>46</sup> And so my purchaser unwrapped his bargain. (CARTER, 1997, p. 119).

Até mesmo sua barba, azul índigo como conta Perrault, em Carter é preta, pois, como afirma Monte (2014, p. 94), o personagem está muito longe do arquétipo consagrado pelo escritor francês.

Um arquétipo é uma forma de pensamento ou de comportamento, um símbolo das experiências humanas básicas, que são as mesmas para qualquer indivíduo, em qualquer época e qualquer lugar. Sendo resultado de uma experiência que foi repetida durante muitas e muitas gerações, os arquétipos estão carregados de uma forte emoção, que Jung chama de energia. Essa energia lhes dá o poder de interferir no comportamento do indivíduo e da coletividade. E nesse particular os arquétipos parecem funcionar como os 'complexos', mas "enquanto os complexos individuais não produzem mais do que singularidades pessoais, os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras [...]" (MENDES, 2000, p. 35).

A barba funcionava perfeitamente para o propósito fantasioso de Perrault, mas não para a história contada por Carter. O antagonista de "A Câmara Sangrenta" é o retrato do homem atual e verdadeiro, elegante, com bom gosto e tato social, investidor da bolsa de *Wall Street* e amante das artes. "Ele está em meio ao capitalismo que se esparrama, até mesmo na pia do lavatório [...]" (MONTE, 2014, p. 94 e 95).

O fino, sofisticado e erudito homem de Carter ora tem apenas um vestígio de barba, ora uma barba mais fornida, com a variável natural das barbas nos homens, a cabeça leonina, o cheiro inequívoco do couro nas peças que usa. Sua barba só se revelará numa espécie de animalização que se amplifica no final do conto, com o abandono da sua máscara social: quando ele pode rosar e se transformar numa figura pesada, furiosa e barbuda (CARTER, 2000, p. 58, *apud* MONTE, 2014, p. 97).

Mesmo não revelando seu nome em nenhum momento e pintando o personagem como um homem comum, o "Barba Azul" de Carter atua com violência e exercita o poder que imagina ter sobre sua esposa. Fica claro o que Carter quer dizer: não é preciso uma figura feia, mística e de barba azul, o sobrenatural não assusta atualmente, "mas sim com os naturais e recônditos barbas azuis, misturados socialmente, que destilam sistematicamente sua acreditada virilidade magnânima." (MONTE, 2014, p. 99).

A figura do lírio está muito presente na narrativa, o quarto de núpcias está repleto dessa flor e a protagonista a relaciona várias vezes com a morte. Uma analogia interessante, porém, é que ela também compara o marido a um lírio:

Sei que deve parecer uma analogia curiosa, um homem e uma flor, mas algumas vezes ele me parecia um lírio. Sim. Um lírio. Dotado daquela calma estranha e sinistra de um vegetal senciente, como um daqueles lírios fúnebres que pareciam ter a cabeça de uma naja, e cujas bainhas brancas se enroscam para fora de uma carne tão grossa e que se rende de modo tão tenso ao toque como o pergaminho. (CARTER, 2017, p. 18).

I know it must seem a curious analogy, a man with a flower, but sometimes he seemed to me like a lily. Yes. A lily. Possessed of that strange, ominous calm of a sentient vegetable, like one of those cobra-headed, funereal lilies whose white sheaths are curled out of a flesh as thick and tensely yielding to the touch as vellum. (CARTER, 1997, p. 113).

O lírio branco remete à pureza, à castidade, porém, sua brancura é corruptível, pois pode manchar. Assim, ele é também um símbolo de degradação, o qual a narradora vai experimentar em sua noite de núpcias. A flor também evoca amores proibidos, já que ela é a transformação final de Jacinto, o favorito de Apolo. Além disso, no mito de Perséfone, a jovem foi arrastada para o reino de Hades através de uma abertura no solo no momento em que colhia um lírio, sendo assim, a flor representa a porta dos infernos.

Citando Huysmans em seu livro *La Cathédrale* (1898), Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 554) também apontam que o lírio tem um lado pecaminoso, já que seu perfume difere de um perfume casto. Relacionar a flor ao marido e à morte não é mera coincidência. No castelo, a mulher vai conhecer a corrupção e a degradação que existem no homem com quem se casou, bem como a corrupção que existe dentro de si.

Não. Eu não tinha medo dele, mas de mim mesma. Eu parecia renascer em seus olhos baços, renascer em formas desconhecidas. Quase não me reconhecia nas descrições que ele fazia de mim e, no entanto, no entanto – não poderia haver um grão de bestial verdade neles? E, à luz do fogo vermelho, corei novamente, sem ser notada, ao pensar que ele poderia ter me escolhido porque, na minha inocência, pressentia um talento raro para a degradação. (CARTER, 2017, p.36).

No. I was not afraid of him; but of myself. I seemed reborn in his unreflective eyes, reborn in unfamiliar shapes. I hardly recognized myself from his descriptions of me and yet, and yet--might there not be a grain of beastly truth hi them? And, in the red firelight, I blushed again, unnoticed, to think he might have chosen me because, in my innocence, he sensed a rare talent for corruption. (CARTER, 1997, p. 123-124).

“A Câmara sangrenta” de Carter é repleto de simbolismos e a autora bebe de várias fontes para compor sua escrita. Em um dado momento, quando a narradora relata uma ida à ópera com o, na época, futuro marido, ela diz “Agora,

estávamos sentados num camarote, em poltronas de veludo vermelho, e um criado de peruca trançada nos trazia champanhe gelado num balde de prata, no intervalo. A espuma trasbordou da minha taça e eu pensei: o meu cálice transborda.” (CARTER, 2017, p.21)<sup>47</sup>. O pensamento da protagonista faz referência a uma passagem bíblica que diz

Se eu tiver de andar por vale escuro, não temerei mal nenhum, pois comigo estás. O teu bastão e teu cajado me dão segurança. Diante de mim preparas uma mesa aos olhos de meus inimigos; unges com óleo a minha cabeça, meu cálice transborda. (A BÍBLIA, Salmos 23:5).

A passagem bíblica em questão é o salmo 23, que afirma que Deus livrará seus filhos de todo o mal. O óleo passado na frente era uma prática feita pelos pastores que, em épocas de muito calor, passavam uma mistura de azeite nas ovelhas para afastar os mosquitos e outros insetos que poderiam machucar e até matar os animais. No cristianismo, o óleo representa o espírito santo, que protege os homens de todo o mal; por esse motivo, muitas religiões fazem rituais usando óleos (na semana santa católica, por exemplo, há uma cerimônia na qual o padre abençoa três tipos de óleo: o da crisma, o dos enfermos e o dos catecúmenos).

Além disso, o óleo também era destinado às pessoas importantes, como sacerdotes e reis, que eram ungidos em Israel, como conta o Antigo Testamento. A prática indicava que aquela posição era uma escolha divina. Segundo o teólogo Luiz Sayão, “quando alguém digno de honra era recebido em uma casa, a saudação incluía ‘uma unção com óleo’ (SAYÃO, 2017).

O cálice, outro elemento simbólico, aparece na bíblia com diferentes significados. Ele pode representar tanto a vida quanto a morte. No Salmo 16:5, o rei Davi o utiliza como metáfora para uma dádiva divina: “O Senhor é a porção da minha herança e o meu cálice; tu és o arrimo da minha sorte” (A BÍBLIA, Salmo 23). O trecho em questão, pode ser interpretado, também, como a bondade de Deus sobre seus filhos, que mesmo em circunstâncias adversas, terão as suas vidas e a dos seus transbordadas de bênçãos pelo senhor. Porém, no novo testamento, quando Jesus está no monte das oliveiras, ele pede para Deus “Pai, se queres, afasta de mim este cálice; entretanto, não seja feita a minha vontade, mas o que Tu

---

<sup>47</sup> Now, we sat in a loge, in red velvet armchairs, and a braided, bewigged flunkey brought us a silver bucket of iced champagne in the interval. The froth spilled over the rim of my glass and drenched my hands, I thought: My cup runneth over. (CARTER, 1997, p. 114).

desejas!” (Lucas 22:42). Jesus precisou “transbordar nesse cálice” para que fosse cumprida a vontade de Deus e para que a humanidade fosse redimida de seus pecados. “Esse foi o cálice da ira divina que foi derramado sobre ele por causa do pecado de seu povo” (CONEGERO, 2018).

Tanto o óleo quanto o cálice são símbolos de benção que o senhor derrama sobre seus escolhidos. A narradora, saindo de uma situação de pobreza, vê a taça de champanhe transbordando e pensa em sua nova vida, na oportunidade que está recebendo. Ela é a escolhida, seu cálice transborda de alegrias, privilégios e champanhe.

Outro símbolo importante na narrativa é a água, seja o mar que circunda o castelo, seja o cheiro marítimo que invade os corredores, a alegoria da sereia ou a rainha do mar (como a protagonista diz se sentir na suíte que ganhara), o tanque de peixes, os quais pareciam tão entediados quanto a própria narradora, ou até mesmo a torneira de ouro que a faz chorar. A água, assim como todos os símbolos, possui um significado dúbio e pode representar tanto a vida quanto a morte; pode ser criadora e destruidora. “Segundo Tertuliano, o Espírito Divino escolheu a água entre os diversos elementos [...] pois ela se mostra, desde a origem, como matéria perfeita, fecunda e singela, totalmente transparente.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 18). Foi através do dilúvio que Deus limpou a terra dos impuros e dos pecados no antigo testamento. “Por sua virtude, a água apaga todas as infrações e toda mácula.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 18).

O mar lava o castelo, que carrega a marca da corrupção, da morte e do sofrimento que o marquês impõe às esposas, mas ele também o isola, deixando aquelas mulheres desamparadas e sem chance de fuga, “Aquele lugar belo e triste, feito uma sereia do mar!” (CARTER, 2017, p. 25)<sup>48</sup>.

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, da dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. [...] Entre os místicos, o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões. [...] Uns se afogam, outros o franqueiam. Para atravessar o mar, é necessário um navio; o casamento é um navio frágil; em contrapartida, a vida cisterciense é comparável a um navio sólido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 592-593).

---

<sup>48</sup> That lovely, sad, sea-siren of a place! (CARTER, 1997, p. 117).

O quarto onde a moça será iniciada sexualmente é extremamente exagerado. A cama de ébano, laca vermelha e folha de ouro gigantesca, quase do tamanho do próprio quarto que a jovem tinha na casa da mãe, com gárgulas esculpidas, cortinado de gaze branca, repleto de lírios brancos e rodeado de enormes espelhos com molduras imponentes de ouro contorcido. O marquês, indiferente à jovem esposa que tremia, ainda brincava dizendo “Veja [...] Adquiri um harém inteiro!” (CARTER, 2017, p. 27)<sup>49</sup>.

Os espelhos têm a função de intimidação: tudo fica ainda maior, mais numeroso com eles. A moça, virgem, se sente intimidada, como se várias pessoas a estivessem observando, como se vários maridos a estivessem iniciando sexualmente, “[...] vi uma dezena de maridos se aproximarem de mim [...] Chega! Não; mais!” (CARTER, 2017, p. 27)<sup>50</sup>. Além disso, os espelhos são tidos como objetos que refletem a verdade, que capturam a alma humana. Apesar do antagonista do conto ser um homem horrível e cheio de segredos, é em um quarto cheio de espelhos que a iniciação acontece e é nesse momento que a protagonista diz ter visto, pela primeira vez, o rosto do marido sem a máscara, sem sua compostura moral. Os espelhos a permitiram ter um vislumbre da verdade cruel que existe dentro do marido.

A moça, virgem, sente o desejo de se entregar ao marido, mas também sente medo, vergonha. A protagonista precisa lidar com a dualidade de sentimentos novamente. Quando os dois ficam a sós, o marido mostra um lado que ela desconhecia: “seus movimentos me pareciam deliberadamente grosseiros e vulgares”. (CARTER, 2017, p.27-28)<sup>51</sup>. A moça está completamente exposta, num momento delicado e, apesar de sentir curiosidade e desejo, ela sente muita insegurança. Carter recria uma cena animalesca, agressiva e gráfica para contar sobre a primeira vez da protagonista. “Uma dezena de maridos empalava uma dezena de noivas [...]” (CARTER, 2017, p.32)<sup>52</sup>. Como se pode observar, mais uma vez a dominação masculina é representada. O marquês não compreende aquele momento sob a mesma perspectiva da esposa: o prazer dele é mais importante que o dela, bem como o sexo não é novidade para ele.

---

<sup>49</sup> 'See [...] I have acquired a whole harem for myself!' (CARTER, 1997, p. 118).

<sup>50</sup> [...] watched a dozen husbands approach me [...] Enough! No; more! (CARTER, 1997, p. 118).

<sup>51</sup> [...] his movements seemed to me deliberately coarse, vulgar. (CARTER, 1997, p. 118).

<sup>52</sup> A dozen husbands impaled a dozen brides [...]. (CARTER, 1997, p. 121).

Ele estava deitado ao meu lado, tal qual um carvalho derrubado, a respiração pesada, como se tivesse lutado comigo. No curso dessa luta unilateral, eu tinha visto sua compostura mortal quebrar como um vaso de porcelana arremessado contra a parede; eu o ouvira gritar e blasfemar no instante do orgasmo; e sangrara. E talvez eu tivesse visto o seu rosto sem a máscara, ou talvez não. Estava, contudo, toda desgrenhada após a perda da minha virgindade. (CARTER, 2017, p. 32).

He lay beside me, felled like an oak, breathing stertorously, as if he had been fighting with me. In the course of that one-sided struggle, I had seen his deathly composure shatter like a porcelain vase flung against a wall; I had heard him shriek and blaspheme at the orgasm; I had bled. And perhaps I had seen his face without its mask; and perhaps I had not. Yet I had been infinitely dishevelled by the loss of my virginity. (CARTER, 1997, p. 121).

Sua iniciação sexual acontece como um estupro, ele a invade sem nenhuma delicadeza: “Há uma notável semelhança entre o ato de amor e as ministrações de um torturador [...] eu aprendera algo da natureza dessa similaridade em minha cama de casada.” (CARTER, 2017, p. 48)<sup>53</sup>. A protagonista também afirma “E eu comecei a tremer, como um cavalo de corrida antes de uma prova, mas também com uma espécie de medo, pois sentia tanto uma estranha e impessoal excitação ante a ideia do amor quanto uma repugnância impossível de sufocar por sua carne branca e pesada [...]” (CARTER, 1979, p. 28-29)<sup>54</sup>. Logo em seguida ele se levanta, havia assuntos a tratar, e a deixa confusa, sem entender muito bem o que acabara de acontecer. Enquanto ele tinha coisas mais importantes para resolver, ela tinha que lidar com o fato de que seu corpo acabara de ser invadido, abusado. Ela havia sido manchada pelo marido, “Os lírios que sempre associo a ele; brancos. E que mancham.” (CARTER, 2017, p. 29)<sup>55</sup>.

Todo esse momento é como um jogo divertido para o marquês. Observar a insegurança e a inocência da jovem esposa torna o momento mais interessante para ele. Ele não se sensibiliza com o que acabou de acontecer e em como ela se sente, e ainda brinca com a virgindade perdida:

Nós não penduramos os lençóis manchados de sangue do lado de fora da janela para provar a toda Bretanha que você é virgem, não nestes tempos civilizados. Mas devo lhe dizer que teria sido a primeira vez em todas as

<sup>53</sup> 'There is a striking resemblance between the act of love and the ministrations of a torturer,' [...] I had learned something of the nature of that similarity on my marriage bed. (CARTER, 1997, p. 130).

<sup>54</sup> And I began to shudder, like a racehorse before a race, yet also with a kind of fear, for I felt both a strange, impersonal arousal at the thought of love and at the same time a repugnance I could not stifle for his white, heavy flesh [...]. (CARTER, 1997, p. 119).

<sup>55</sup> The lilies I always associate with him; that are white. And stain you. (CARTER, 1997, p. 119).

minhas vidas de casado que eu poderia ter mostrado aos meus interessados inquilinos uma bandeira dessas. (CARTER, 2017, p. 34).

We do not hang the bloody sheets out of the window to prove to the whole of Brittany you are a virgin, not in these civilized times. But I should tell you it would have been the first time in all my married lives I could have shown my interested tenants such a flag. (CARTER, 1997, p. 122).

A “máscara” do “Barba Azul” começa a cair antes do abuso sexual. O perfil do marido começa a se revelar quando a jovem encontra em seu escritório vários livros, que apontam o caminho no qual o conto vai percorrer. Dentre os títulos desses livros estão *A Iniciação*, *A Chave dos Mistérios*, e o mais intrigante de todos, *O Segredo da Caixa de Pandora*. Assim como no mito, a protagonista também abrirá a “caixa” secreta do marido e encontrará todo o mal e o pecado que ele escondia trancafiado em uma saleta ao pé da torre oeste. Como aponta Michele Grossman (1988), a heroína de *A Câmara Sangrenta* é a representação de várias, como Eva, Justine de Sade e Pandora.

A narradora encontra dentro da estante outro livro que revela o gosto secreto do marquês. Um volume fino e sem título na capa que, em seu interior, mostra cenas pornográficas e de torturas.

Mas eu não esperava aquilo, a menina com lágrimas penduradas nas bochechas como se fossem pérolas, sua vagina um figo aberto por baixo dos grandes globos das nádegas em que o chicote estava prestes a descer, enquanto um homem de máscara preta tocava com a mão livre o pênis, curvado para cima como a cimitarra que ele segurava. A Imagem tinha uma legenda: *A reprovação da curiosidade*. [...] Virei as páginas com a expectativa do medo; a impressão estava oxidada. Havia ali outra gravura em metal: *A imolação das esposas do Sultão*. Vi o suficiente naquele livro para me deixar de boca aberta. (CARTER, 2017, p. 30-31, grifos da autora).

Yet I had not bargained for this, the girl with tears hanging on her cheeks like stuck pearls, her cunt a split fig below the great globes of her buttocks on which the knotted tails of the cat were about to descend, while a man in a black mask fingered with his free hand his prick, that curved upwards like the scimitar he held. The picture had a caption: *'Reproof of curiosity'*. [...] I turned the pages in the anticipation of fear; the print was rusty. Here was another steel engraving: *'Immolation of the wives of the Sultan'*. I knew enough for what I saw in that book to make me gasp. (CARTER, 1997, p. 120, grifos da autora).

Carter oferece, tanto ao leitor quanto à sua protagonista, pistas que revelam não somente o desenrolar da história, como também o verdadeiro caráter do marquês. Um homem fino, elegante, mas que é igualmente cruel e perverso.

Após perder sua virgindade, a narradora descobre que seu marido precisará se ausentar durante seis semanas, deixando-a sozinha naquele grandioso castelo. Antes de partir, ele lhe entrega um molho de chaves e lhe instrui “Tudo é seu, todos os lugares estão abertos para você – exceto a fechadura onde esta única chave se encaixa.” (CARTER, 2017, p. 38)<sup>56</sup>. Quando pergunta a ele se aquela chave abre as portas de seu coração, ele responde “Não é a chave para o meu coração. É, eu diria, a chave do meu enfer.” (CARTER, 2017, p. 37)<sup>57</sup>. No *Oxford Dictionary of the English Language*, encontra-se a palavra “enfer”, forma de “infer”, como um verbo que significa inserir, conduzir para dentro e que também possui o sentido de conduzir para a sepultura, enterrar. Mas, voltando-se para o francês, a palavra “enfer” significa inferno.

Assim como Deus, que proibiu Adão e Eva ao dizer que eles poderiam comer qualquer fruto do paraíso, “Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, [...] Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais.” (GÊNESIS 3:3), o marido proíbe a mulher de adentrar à sua câmara secreta, mas ele não lhe dá explicações claras do motivo, ao contrário, incita a curiosidade, desejando internamente que ela o desobedeça.

Ah, e você acharia uma saleta tão aborrecida! Mas tem que me prometer, se me ama, que não vai se aventurar ali. É só um estúdio privado, um refúgio, uma “toca”, como dizem os ingleses, aonde posso ir, às vezes, nessas raras, mas inevitáveis ocasiões em que o jugo do casamento parece pesar por demais em meus ombros. Posso ir para lá, entenda, saborear o raro prazer de me imaginar sem esposa. (CARTER, 2017, p. 38).

Oh, and you'd find it such a dull little room! But you must promise me, if you love me, to leave it well alone. It is only a private study, a hideaway, a "den", as the English say, where I can go, sometimes, on those infrequent yet inevitable occasions when the yoke of marriage seems to weigh too heavily on my shoulders. There I can go, you understand, to savour the rare pleasure of imagining myself wifeless. (CARTER, 1997, p. 124-125).

O marquês parte deixando a moça apenas na companhia dos empregados e de Jean-Yves, o cego afinador de pianos. Sozinha, a moça se entedia e certo desespero toma conta dela. Ela tenta se distrair praticando piano ou fazendo pirraça aos empregados, mas, antes mesmo do jantar, ela se pega ligando para a mãe.

<sup>56</sup> All is yours, everywhere is open to you--except the lock that this single key fits. (CARTER, 1997, p. 124).

<sup>57</sup> 'Not the key to my heart. Rather, the key to my enfer.' (CARTER, 1997, p. 124).

Eu tinha esperanças de adiar o telefonema tanto quanto pudesse, de modo a ter algo para ansiar na desolação de tempo que antevia [...] mas, quinze minutos antes das sete [...] não pude mais me conter. Telefonei para a minha mãe. E não me surpreendi ao irromper em lágrimas quando ouvi sua voz. Não, não havia problema nenhum. Mãe, eu tenho torneiras de ouro na banheira. Eu disse torneiras de ouro na banheira! Não; acho que isso não é motivo para chorar, mãe. (CARTER, 2017, p. 42).

I had been hoping to defer the call as long as I could, so that I should have something to look forward to in the dead waste of time I foresaw before me [...] but, at a quarter before seven [...] I could contain myself no longer. I telephoned my mother. And astonished myself by bursting into tears when I heard her voice. No, nothing was the matter. Mother, I have gold bath taps. I said, gold bath taps! No; I suppose that's nothing to cry about, Mother. (CARTER, 1997, p. 127).

A figura da mãe lhe traz segurança, conforto e dissipa o desespero que a jovem estava sentindo. “A Câmara sangrenta” conversa com o mito de Perséfone nessa parte também. Quando Hades sequestra Perséfone, ela grita pela intervenção de seu pai, Zeus, mas ele não a ajuda. Sua mãe, Deméter, escuta o choro e corre em seu auxílio. Carregando tochas, a deusa percorreu durante nove dias e nove noites terra e mar, em busca da filha perdida. Em sua busca frenética, ela não parou sequer para comer ou dormir. Quando descobre que Hades havia sequestrado Perséfone e que tinha autorização de Zeus para fazer isso, Deméter se enfurece ainda mais, se sentindo traída, e abandona o Monte Olimpo.

Neste mito, examinamos [...] aspectos do feminino que são separados e depois reunidos: a virgem / donzela, Perséfone; a grande mãe, Deméter [...]. Perséfone é puxada da inocência (inconsciência) da vida cotidiana para uma consciência mais profunda do eu por Hades. Ela é iniciada nos mistérios sexuais e se entrega a Hades, tornando-se sua consorte. Ela perde sua virgindade, sua individualidade; que Ester Harding chama de “a essência da virgindade”. Ela se torna rainha do submundo (MURDOCK, 1990, p. 98)<sup>58</sup>.

Depois que fala com sua mãe, a heroína de *A câmara sangrenta* começa a vasculhar no escritório do marido papéis e documentos, mas não encontra nada que chame sua atenção. Diante disso, ela afirma: “E essa ausência de indícios de sua vida real começou a me impressionar estranhamente; deve, pensei, haver bastante

---

<sup>58</sup> “In this myth we look at [...] aspects of the feminine that are separated and then reunited: the Virgin/maiden, Persephone; the Great Mother, Demeter; [...]. Persephone is pulled out of the innocence (unconsciousness) of everyday life into a deeper consciousness of self by Hades. She is initiated into the sexual mysteries and gives herself to Hades, becoming his consort. She loses her maidenhood, her virginity, her in-one-selfness, which Ester Harding calls “the essence of virginity”. She becomes Queen of Underworld.” (MURDOCK, 1990, p. 98).

coisa para esconder, se ele toma tanto cuidado assim.” (CARTER, 2017, p. 44)<sup>59</sup>. Enquanto guardava os documentos revirados, ela se depara com uma gaveta secreta que continha uma pasta escrito *peessoal*. Dentro dessa pasta havia cartas de amor e um estranho postal da Transilvânia com uma figura vampiresca cavando uma sepultura. Aquilo despertou ainda mais a vontade de conhecer verdadeiramente o homem com quem se casou “e quando fechei e tranquei a porta do escritório, o meio para fazer isso caiu diante de mim.” (CARTER, 2017, p. 45)<sup>60</sup>.

Como se uma força sobrenatural tivesse agido, o molho de chaves se desprende e a primeira que ela pega é a da sala proibida. Um convite do destino para que ela cumpra com aquilo que o marido havia planejado antes mesmo de se casarem. Então, a heroína parte para seu *enfer*, iludida com a ideia de que, como ele nutria sentimentos por ela, ele não se ofenderia diante de sua desobediência.

Se eu tinha encontrado alguns vestígios de seu coração numa pasta com a palavra *Pessoal*, talvez ali, em sua privacidade subterrânea, pudesse encontrar um pouco de sua alma. Foi a consciência da possibilidade de tal descoberta, da sua possível estranheza, que me mantive imóvel por um momento, antes que, na imprudência de minha inocência já sutilmente maculada, eu virasse a chave e a porta rangesse lentamente ao abrir. (CARTER, 2017, p. 47).

If I had found some traces of his heart in a file marked: *Personal*, perhaps, here, in his subterranean privacy, I might find a little of his soul. It was the consciousness of the possibility of such a discovery, of its possible strangeness, that kept me for a moment motionless, before, in the foolhardiness of my already subtly tainted innocence, I turned the key and the door creaked slowly back. (CARTER, 1997, p. 130).

A narradora então desce pelo corredor cheio de tapeçarias que abafavam todo som. Durante a sua caminhada, ela evoca o espírito de sua mãe, a quem ela diz ter herdado os nervos e determinação. Para ela, é o espírito corajoso da mãe que a fez seguir adiante, para o interior da câmara. Quando chega na sala proibida, se depara com vários instrumentos de tortura, vários lírios (os mesmos com que ele decorara o quarto nupcial), velas e os corpos torturados e sem vida das outras esposas. A jovem, então, desesperada, pega a chave que caiu em uma poça de sangue e foge do lugar.

---

<sup>59</sup> And this absence of the evidence of his real life began to impress me strangely; there must, I thought, be a great deal to conceal if he takes such pains to hide it. (CARTER, 1997, p. 128).

<sup>60</sup> [...] and, as I closed the office door and locked it, the means to discover more fell in my way. (CARTER, 1997, p. 129).

Seu refúgio é a sala de música. Um detalhe especial, colocado por Carter de modo magistral, é que na sala está um quadro de santa Cecília, que o marido deu a ela como um dos presentes de casamento. Santa Cecília é padroeira dos músicos e foi morta decapitada por ser cristã. Naquele momento, o quadro da santa dava à moça um sentimento de horror e a fazia questionar qual teria sido a natureza de seu martírio.

Na sala, a jovem pensa em maneiras de fugir do castelo. Ela tenta ligar para a mãe, mas o telefone se encontra mudo, “morto como as esposas dele.” (CARTER, 2017, p. 52)<sup>61</sup>. Sua única esperança era o fato dele estar partindo para Nova Iorque, assim ela poderia escapar daquele inferno. Sem ter o que fazer e sem poder falar com a mãe sobre o que acabara de descobrir, encontra no afinador de piano um cúmplice.

A imagem do homem cego, frágil e encurvado se difere completamente do marido assassino. A cegueira o tornou frágil, vulnerável, completamente o oposto do marquês, que é um verdadeiro representante do patriarcado. Sua condição combina perfeitamente com a sua profissão, a qual exige grande sensibilidade.

O marido retorna junto com os raios de sol do novo dia. Ele não havia viajado. A protagonista, desesperada, tenta lavar a chave manchada de sangue, mas, novamente, o sobrenatural se faz presente e, mesmo esfregando com a escova de unha, a jovem não consegue apagar aquela mácula.

Quando a encontra deitada na cama fingindo ter acabado de acordar, o marquês diz que a viagem havia sido cancelada. No entanto, a protagonista não é mais inocente. Ela entende que o marido sabia que seu desejo havia sido realizado. Agora ela entendia o seu lugar no contrato que assinara.

[...] por acaso ele não tinha me comprado para que eu fizesse isso? [...] Eu participara de um jogo em que cada movimento era governado por um destino tão opressivo e onipotente quanto meu marido, pois o destino era ele mesmo; e eu tinha perdido. Perdido naquela charada de inocência e depravação em que ele me envolvera. Perdido, como a vítima perde para o carrasco. (CARTER, 2017, p. 58).

[...] had he not bought me so that I should do so? [...] I had played a game in which every move was governed by a destiny as oppressive and omnipotent as himself, since that destiny was himself; and I had lost. Lost at that charade of innocence and vice in which he had engaged me. Lost, as the victim loses to the executioner. (CARTER, 1997, p. 137).

---

<sup>61</sup> Dead as his wives. (CARTER, 1997, p. 133).

O homem então pede para ver a chave. A mulher ainda tenta seduzi-lo para que ele se distraia, mas nada importa além do símbolo de sua desobediência. Ele perde sua impassibilidade no momento da revelação, estava cheio de emoção, parecia sentir até mesmo uma estranha vergonha, ao mesmo tempo, uma terrível alegria tomava-o diante do pecado mortal da esposa. Ele a manda ajoelhar-se e comprime a chave em sua testa. A marca do sangue se transfere para o espaço entre as sobrancelhas em um formato de coração. Estava marcada para sempre, assim como Caim. A chave, então, encontrava-se brilhante, imaculada. O homem a marcou duas vezes com sangue, no momento em que ela perdeu sua virgindade e após sua desobediência.

Ele a manda se lavar, colocar o vestido branco e o colar de rubis, que desde o início da narrativa indiciava a morte que a aguardava. Assim como as mulheres que usavam esse símbolo, como santa Cecília, seu martírio seria por decapitação.

Depois da preparação, ela vai para a sala de música esperar pelo chamado de seu algoz. Lá, ela se senta junto à janela com Jean-Yves e sente o cheiro “ancestral e purificador do mar que, com o tempo, há de limpar tudo – polir os velhos ossos até deixá-los brancos, lavar todas as manchas.” (CARTER, 2017, p. 63)<sup>62</sup>.

É pela beirada do mar que sua salvação aparece. O ouvido apuradíssimo do afinador de piano escuta o barulho de cascos de cavalo. Quando se volta para a janela, a protagonista vê sua mãe cavalgando como uma amazona em direção ao castelo.

Você nunca viu algo tão selvagem como a minha mãe, o chapéu tomado pelo vento e soprado para o mar, de modo que seu cabelo era uma cabeleira branca, com as meias negras que lhe cobriam as pernas expostas até a coxa, a saia dobrada em volta da cintura, uma das mãos nas rédeas do cavalo que empinava enquanto a outra segurava o revólver de meu pai e, atrás dela, as ondas do mar selvagem e indiferente, como as testemunhas de uma justiça furiosa. (CARTER, 2017, p. 66).

You never saw such a wild thing as my mother, her hat seized by the winds and blown out to sea so that her hair was her white mane, her black lisle legs exposed to the thigh, her skirts tucked round her waist, one hand on the reins of the rearing horse while the other clasped my father's service revolver and, behind her, the breakers of the savage, indifferent sea, like the witnesses of a furious justice. (CARTER, 1997, p. 142).

---

<sup>62</sup> [...] smell the ancient, reconciling smell of the sea that, in time, will cleanse everything, scour the old bones white, wash away all the stains. (CARTER, 1997, p. 140).

A ligação da filha fez com que a mãe percebesse que algo estava errado. A matriarca então diz: “Eu nunca a ouvi chorar antes [...]. Não quando você está feliz. E quem já chorou por causa de torneiras de ouro?” (CARTER, 2017, p. 67-68)<sup>63</sup>. E, assim como Deméter, a mulher percorre terra e mar (tomando trem e depois emprestando o cavalo de um fazendeiro) até a casa do homem que tentava matar sua Perséfone. A escrita detalhada de Carter elabora, novamente, uma cena gráfica, na qual a mãe é descrita como uma deusa, uma heroína do destino da filha. A mulher é colocada em posição de poder, de grandeza e ira, imagens normalmente relacionadas à figura masculina.

Em seu aniversário de dezoito anos, minha mãe tinha dado cabo de um tigre devorador de homens que devastara as aldeias nas colinas ao norte de Hanói. Agora, sem um momento de hesitação, ela levantou a arma do meu pai, mirou e acertou uma única e irreprensível bala na cabeça de meu marido. (CARTER, 2017, p. 67).

On her eighteenth birthday, my mother had disposed of a man-eating tiger that had ravaged the villages in the hills north of Hanoi. Now, without a moment's hesitation, she raised my father's gun, took aim and put a single, irreproachable bullet through my husband's head. (CARTER, 1997, p. 142).

O castelo (que Jean-Yves diz ser chamado de Castelo da Morte pelos moradores da região) tem sua redenção, tornando-se uma escola para cegos. “Toda conotação de mistério, de perda, dá lugar à utilidade, à clareza, à nobreza de intenções. Também a escola de música nos arredores de Paris mostra a nova missão da heroína: [...] transformar pessoas.” (RAPUCCI, 1997, p.267).

Foi descendo ao inferno e conhecendo a face do homem a quem aceitou se vender que a narradora pôde conhecer melhor sua própria natureza. Somente se livrando de seu senhor, e de tudo que ele representava, que ela conseguiu encontrar sua felicidade com a mãe e com o humilde afinador de piano. “Conforme observou Grossman, esta novela se fez com metal (linguagem dos homens) e sangue (linguagem das mulheres).” (RAPUCCI, 1997, p.267).

Assim como Perséfone, a protagonista é “afastada de si mesma [...] e entra nas profundezas de sua alma.” (MURDOCK, 1990, p. 98)<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> I never heard you cry before, she said [...] Not when you were happy. And who ever cried because of gold bath taps? (CARTER, 1997, p. 143).

<sup>64</sup> “Persephone is pulled away from herself [...] and enters the depths of her soul.” (MURDOCK, 1990, p. 98).

Essa pode ser uma experiência universal para a mulher: perder um antigo senso de si e sentir-se perdida, confusa e nas profundezas da depressão, apenas para descobrir que nessas profundidades há um novo senso de si. O colapso se torna um avanço. (MURDOCK, 1990, p. 98)<sup>65</sup>.

O último parágrafo do conto revela que a heroína carrega a marca de sua iniciação: a mancha vermelha em forma de coração que o sangue da chave deixou em sua testa. Ela conheceu o horror e a maldade que existem no homem, no patriarcado, e ela carregará essa mácula para sempre.

### 3.1.2 O sr. Lyon faz a corte

O segundo conto da coletânea traz uma das versões de Carter para o famoso *A Bela e a Fera*, sendo sua versão mais conhecida a da escritora francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, registrada na revista *Magasin des Enfants*, em 1756. Porém, dezesseis anos antes, em 1740, outra escritora francesa, Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, escreveu sua versão do conto e a publicou no livro *La Jeune Américaine*. Rodrigo Lacerda, em sua apresentação do livro que contém as duas versões do conto, publicado em 2016 pela editora Zahar afirmou sobre o conto de Villeneuve:

Seu enredo para *A Bela e a Fera* criticava, de forma alegórica, o sistema matrimonial então vigente, no qual jovens donzelas de quatorze e quinze anos eram casadas contra sua vontade com homens às vezes décadas mais velhos, sem poder recusar-lhes seu corpo ou o controle sobre seus bens e sem direito de se divorciar [...] (LACERDA, 2016, p. 22).

Madame Beaumont direcionou seu conto às crianças, já o de Villeneuve é destinado aos adultos e apresenta diferentes elementos, como a exclusão de personagens e a redução da história a uma estrutura arquetípica, eliminando várias subtramas.

A primeira narrativa de Carter a abordar a temática de *animal bridegrooms* (noivos animais) segue mais ou menos o enredo original: o pai, cansado de uma longa viagem, com fome e frio, entra em uma casa luxuosa onde pode comer e descansar. Quando está de partida, colhe do jardim uma rosa, despertando assim a

---

<sup>65</sup> "This may be a universal experience for woman: losing a former sense of self and feeling lost, confused, and in the depths of depression, only to discover that in these depths is a new sense of self. Breakdown becomes breakthrough." (MURDOCK, 1990, p. 98).

fúria de seu anfitrião, até então desconhecido. Por ter colhido a rosa, o pai acaba amarrando o destino da filha, Bela, ao da Fera. Porém, as semelhanças entre as narrativas param aqui.

O conto de Carter começa com a protagonista preocupada com seu pai, que precisou viajar para resolver sua situação financeira, que não estava boa. Da janela da modesta cozinha, Bela observa a estrada que “continua branca, sem qualquer marca, feito um corte de cetim para um vestido de noiva” (CARTER, 2017, p. 71)<sup>66</sup>. Logo no início, Carter remonta o padrão ideal feminino: a Bela jovem, tanto de nome quanto de aparência, “cuja pele possui a mesma luz interior, de modo que poderíamos imaginar que também é feita de neve” (p.71)<sup>67</sup> faz seus serviços domésticos enquanto aguarda a chegada do homem (no caso, o pai) de negócios. A protagonista, além de seguir os padrões de beleza, como ter pele muito clara, também se resume ao ambiente doméstico. Passiva, ela olha a estrada, branca como um vestido de noiva, que a levará até a Fera, logo, até o casamento. Seu destino é, primeiramente, cuidar do pai e, em seguida, cuidar do marido.

A cor branca carrega o significado de submissão e de disponibilidade. A estrada branca, comparada ao vestido branco, é o caminho de submissão e disponibilidade que Bela percorrerá durante o conto. Assim como afirmam Chevalier e Gheerbrant, “[...] costuma-se chamar essa roupa de *vestido de noiva* ou de *casamento*, erradamente: pois é o vestido daquela que **se dirige para** o casamento. [...] uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 143, grifo dos autores).

O pai, que voltava de uma reunião mal sucedida com seus advogados, fica preso na neve. Cansado e frustrado por não ter conseguido ao menos comprar a rosa branca para a filha, o homem chega a uma casa “palladiana em miniatura”, curiosamente escondida por um cipreste antigo.

Segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, o cipreste é a árvore da vida e é considerada sagrada para muitos povos. Símbolo da imortalidade, representa a ideia de incorruptibilidade e de pureza. A árvore, para os gregos e romanos, é ligada à região subterrânea, comunicando-se com as divindades do

---

<sup>66</sup> [...] the road is white and unmarked as a spilled bolt of bridal satin. (CARTER, 1997, p. 144).

<sup>67</sup> [...] whose skin possesses that same, inner light so you would have thought she, too, was made all of snow [...]. (CARTER, 1997, p. 144).

inferno. Ela também é usada para ornamentar os cemitérios. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 250).

Tudo naquela casa é grandioso, desde a porta com uma aldrava em forma de cabeça de leão, até a atmosfera primaveril que as flores, dispostas em grandes vasos de cristal, exalavam. O homem percebe que as leis do mundo que conhecia não são as mesmas vigentes do grande portão de ferro para dentro. Ele sabe que aquele é um lugar privilegiado, que aquela casa pertence a alguém que está no topo da pirâmide social, lugar esse que ele mesmo já pertenceu e quer tanto retornar.

Outro detalhe importante que aponta a extravagância e o poder aquisitivo do dono da casa é a cachorrinha, única criada da casa, ornamentada com um colar de diamantes, e que recebe o pai de Bela. O animal é da raça *King Charles spaniel*, um cachorro de luxo, associado à realeza europeia e que aparece em diversas obras de arte. O rei Charles II, da dinastia Tudor, responsável por nomeá-los, possuía uma grande criação da raça. A rainha Mary da Escócia também teve um cão de companhia dessa raça e ele a acompanhou até a sua decapitação. Outro detalhe é que a cachorrinha do conto é descrita como “marrom e branca”. Essa mistura de cores é chamada de *Blenheim* e era o tipo favorito do duque de Marlborough, tanto que nomeou assim o seu palácio. Importante mencionar que os *King Charles spaniel* além da função de fiéis companheiros, também serviam para afastar as pulgas dos seres humanos no século XVI.

Retomando a narrativa, o pai de Bela é levado até um estúdio, onde ele encontra uma lareira acesa e uma mesa com alimento. Nesse momento, Angela Carter faz uma referência a *Alice* de Lewis Carroll:

Sobre a mesa, uma bandeja de prata; em volta do pescoço da garrafa de uísque, uma etiqueta prateada com a legenda *Beba-me*, enquanto a tampa do prato de prata estava gravada com a exortação *Coma-me* numa caligrafia fluida. (CARTER, 2017, p. 74).

On the table, a silver tray; round the neck of the whisky decanter, a silver tag with the legend: Drink me, while the cover of the silver dish was engraved with the exhortation: Eat me, in a flowing hand. (CARTER, 1997, p. 145).

Assim como Alice, que no país das maravilhas bebe e come, cresce e diminui e passa por todas as transformações, o pai de Bela também enfrenta mudanças em sua vida, resultado de sua entrada naquela casa fantástica. De

maneira similar à Alice, que enfrentou a rainha que pedia sua cabeça, o homem precisará enfrentar a Fera.

Além da comida, ele também encontra o contato de uma mecânica que oferecia serviço vinte e quatro horas. Depois de combinar tudo, o mecânico avisa que a conta seria enviada ao dono da casa e ainda afirma “Era costume do patrão”. O que leva o leitor a pensar: quantas vezes a Fera já acolheu e ajudou pais de jovens solteiras? Quantas vezes ele já havia tentado encontrar uma moça para ficar lá com ele?

Quando estava indo embora, o pai de Bela viu que os olhos da aldrava com formato da cabeça de um leão eram feitos de ágata. Carter usa muito essa pedra durante o conto, inclusive compara os próprios olhos da Fera com esse tipo de quartzo azul. A pedra significa cura, purificação e equilíbrio. É através da ágata azul dos olhos da Fera que Bela se vê refletida, um prenúncio de que é ela quem irá purificá-lo da bestialidade.

Rapucci (1997) chama atenção para o jogo que Carter faz com a palavra *rose* no momento em que o pai colhe a flor para levar à Bela. O trecho original do conto diz: “[...] *perfect rose that might have been the last rose left living in all the White winter, [...] rose a mighty, furious roaring [...] Beauty’s father stole the rose.” (CARTER, 1979, p. 44, grifo nosso).*

Como afirma Rapucci (1997), o trecho apresenta um trocadilho com a palavra *rose*, já que nos primeiros dois grifos seu significado é de rosa (substantivo), enquanto no terceiro, seu significado é o passado do verbo *rise* “ou seja, a rosa que despertou a fúria da Fera. Dessa forma, a rosa fica caracterizada como principal símbolo da ligação entre a Bela e a Fera.” (RAPUCCI, 1997, p. 44). Além disso, as aliterações também são detalhes importantes, pois quando o texto refere-se à Bela, o som do “L” é muito presente, ou seja, som melódico, doce e até mesmo sensual. Já quando diz respeito à Fera, o som que predomina é o do R, áspero, agressivo, como o rugido de um leão. A tradução de Adriana Lisboa tem o cuidado de deixar as sentenças melodiosas, mantendo a intenção da sonoridade do original.

[...] uma última e perfeita rosa, que talvez fosse a última rosa a permanecer viva durante todo o branco inverno, e de fragrância a um tempo tão intensa e delicada que parecia ressoar como a nota de um xilofone no ar gélido. [...] Não mais distante, mas ao alcance da mão, perto como aquela porta de mogno na frente da casa, veio um rugido intenso e furioso; o jardim parecia

prender a respiração de tanta apreensão. Mas ainda assim, como amava a filha, o pai de Bela roubou a rosa. (CARTER, 2017, p. 75).

[...] one last, single, perfect rose that might have been the last rose left living in all the white winter, and of so intense and yet delicate a fragrance it seemed to ring like a dulcimer on the frozen air. [...] Not now distant but close at hand, close as that mahogany front door, rose a mighty, furious roaring; the garden seemed to hold its breath in apprehension. But still, because he loved his daughter, Beauty's father stole the rose. (CARTER, 1997, p. 146).

A rosa também é um símbolo importante a ser analisado. Segundo René-Lucien Rousseau, em seu livro *A linguagem das cores*, a flor é o emblema dos regenerados, pois é entre os espinhos, ou seja, entre “a secura de alma e de coração do homem caído no pecado” que florescem as “rosas da sabedoria divina.” (ROUSSEAU, 1980, p. 124). É através da rosa que a Fera conhece a Bela, é pela ira dele quando vê o pobre homem colhendo a flor que ele conhece o amor e se regenera.

A Fera, muito maior e imponente que o pai de Bela, age de maneira agressiva até o momento em que vê a foto de Bela. O olhar, o modo como um enxerga o outro, é de extrema importância nesse conto. A Fera muda seu jeito de agir quando, ao olhar nos olhos de Bela, percebe que “a câmera capturara uma certa expressão que ela possuía, às vezes, de absoluta doçura e absoluta circunspeção, como se seus olhos pudessem atravessar as aparências e ver a sua alma.” (CARTER, 2017, p. 76)<sup>68</sup>. Com isso, a Fera permite que ele leve a rosa, contanto que traga Bela para um jantar.

Quando a jovem encontra seu anfitrião, ela sente medo, mesmo seu pai a tendo avisado de sua aparência, pois “um leão é um leão e um homem é um homem” (CARTER, 2017, p. 76)<sup>69</sup>. No entanto, os olhos da Fera, azuis como ágata e carregados com um tipo de tristeza, a deixam, de certa forma, comovida. Mesmo com aquela carcaça bestial, são os olhos que humanizam a Fera, nos quais Bela o reconhece (quase) como um igual.

Ao contrário da obra de partida, na obra de Carter Bela não tem irmãos. Desde que nasceu ela vive somente com o seu pai e, logo na primeira cena, é perceptível sua dependência e lealdade a ele. Mesmo não querendo estar no

---

<sup>68</sup> The camera had captured a certain look she had, sometimes, of absolute sweetness and absolute gravity, as if her eyes might pierce appearances and see your soul. (CARTER, 1997, p. 147).

<sup>69</sup> [...] a lion is a lion and a man is a man [...] (CARTER, 1997, p. 147).

casarão luxuoso da Fera, é pelo pai que ela vai ao jantar e é por ele que aceita morar naquela casa.

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).

Do not think she had no will of her own; only, she was possessed by a sense of obligation to an unusual degree and, besides, she would gladly have gone to the ends of the earth for her father, whom she loved dearly. (CARTER, 1997, p. 148).

Normalmente, em narrativas com o mote de noivo animalesco, as mães são ausentes. No caso de *A Bela e a Fera*, a mãe da jovem morre logo após o nascimento. O único amor que Bela conhece é o que existe entre ela e seu pai, e é por sua devoção e amor a ele que aceita unir-se à Fera. Segundo Bettelheim (1976), para que a mulher ame verdadeiramente seu companheiro, ela deve transferir seus sentimentos e ligações infantis que tem com o pai para o amante. Assim, a filha transforma o amor edípiano, ou seu complexo de Electra<sup>70</sup>, em um amor maduro pelo companheiro de sua idade.

A Bela se junta à Fera só porque ama o pai, mas como seu amor amadurece, modifica-se seu objeto principal – embora com dificuldades, como narra a estória. No final, através de seu amor pelo pai e pelo marido eles refazem suas vidas. Caso seja necessário uma corroboração adicional para esta interpretação do significado da estória, nos é dado o detalhe da Bela pedindo ao pai que lhe traga uma rosa e este arriscando a vida para satisfazer o desejo dela. Desejar uma rosa, dá-la e recebê-la são imagens do amor permanente de Bela pelo pai, e dele por ela – um símbolo de que ambos mantiveram vivo este amor. O amor que nunca para de florescer é o que permite essa transferência fácil para a Fera. (BETTELHEIM, 1976, p. 299).

O narrador define que Bela, para o pai, é “sua Bela, sua menininha, seu animal de estimação [...]” (CARTER, 2017, p. 72)<sup>71</sup>. Toda a devoção e fidelidade de Bela pode ser comparada ao sentimento da cachorrinha *King Charles spaniel* pela Fera, pois, assim como Bela se encarrega de todos os afazeres domésticos e aguarda pacientemente a volta do pai, fazendo de tudo para salvá-lo, a cachorrinha

<sup>70</sup> Complexo de Electra foi o nome dado pelo psiquiatra Carl Jung para o conceito que Freud chamou de complexo de Édipo feminino. Electra é a personagem da peça homônima de Eurípedes, na qual a protagonista mata a mãe para vingar a morte do pai. A peça representa o momento em que o homem começa a ser movido não mais pelos deuses, mas sim por seus próprios sentimentos.

<sup>71</sup> [...] his Beauty, his girl-child, his pet [...]. (CARTER, 1997, p. 153).

também faz tudo para satisfazer os desejos de seu dono, uma vez que é ela quem recebe o desconhecido em casa, o leva até o jantar, cuida para que tudo saia conforme seu amo deseja e, ao final do conto, ela também enfrenta uma viagem longa (“até o fim do mundo”) para buscar Bela e salvar Fera da morte. Não seria acaso Carter ter colocado a *King Charles spaniel* como fêmea. No final do conto, o narrador diz “O Sr. E a Sra. Lyon passeiam no jardim; a velha spaniel cochila na grama sob o esvoaçar de pétalas caídas.” (CARTER, 2017, p. 86)<sup>72</sup>. Agora, quem cuida da Fera é a Bela, e a cachorrinha já pode descansar tranquila na grama. Será que agora, o “animal de estimação”, apenas mudou de dono?

A alegoria animalesca de Angela Carter vai ainda mais fundo se olhada por uma perspectiva bíblica. No momento em que conhece a Fera, Bela sente-se como a “Senhorita Cordeiro, impecável, sacrificial” (CARTER, 2017, p. 77)<sup>73</sup>. Assim como Jesus, o cordeiro imolado, Bela sacrifica-se, entregando-se para a Fera, tal qual o Messias sacrificou-se, fazendo a vontade de seu Pai. O conto também remete à história de Abraão, que quase sacrificou o próprio filho para atender a um desejo de Deus. Bela é como esses filhos, entregues para o sacrifício pelos próprios pais em favor de um bem maior. Pode-se também comparar Fera a uma alegoria bíblica. Em determinado momento, quando Bela vê a sombra que o fogo da lareira faz na juba de seu anfitrião, o narrador afirma “[...] e ela pensou na primeira grande besta do Apocalipse, o leão alado com a pata sobre o Evangelho, São Marcos.” (CARTER, 2017, p. 79)<sup>74</sup>. O trecho faz referência ao último livro da bíblia, o Apocalipse, versículo 4:7: “[...] o primeiro ser vivo parecia um leão, o segundo semelhante a um touro, o terceiro tinha rosto de homem e o quarto parecia uma águia voando.” (A BÍBLIA, p. 1519). Os seres citados na passagem dizem respeito aos quatro apóstolos: São Marcos, São Lucas, São Mateus e São João (respectivamente), e eles representam aspectos muito importantes da história de Jesus. São Marcos, que é citado no conto de Carter, apresenta, no início de seu evangelho, São João Batista no deserto que brada como um leão, um severo que clama o Senhor. É o símbolo do profetismo. Na teologia, Cristo é apresentado, sobretudo, como rei. Jesus

---

<sup>72</sup> Mr and Mrs Lyon walk in the garden; the old spaniel drowns on the grass, in a drift of fallen petals. (CARTER, 1997, p. 153).

<sup>73</sup> Miss Lamb, spotless, sacrificial. (CARTER, 1997, p. 148).

<sup>74</sup> [...] and she thought of the first great beast of the Apocalypse, the winged lion with his paw upon the Gospel, Saint Mark. (CARTER, 1997, p. 149).

ressuscitado é o leão da tribo de Judá que venceu e reina sobre a humanidade e sua virtude é a coragem.

Entretanto, as figuras dos apóstolos relacionadas aos seres aparecem bem antes, no livro bíblico de Ezequiel (1:5):

[...] no centro aparecia a forma de quatro seres vivos. Esse era seu aspecto: tinham forma humana. Cada um apresentava quatro caras e tinha quatro asas. [...] quanto à forma das caras, tinham cara de gente, cara de leão do lado direito de cada um dos quatro, cara de touro do lado esquerdo de cada um dos quatro, e cara de águia cada um dos quatro (A BÍBLIA, p. 1054).

Esse híbrido faz referência às esculturas, murais e estátuas de animais fantásticos que simbolizavam todos os aspectos da força e enfeitavam as entradas dos antigos templos pagãos. No contexto cristão, além do leão, o homem representa a genealogia de Jesus, salienta a humanidade de Cristo, o fato dele ser homem. O touro é o sacrifício (bezerro) no templo. Cristo se oferece em sacrifício pela humanidade. A virtude apresentada no evangelho é a da oblação (ato de fazer uma oferta a Deus). Por fim, a “águia” tem como prólogo de seu evangelho: “no princípio era o verbo e o verbo estava com Deus” (A BÍBLIA, p. 1310). João enfatiza a realidade da divindade de Cristo – mistério da ascensão. Cristo que, com asas de águia, sobe ao céu. Virtude da fé. A Fera precisa enfrentar todas as suas provações e trabalhar as virtudes (razão, coragem e fé) para conseguir se transformar em humano de novo. Ele, que no início era homem, passou pelo sacrifício da bestialidade para alcançar a redenção e voltar à sua forma original.

Outro ponto interessante de analisar é que, nos contos, tanto no de madame Beaumont quanto no de madame Villeneuve, Bela tem irmãs que são egoístas e não suportam a vida de pobreza que têm; já a protagonista, é uma jovem bondosa e modesta. Carter tira as irmãs do seu conto, mas coloca sua protagonista vivenciando essas duas facetas: a da mulher resignada e da mulher ambiciosa. No começo, a Bela de Carter é apresentada como uma jovem simples, que não se importa com luxo, característica que se evidencia quando pede a seu pai apenas uma rosa branca. Em seu primeiro dia na casa da Fera, a moça sente falta da modesta vida com seu pai “[...] ela ansiava pela casa humilde que era o que sua pobreza lhes permitia ter.” (CARTER, 2017, p. 78)<sup>75</sup>. Mesmo vivendo no luxuoso casarão, continuava gostando de coisas simples, como ler, bordar, passear pelo jardim e

<sup>75</sup>[...] she longed for the shabby home of their poverty. (CARTER, 1997, p. 148).

varrer o chão. Mas quando seu pai, com a ajuda de Fera, consegue toda sua fortuna de volta e Bela ganha autorização para passar o inverno com ele, sua índole muda. Ela fica ansiosa para comprar um casaco de pele, ganhar joias, conhecer restaurantes caros, teatros... Bela agora gosta da vida nova e da liberdade de poder ir e vir (o que não tinha no casarão).

[...] ela tirou os brincos na frente do espelho; Bela. Sorriu para si mesma com satisfação. Estava aprendendo, no final de sua adolescência, a ser uma criança mimada, e aquela sua pele perolada estava mais carnuda, com seu novo padrão de vida e os presentes. [...] sua doçura e sua gravidade podiam, algumas vezes, ganhar um tom algo petulante quando as coisas não caminhavam exatamente como ela queria. [...] ela sorria para si mesma no espelho com frequência um tanto demasiada naqueles dias, e o rosto que sorria de volta não era bem o que vira contido nos olhos de ágata da Fera. Seu rosto estava adquirindo, em vez de beleza, um verniz da graça afetada e invencível que caracteriza certos gatos extraordinários, mimados e caros. (CARTER, 2017, p. 82, 83).

[...] she took off her earrings in front of the mirror; Beauty. She smiled at herself with satisfaction. She was learning, at the end of her adolescence, how to be a spoiled child and that pearly skin of hers was plumping out, a little, with high living and compliments. [...] her sweetness and her gravity could sometimes turn a mite petulant when things went not quite as she wanted them to go. [...] she smiled at herself in mirrors a little too often, these days, and the face that smiled back was not quite the one she had seen contained in the Beast's agate eyes. Her face was acquiring, instead of beauty, a lacquer of the invincible prettiness that characterizes certain pampered, exquisite, expensive cats. (CARTER, 1997, p. 151).

Transformar a menina simples em uma jovem mimada é uma forma de Carter mostrar ao leitor o padrão de comportamento imposto às mulheres desde sempre. Ser boa é ser resignada como Bela. Ser má é ser ambiciosa e desejar conforto e uma vida melhor (como as irmãs nos contos de madame Beaumont e de madame Villeneuve). Mas por que o desejo por uma vida melhor, quando em personagens masculinos, é visto com bons olhos, enquanto se a personagem é feminina, ela sempre se torna vilã? Carter dá à Bela uma coisa que nunca teve: nuances. Bela é boa, gosta das coisas simples porque nunca teve a oportunidade de viver uma vida luxuosa, nunca se sentiu parte desse mundo, pois nunca lhe foi concedido o direito de viver nele como igual, pois sempre estava à margem, já que seu pai perdeu tudo o que tinha antes mesmo dela nascer. Mesmo quando pôde experimentar um pouco dessa vida, ela não conseguia aproveitar, pois não tinha algo primordial ao ser humano: liberdade. A casa, roupas, o luxo todo no qual vivia

não pertencia a ela, mas sim à Fera. Bela vivia lá por amor ao pai, não por vontade própria.

Quando consegue usufruir do luxo e dinheiro que realmente lhe pertenciam e, principalmente, quando consegue o direito básico de ir e vir, a protagonista começou a se sentir parte desse novo mundo. É curioso perceber como Carter faz o leitor gostar de Bela a princípio, mas, quando descreve como a jovem está se comportando a partir do momento em que tem dinheiro, faz o efeito reverso, e o leitor sente decepção e até uma certa antipatia por ela, como se Bela estivesse se corrompendo, e isso fica ainda mais explícito quando o narrador compara a protagonista a um gato mimado e caro. Bela se aproxima do animalesco quando demonstra gostar da nova vida, não como um leão (como a Fera), mas como um felino muito mais delicado e gracioso.

Há também contos ocidentais em que a mulher, por feitiço, transforma-se em animal, e então cabe ao homem desencanta-la através do amor e coragem firme. Mas em praticamente todos os exemplos de noiva-animal não há nada de repugnante ou perigoso na sua forma animal, ao contrário elas são encantadoras. [...] Pelo menos na tradição ocidental os aspectos animais além de não serem ameaçadores, são até encantadores, no que diz respeito à mulher; só os aspectos masculinos do sexo são ferozes. (BETTELHEIM, 1976, p. 300).

Na literatura sempre coube à mulher dois estereótipos que seguem as representações bíblicas: a personificação de Maria, moça boa, delicada, capaz de se sacrificar pelos que a cercam, a mulher que ajuda a todos e não comete erros, sendo digna do amor verdadeiro; e Eva, a mulher que apresenta o pecado, a vilã, a megera ambiciosa, aquela que seduz o mocinho para tirar algum proveito e o leva à perdição. Aline Letícia Rech de Abreu afirma que as mulheres, tradicionalmente, são representadas na literatura como um “padrão definido na estereotipação de protagonistas, que tinha como atributo amorfia, passividade, instabilidade ou histerismo, submissão, irracionalidade ou complacência, entre outros.” (ABREU, 2015, p. 39). Carter dá à Bela camadas de personalidade, desejos e prazeres. É quando sua protagonista beira o animalesco que se sente mais livre, se torna mais radiante.

### 3.1.3 A noiva do tigre

“A noiva do tigre” é mais um conto que trabalha com a temática do noivo animalesco, o qual também tem *A Bela e a fera* como mote principal, mas agora o foco é totalmente voltado à protagonista (que também é a narradora). Se em *O sr. Lyon faz a corte*, o noivo era quem passava por uma transformação, em *A noiva do tigre* é a Bela quem passa pela metamorfose.

A personagem principal começa narrando que o pai a perdeu para a Fera em um jogo de cartas e se refere à Itália, país onde o conto se passa, como “[...] terra encantadora onde os limoeiros crescem.” (CARTER, 2017, p. 89)<sup>76</sup>, descrição esta que faz referência à obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796) de Goethe, que foi considerada pela crítica como produção inaugural do romance de formação. A fala da narradora é uma citação do poema *A canção de Mignon*, a qual abre o livro três da obra de Goethe. Ainda criança, Mignon foi roubada de sua nobre família e obrigada a viver uma vida errante com a trupe de saltimbancos comandada pelo abusivo Grão-Diabo. Assim como a personagem de Goethe, a protagonista de Carter foi, de certa forma, roubada e levada a ter uma vida de exílio, uma vez que sua terra natal é a Rússia.

A ideia de um lugar utópico, perfeito, abençoado, dá o tom ilusório de que a narradora e seu pai chegaram ao paraíso, onde nada de ruim pode acontecer.

[...] Viemos de países de clima frio; em casa, estamos em guerra contra a natureza, mas aqui [...] Tudo floresce; nenhum vento forte agita o ar voluptuoso. O sol derrama frutas pra você. E a letargia mortal e sensual do sul encantador infecta o cérebro faminto; ele suspira: “Prazer! Mais prazer”. (CARTER, 2017, p. 89).

[...] We come from countries of cold weather; at home, we are at war with nature but here [...] Everything flowers; no harsh wind stirs the voluptuous air. The sun spills fruit for you. And the deathly, sensual lethargy of the sweet South infects the starved brain; it gasps: 'Luxury! more luxury!'. (CARTER, 1997, p. 154).

Porém, toda essa ilusão acaba quando o inverno começa. A idealização de paraíso chega ao fim e a verdadeira natureza daquela região se revela e os faz encarar a realidade de que nenhum prazer é eterno.

---

<sup>76</sup> [...] the lovely land where the lemon trees grow (CARTER, 1997, p. 154).

Mas então a neve vem, não há como escapar, ela nos seguiu da Rússia como se corresse atrás da nossa carruagem e, nesta cidade escura e amarga, alcançou-nos por fim, correndo de encontro às vidraças para zombar das expectativas de prazer perpétuo do meu pai [...]. (CARTER, 2017, p. 89).

But then the snow comes, you cannot escape it, it followed us from Russia as if it ran behind our carriage, and in this dark, bitter city has caught up with us at last, flocking against the windowpanes to mock my father's expectations of perpetual pleasure [...]. (CARTER, 1997, p. 154).

Com uma narrativa extremamente descritiva, Carter dá ao seu leitor sensações, aguçando todos os seus sentidos conforme conta sua estória, fazendo com que as pessoas sintam tanto o calor inebriante e ilusório como o frio impiedoso, porém, revelador. É como se, quando chegaram à Itália, o calor e a novidade do país maquiassem a realidade, sobretudo a verdadeira natureza do pai e da própria narradora, como se fosse uma promessa de nova vida. Porém, quando o inverno chega e a novidade passa, tudo volta a ser como era antes. O olhar e a percepção dos dois mudam, fazendo com que antigos hábitos voltem e os faz enxergar que nem tudo é perfeito como eles idealizaram.

Esta é uma região melancólica e introspectiva; uma paisagem sem sol, sem nenhum detalhe que se faça notar, o rio taciturno suando neblina, os salgueiros tosados e caídos. E uma cidade cruel; [...] Um silêncio fúnebre no lugar, os habitantes tão encolhidos de frio que mal se pode ver seus rostos. E eles mentem pra você e o enganam, hoteleiros, cocheiros, todos eles. Deus, como nos extorquiram! (CARTER, 2017, p. 89).

This is a melancholy, introspective region; a sunless, featureless landscape, the sullen river sweating fog, the shorn, hunkering willows. And a cruel city; [...]. A funereal hush about the place, the inhabitants huddled up against the cold so you can hardly see their faces. And they lie to you and cheat you, innkeepers, coachmen, everybody. God, how they fleeced us! (CARTER, 1997, p. 155).

Ainda no começo do conto, a narradora diz que aquela é a “terra abençoada onde o leão se deita com o cordeiro” (CARTER, 2017, p. 89)<sup>77</sup>, porém, logo em seguida, a personagem dá indícios de que ela não é um cordeiro indefeso. Todos os adjetivos usados para se referir à protagonista são fortes e poderosos, como: “furioso cinismo, impassibilidade, rancor afiado como um caco de vidro”, e também são compartilhados seus sentimentos de orgulho e prazer no momento em que deixa a Fera triste. Seu pai, por outro lado, é a parte fraca. Foi por culpa dele que a sua mãe morreu, foi por culpa do seu vício em jogos que perdeu a própria filha para

<sup>77</sup> where the lion lies down with the lamb. (CARTER, 1997, p. 154)

a Fera. Os adjetivos usados pela protagonista quando se refere ao pai são: loucura, frenesi, sonhador, alguém que acredita em milagres. O homem é aquele que não tem controle sobre seus desejos e, por confiar demais em sua sorte, acaba perdendo tudo que tem.

É curioso que, mesmo com todas as descrições e atitudes duvidosas do pai, existe a ideia incutida pelo patriarcado de que as mulheres não são tão racionais quanto os homens e que se assemelham mais aos animais que aos seres humanos. Bela coloca muito bem essa questão quando afirma:

[...] Eu era uma jovem, uma virgem, e, portanto, os homens negavam a mim a racionalidade da mesma forma como a negavam a todos aqueles que não eram exatamente como eles, em toda a sua insensatez. Se eu não podia ver uma única alma naquela desolação ao meu redor, nós seis – montarias e cavaleiros – não podíamos nos gabar de ter entre nós uma só alma, tampouco, uma vez que todas as melhores religiões do mundo afirmam categoricamente que nem os animais e nem as mulheres foram equipados com aquelas coisas frágeis e imateriais quando o bom Senhor abriu as portas do Éden e expulsou Eva e seus familiares. (CARTER, 2017, p. 107).

I was a young girl, a virgin, and therefore men denied me rationality just as they denied it to all those who were not exactly like themselves, in all their unreason. If I could see not one single soul in that wilderness of desolation all around me, then the six of us—mounts and riders, both—could boast amongst us not one soul, either, since all the best religions in the world state categorically that not beasts nor women were equipped with the flimsy, insubstantial things when the good Lord opened the gates of Eden and let Eve and her familiars tumble out. (CARTER, 1997, p. 165).

A própria Fera aparenta ser mais dócil e sensível do que a protagonista. Ele é quem dá, por vontade própria, as rosas brancas para Bela, enquanto a jovem sempre dá um jeito de se livrar delas. Primeiro, quando ele dá a flor da própria lapela à Bela, ela a despedaça, pétala por pétala, enquanto vê seu pai perder toda sua herança e ela própria na mesa de jogo. Em seguida, quando o criado vai buscá-la para leva-la até a Fera, ele lhe oferece um buquê das mesmas rosas, que ela joga na lama pela janela durante a viagem. Rousseau aponta que a rosa é o símbolo da mulher ideal, ou seja, da beleza, da delicadeza, do frescor, da mulher celeste, “ela é a imagem da Virgem Maria.” (ROUSSEAU, 1980, p.124). Renegar duas vezes as rosas é renegar a idealização de donzela doce e frágil que lhe estão tentando atribuir.

Aliás, nesse conto, quem deseja a rosa é o pai, que, choroso no momento da partida da filha, lhe pede uma flor como prova de seu perdão. A jovem, então, quebra a haste de uma rosa do seu buquê e entrega a ele. A rosa entregue ao pai

está manchada de sangue, pois a filha espetou o dedo em um de seus espinhos. Neste momento vê-se novamente a alegoria da rosa manchada, maculada, porém, aqui, ela não representa o amor incondicional ao pai, mas sim uma ruptura da relação entre os dois.

A protagonista de “A noiva do tigre” é muito diferente da Bela do conto anterior e do original. Aqui, ela não é submissa e refere a si mesma sempre como “a jovem”, ou “a garota” e nunca diz seu próprio nome, sendo que somente a Fera diz “Che bela!” na primeira vez que a vê. Além disso, sua personalidade forte se desenvolveu quando ela ainda era criança e dava trabalho para sua ama: “[...] para me assustar e fazer com que me comportasse direito, pois eu era uma coisinha selvagem e ela não conseguia me domar e subjugar com o franzir da testa ou com uma colher de geleia como suborno”. (CARTER, 2017, p. 96)<sup>78</sup>.

Carter utiliza da ideia dos simulacros, dos autômatos; nada é o que parece. A Fera se disfarça usando máscara de homem, luvas, perucas e se banha em perfume, tanto que a jovem ainda se questiona: “[...] como deve ser seu cheiro natural, se precisa de tanta camuflagem?” (CARTER, 2017, p. 92)<sup>79</sup>; seu criado também usa disfarces e sua dama de companhia é uma máquina, um autômato com uma caixinha de música no lugar do coração. A Fera, chamada de “*Milord*”, e que possui muitos bens e é poderoso, não consegue falar, precisando de seu criado para traduzir os rugidos que emite: “[...] apenas seu criado, que o entende, pode traduzir o que diz, como se o patrão fosse o boneco desajeitado e ele, o ventríloquo.” (CARTER, 2017, p. 92-93)<sup>80</sup>. Até na pintura da parede do grande *palazzo* observa-se uma técnica chamada *trompe l’oeil*, cuja tradução é, literalmente, enganar os olhos. A técnica usa truques de perspectiva para criar uma ilusão de óptica que faz com que imagens 2d aparentem ser 3d.

Um simbolismo importante de ser analisado é o valor das cartas do jogo em que o pai perde a filha:

Uma dama, um rei, um ás. Eu os vi no espelho. Ah, sei que ele pensou que não poderia me perder; além disso, ganharia tudo o que tinha perdido, as fortunas desfeitas da nossa família restauradas de um só golpe. [...] A Fera

<sup>78</sup> [...] to scare me into good behaviour, for I was a wild wee thing and she could not tame me into submission with a frown or the bribe of a spoonful of jam. (CARTER, 1997, p. 158).

<sup>79</sup> [...] what can he smell of, that needs so much camouflage? (CARTER, 1997, p. 155).

<sup>80</sup> [...] only his valet, who understands him, can interpret for him, as if his master were the clumsy doll and he the ventriloquist. (CARTER, 1997, p. 156).

soltou um uivo e colocou sobre a mesa todos os três ases restantes. (CARTER, 2017, p. 93).

A queen, a king, an ace. I saw them in the mirror. Oh, I know he thought he could not lose me; besides, back with me would come all he had lost, the unravelled fortunes of our family at one blow restored. [...] The Beast bayed; laid down all three remaining aces. (CARTER, 1997, p. 156).

Segundo a leitura de tarô em cartas de baralho, cada uma dessas figuras tem um significado bastante interessante. A autora não descreve exatamente quais naipes cada personagem possui, então os significados serão abordados de forma mais ampla.

A dama, tirada pelo pai, tem relação com o conceito de concepção, de maternidade. Além disso, a ela também pode ser colocada nos papéis de filha, esposa e até mesmo de amante. O rei, também tirada pelo pai, é a representação do grau mais elevado de poder. A coroa simboliza a trajetória bem-sucedida: “[...] a figura do rei é o arquétipo do homem no potencial máximo, como um guru, instrutor, pai, líder etc.” (MENEGETTI, 2018). Já os Áses, tirados pelos dois personagens, significam: Ás de Espadas: carta que representa conquista, triunfo, carrega uma denotação de amor ou ódio passional. Ás de Paus: representação da fertilidade feminina, criação. Carrega o sentido de sorte, lucro, herança e etc. Ás de Ouros: representação de ganhos financeiros, conquistas materiais, poder. Ás de Copas: carta que carrega um sentido divino. Libertação de uma emoção bruta, início de um novo relacionamento amoroso.

Todos os homens alcançaram essas conquistas, seja de imediato ou não. Apesar de perder tudo, o pai tem os seus bens devolvidos pela besta no fim do conto. Já a Fera, ganha todos os bens materiais, fica mais rico, porém, se liberta e alcança o amor.

Logo que chega ao palácio da Fera, Bela tem a impressão de que o lugar é abandonado: “Nada de humano vive aqui” (CARTER, 2017, p. 102)<sup>81</sup>. O criado a leva até o seu amo e, com muita timidez, diz que a Fera tem apenas um desejo: vê-la nua. Caso concordasse, ela seria devolvida logo em seguida a seu pai, assim como todos os bens materiais que ele havia perdido e mais alguns presentes, como joias, peles e cavalos.

Bela não acredita no que acabou de ouvir e tem uma reação diferente do esperado das jovens “de família”:

---

<sup>81</sup> 'Nothing human lives here,' (CARTER, 1997, p. 162)

Soltei uma gargalhada estridente; nenhuma mocinha ri desse jeito!, minha velha ama costumava me repreender. Mas eu ria. E rio. No clamor da minha impiedosa hilaridade, o criado recuou, perturbado, retorcendo os dedos como se tentasse arrancá-los fora, protestando, suplicando sem palavras. [...] Pode me colocar numa sala sem janelas, meu senhor, e eu 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 não optar por não me dar um presente, é um desejo seu. Quanto prazer me deu ver que golpeará A Fera bem no coração! (CARTER, 2017, p. 100-101).

I could scarcely believe my ears. I let out a raucous guffaw; no young lady laughs like that! my old nurse used to remonstrate. But I did. And do. At the clamour of my heartless mirth, the valet danced backwards with perturbation, palpitating his fingers as if attempting to wrench them off, expostulating, wordlessly pleading. [...] 'You may put me in a windowless room, sir, and I promise you I will pull my skirt up to my waist, ready for you. But there must be a sheet over my face, to hide it; though the sheet must be laid over me so lightly that it will not choke me. So I shall be covered completely from the waist upwards, and no lights. There you can visit me once, sir, and only the once. After that I must be driven directly to the city and deposited in the public square, in front of the church. If you wish to give me money, then I should be pleased to receive it. But I must stress that you should give me only the same amount of money that you would give to any other woman in such circumstances. However, if you choose not to give me a present, then that is your right.' How pleased I was to see I struck The Beast to the heart! (CARTER, 1997, p. 161).

Bela decide segurar as rédeas de seu futuro. A jovem não acreditava em sorte e nem em milagres. Ela viu o pai perder dinheiro com jogo e prostitutas a vida inteira, então decidiu que faria o seu próprio destino: “Pois agora a minha própria pele era o único capital que eu tinha no mundo e, naquele dia, eu faria o meu primeiro investimento.” (CARTER, 2017, p. 97)<sup>82</sup>.

Todos os dias o criado leva o café da manhã até Bela junto com um presente. No primeiro dia, um único brinco de diamante, feito da lágrima derramada pela Fera diante da recusa da jovem ao seu pedido. No segundo dia, mais outro brinco, também de diamante feito de lágrima.

Então o criado diz que seu mestre a convidou para cavalgar, e ela aceita de pouco grado. É durante esse passeio, em uma paisagem bucólica e fria, que a personagem faz uma análise de sua condição; nesse ponto, podemos observar a

---

<sup>82</sup> For now my own skin was my sole capital in the world and today I'd make my first investment. (CARTER, 1997, p. 159).

voz implícita da autora trazendo a seguinte análise para o mundo real, para a condição de todas as mulheres:

[...] enquanto trotávamos pelo caminho coberto de juncos até o rio, certamente meditava sobre a natureza do meu próprio estado, como tinha sido comprada e vendida, como passara de mão em mão. Aquela mocinha mecânica que passava pó em minhas bochechas para mim; não tinham atribuído a mim o mesmo tipo de vida imitativa entre os homens que o criador da boneca lhe dera? (CARTER, 2017, p. 107).

[...] as we rode through the reedy approaches to the river, I certainly meditated on the nature of my own state, how I had been bought and sold, passed from hand to hand. That clockwork girl who powdered my cheeks for me; had I not been allotted only the same kind of imitative life amongst men that the doll-maker had given her? (CARTER, 1997, p. 165).

Quando chegam à beira do rio, o jogo inverte. O criado anuncia que, já como Bela não vai aceitar deixar seu amo vê-la nua, ele gostaria que ela o visse como realmente é: despido de todos os apetrechos que carrega. Nesse momento, a protagonista compreende que deve aprender a jogar o jogo, que “o tigre nunca vai se deitar com o cordeiro; ele não reconhece nenhum pacto que não seja recíproco. O cordeiro deve aprender a correr com os tigres.” (CARTER, 2017, p. 108)<sup>83</sup>. É vendo-o sem máscara, como realmente é, que ela se sente liberta. Angela Carter utiliza-se da antítese para expressar o que a protagonista está sentindo: “Senti meu peito se rasgar como se tivesse sofrido uma ferida maravilhosa.” (CARTER, 2017, p. 109)<sup>84</sup>. Quando nada ali a fazia lembrar da humanidade, ela decide despir-se também. Na volta ao castelo, ela vê que, pendurada na sela, jazia o cadáver de uma jovem gazela. Mais uma vez o símbolo da pureza que foi maculada.

A pele despida causa estranheza, desconforto. Ser observado como realmente se é causa vergonha ao ser humano. Bela explica muito bem esse sentimento quando troca as roupas de montaria pelo seu vestido

[...] Mas quando me abaixei para pegar meu vestido, meus braços caíram ao lado do corpo. Eu não estava acostumada à nudez. Estava tão pouco habituada à minha própria pele que tirar todas as minhas roupas envolveu uma espécie de esfolamento. Pensei que A Fera queria algo pequeno em comparação ao que eu estava pronta pra lhe dar; mas não é natural para os seres humanos andar nus, pelo menos não a partir do momento em que começamos a tapar nosso ventre com folhas de figueira. Ele exigira o abominável. Senti uma dor tão atroz que era como se estivesse arrancado

<sup>83</sup> The tiger will never lie down with the lamb; he acknowledges no pact that is not reciprocal. The lamb must learn to run with the tigers. (CARTER, 1997, p. 166).

<sup>84</sup> I felt my breast ripped apart as if I suffered a marvellous wound. (CARTER, 1997, p. 166).

minha própria pele, e a menina sorridente equilibrava-se na letargia de seu fracassado simulacro de vida, observando-me descascar até chegar à carne fria e branca do pacto, e, se ela não estava me vendo, então a semelhança com o mercado era ainda maior, aquele lugar onde os olhos nos observam não levam em conta nossa existência. (CARTER, 2017, p. 111-112).

[...] But, when I got down to my shift, my arms dropped to my sides. I was unaccustomed to nakedness. I was so unused to my own skin that to take off all my clothes involved a kind of flaying. I thought The Beast had wanted a little thing compared with what I was prepared to give him; but it is not natural for humankind to go naked, not since first we hid our loins with fig leaves. He had demanded the abominable. I felt as much atrocious pain as if I was stripping off my own underpelt and the smiling girl stood poised in the oblivion of her balked simulation of life, watching me peel down to the cold, white meat of contract and, if she did not see me, then so much more like the market place, where the eyes that watch you take no account of your existence. (CARTER, 1997, p. 167-168).

O camareiro diz à Bela que ela pode ir embora; então, ela decide vestir sua “autômato de companhia” com suas roupas e mandá-la para representar o seu papel de filha. Mais uma vez, o simulacro se faz presente. Usando apenas o casaco de marta e os brincos, ela vai até a Fera devolver-lhe os presentes. Quando chega à porta do quarto onde o milorde se esconde, ela se depara com o camareiro também despido, “[...] a criatura mais gentil do mundo.” (CARTER, 2017, p. 112)<sup>85</sup> e, com grande ternura, ele tira as peles que se transformam em pequenos ratos pretos, que saíram correndo assustados.

A Fera, em seu quarto, já não usa mais máscara, luvas e nem peruca. Está lá, andando de um lado para o outro, não há mais perfumes para esconder o verdadeiro cheiro, que agora é de pelo e urina. O medo de ser devorada surge, mas logo ela percebe que ele tem muito mais medo que ela. Bela agacha-se nas palhas, e ele, como um gato indefeso, se aproxima, descansa sua cabeçorra em suas mãos e a lambe. Seu ronronar é tão alto que faz as paredes tremerem.

Conforme vai lambendo a pele nua da jovem, ela vai ganhando pelos brilhantes. Aqui, a metamorfose se dá do humano para o animalesco. Bela decide abandonar sua herança e seu pai e transformar-se em fera.

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 em cima da minha pelagem tão bonita. (CARTER, 2017, p. 114).

---

<sup>85</sup> [...] the gentlest creature in the world. (CARTER, 1997, p. 168).

And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs. My earrings turned back to water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur. (CARTER, 1997, p. 169).

Bela, assumindo sua natureza, cresce não só em tamanho, como afirma Rapucci (1997, p. 283), mas também em sua sexualidade e na aceitação do outro, assim como despe-se de crenças antigas. A protagonista de Carter compreende que não existe nenhum pacto que não seja recíproco. Ela entende que precisa aprender a correr com os tigres.

### 3.1.4 O rei dos elfos

Diferente dos demais contos analisados nesta dissertação, o ponto de partida de *The Erl-King* não é claro, pois não se trata de um conto de fadas, mas sim da balada homônima escrita por Goethe em 1782. Além disso, outra questão difere esse conto dos demais, pois não há muita semelhança entre o original e o conto carteriano.

Na balada de Goethe, um pai cavalga à noite por uma floresta com seu filho. O menino vê a imagem do rei Elfo, que tenta seduzi-lo com palavras, prometendo várias coisas. Assustado, a criança conta ao pai, que tenta acalmá-lo afirmando que tudo não passa do fruto de sua fantasia e que o que ele está vendo são apenas sombras produzidas pela neblina e pelas sombras das árvores. Porém, conforme o tempo passa, o rei Elfo fica cada vez mais ameaçador, até que ataca o menino, que morre antes mesmo do pai conseguir chegar até a corte.

Há outra fonte, ainda mais antiga, de uma balada de origem anglo-escocesa chamada *Lady Isabel and the Elf-Knight*, que se assemelha mais com o conto de Carter. Na estória, Lady Isabel escuta o som da corneta do Elfo e deseja se unir a ele. Sendo assim, o ser encantado a leva imediatamente. Porém, no momento em que chegam ao lugar mágico, ele anuncia que Lady Isabel será sua oitava vítima. De modo sagaz, a moça consegue enganar o Elfo dizendo para que ele descance a cabeça em seu colo e, quando ele adormece, a jovem o mata.

Assim como em *Lady Isabel*, a protagonista de Carter não aceita o seu destino e, fugindo do convencional, toma decisões e assume o controle da situação na qual se encontra, como afirma Harriet Kramer Linkin, em seu estudo intitulado

*Isn't It Romantic?: Angela Carter's Bloody Revision of the Romantic Aesthetic in "The Erl-King"* (1994). Além disso, a heroína carteriana recusa-se a interpretar as donzelas das poesias românticas escritas pelos homens do século XIX.

[...] a investigação mais pronunciada da herança romântica ocorre em "The Erl-King", uma literalização de "nós assassinamos para dissecar" de William Wordsworth ("The Tables Turned" 28), que oferece crítica literária por meio da ficção, narrando a posição do sujeito romântico. [...] Carter remodela o mito romântico da criação para devolver a fala à voz feminina subordinada ou silenciada. Tanto sobre o ato de contar histórias quanto sobre o desfazer subversivo de velhas histórias e política sexual, *The Bloody Chamber*, em última análise, recodifica a história literária para sancionar a escritora feminista que abraça seu próprio desejo. Em "The Erl-King", Carter testa os contornos da ideologia romântica para ver se e como seus contornos podem incorporar uma forma estética feminina. [...] "The Erl-King" vai muito longe de Perrault, bem como a balada Goethe de pais e filhos que o título invoca. A história de Carter gira em torno da recusa do protagonista em representar um dos enredos mestres constituintes da poesia masculinista do século XIX, que relega as mulheres ao silêncio, contenção, ausência ou morte [...]. (LINKIN, 1994, p. 306-307)<sup>86</sup>.

Outro fator de extrema importância e que não pode ser deixado de lado é o do ponto de vista em "O Rei dos Elfos". Como afirma Rapucci, "o *eu* e o *ela* interpenetram-se. A escritura e a protagonista confundem-se. Essa é uma característica da literatura feminina de Angela Carter." (1997, p. 295). A escrita de Carter, uma literatura de enunciação, arriscada, tem como um de seus objetivos a busca de um *Outro Lugar* para a mulher.

"O Rei dos Elfos" de Angela Carter possui uma narrativa altamente erótica e sensorial, na qual cada detalhe descritivo do cenário, dos cheiros, texturas, dá o clima de mistério, de encanto, que permeará até o final da estória. Nesse conto, Carter optou por uma escrita mais rebuscada e detalhada em comparação àquela que usou nos demais contos da coletânea, o que remete muito ao que Harriet Kramer Linkin disse sobre como Angela Carter usou seu "O Rei dos Elfos" para

---

<sup>86</sup> [...] the most pronounced investigation of the Romantic heritage occurs in "The Erl-King," a literalization of William Wordsworth's "we murder to dissect" ("The Tables Turned" 28) that offers literary criticism through fiction by narrating the position of the Romantic subject. [...] Carter reshapes the Romantic myth of creation to restore speech to the subordinated or silenced female voice. As much about the act of storytelling as it is the subversive undoing of old stories and sexual politics, *The Bloody Chamber* ultimately recodes literary history to sanction the feminist writer who comes to embrace her own desire. In "The Erl-King," Carter tests the outlines of the Romantic ideology to see whether and how its contours might embody a female aesthetic form. [...] "The Erl-King" strays far afield of Perrault as well as the Goethe ballad of fathers and sons the title invokes. Carter's story turns on the protagonist's refusal to enact one of the constituent master plots of nineteenth-century masculinist poetry, which relegates women to the silence, containment, absence, or death[...] (LINKIN, 1994, p. 306-307).

testar a ideologia romântica e como uma estética feminina se incorpora a essa ideologia.

Os dois primeiros parágrafos do conto descrevem não só o cenário, mas o clima, as sensações, os sentimentos que aquela estação e aquele bosque despertam nas pessoas:

[...] o frio lancinante do princípio do inverno, que segura sua barriga e aperta com força. Agora as rígidas anciãs têm um aspecto anorético; não há muita coisa no bosque outonal capaz de fazer você sorrir, mas essa não é – ainda não – a época mais triste do ano. Mas há uma pungente sensação da cessação iminente do ser; o ano, ao chegar ao fim, volta-se para si mesmo. Clima introspectivo, silêncio de enfermaria. (CARTER, 2017, p. 145).

[...] lancinating cold of the approach of winter that grips hold of your belly and squeezes it tight. Now the stark elders have an anorexic look; there is not much in the autumn wood to make you smile but it is not yet, not quite yet, the saddest time of the year. Only, there is a haunting sense of the imminent cessation of being; the year, in turning, turns in on itself. Introspective weather, a sickroom hush. (CARTER, 1997, p.186).

Angela Carter brinca com as palavras e usa artifícios, como aliteraões, para despertar e envolver o leitor, como no seguinte trecho: “*The room is musical and aromatic and there is always a wood fire crackling in the grate, a sweet, acrid smoke, a bright, glancing flame.*” (CARTER, 1997, p. 189) ou também em “*All will fall still, all lapse.*” (1997, p. 186). Adriana Lisboa, em sua tradução de 2017, tentou manter o ritmo e a sonoridade do texto original. Um exemplo desse esforço é o trecho “[...] seus próprios espectros austeros nos espinheiros descoloridos.” (2017, p. 145) e “[...] pombas macias como cinza, pequeninas carriças, tordos sardentos, piscos-de-peito-ruivo [...] ratazanas, musaranhos, tordos zorzais, coelhinhos marrons com as orelhas unidas e achatadas sobre as costas feito colheres [...]” (2017, p. 145).

O leitor precisa se atentar a cada detalhe, pois nada é o que parece e cada elemento tem diversos significados ocultos. O bosque do conto funciona como uma grande prisão, sendo o prenúncio de que a protagonista, e o leitor, encontrará as gaiolas. Não há como fugir. Tanto o bosque quanto as gaiolas são armadilhas do Rei dos Elfos, que seduzem e aprisionam. Assim, também, o leitor se sente seduzido pela escrita sensorial. Uma vez dentro do bosque, ninguém consegue escapar.

Os bosques enclausuram. Você passa entre as primeiras árvores e já não está mais ao ar livre; o bosque engole. Não há mais um caminho que atravessa o bosque, este bosque retornou à sua privacidade original. Uma vez dentro dele, você deve ficar lá até que ele permita que volte a sair, porque não há nenhuma pista pra guia-lo através dele em perfeita segurança; o mato cresceu sobre a trilha anos atrás e agora os coelhos e as

raposas fazem seus próprios caminhos no labirinto sutil e ninguém mais vem. As árvores se agitam com um barulho feito as saias de tafetá de mulheres que se perderam no bosque e buscam desesperadamente a saída. [...] O bosque forma um cerco e, em seguida, outro cerco, feito um sistema de caixas chinesas que se abrem uma dentro da outra; as perspectivas íntimas do bosque mudaram incessantemente ao redor da intrusa, da viajante imaginária que caminha rumo a um destino inventado, a recuar perpetuamente diante de mim. É fácil se perder nesta mata. (CARTER, 2017, p. 146).

The woods enclose. You step between the first trees and then you are no longer in the open air; the wood swallows you up. There is no way through the wood any more, this wood has reverted to its original privacy. Once you are inside it, you must stay there until it lets you out again for there is no clue to guide you through in perfect safety; grass grew over the track years ago and now the rabbits and the foxes make their own runs in the subtle labyrinth and nobody comes. The trees stir with a noise like taffeta skirts of women who have lost themselves in the woods and hunt round hopelessly for the way out. [...] The woods enclose and then enclose again, like a system of Chinese boxes opening one into another; the intimate perspectives of the wood changed endlessly around the interloper, the imaginary traveler walking towards an invented distance that perpetually receded before me. It is easy to lose yourself in these woods. (CARTER, 1997, p. 186 - 187).

Uma vez dentro da floresta, a protagonista de Angela Carter é seduzida até uma clareira pelo que lhe parece ser o canto de um pássaro. Ao chegar lá, descobre que o canto é, na verdade, um artifício usado pelo Rei dos Elfos para atraí-la e que ele a está esperando.

Ele sorri. Põe de lado seu apito, seu chamado ancião de pássaro. Coloca sobre a minha mão sua mão irrevogável. Seus olhos são muito verdes, como se tivessem fitado o bosque por tempo demais. Certos olhos podem devorá-la. (CARTER, 2017, p. 146).

He smiles. He lays down his pipe, his elder bird-call. He lays upon me his irrevocable hand. His eyes are quite green, as if from too much looking at the wood. There are some eyes can eat you. (CARTER, 1997, p. 187).

Um fato interessante a ser analisado é que o Rei dos Elfos é descrito ironicamente como *housewife* e não *homemaker* pela protagonista. É bastante curiosa a escolha dessa palavra por Carter, afinal, o serviço doméstico é entendido como sendo função da mulher, ainda mais se ele for um serviço bem feito, como é descrito no trecho “*He is an excellent housewife. His rustic home is spick and span. He puts his well-scoured saucepan and skillet neatly on the hearth side by side, like a pair of polished shoes.*” (CARTER, 1997, p. 188). Infelizmente nesse trecho, a tradutora Adriana Lisboa não manteve o sarcasmo de Carter e trocou o termo,

ficando desta forma na edição da TAG – Experiências Literárias: “Ele é um excelente dono de casa.” (CARTER, 2017, p. 149).

Mesmo já tendo dito a si mesma “O Rei dos Elfos vai lhe fazer muito mal.” (2017, p. 147), a jovem sempre vai ao encontro do ser misterioso e confessa que, mesmo não sendo com tanta frequência, seu horário favorito para encontra-lo é o da 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 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. 146).

[...] when the cold darkness settles down, I always go to the Erl-King and he lays me down on his bed of rustling straw where I lie at the mercy of his huge hands. He is the tender butcher who showed me how the price of flesh is love; skin the rabbit, he says! Off come all my clothes. (CARTER, 1997, p. 189).

A sedução é a primeira forma de aprisionamento com a qual a protagonista se depara. Seduzida pelo olhar do Rei dos Elfos, que enclausuram, a moça fica cada vez mais à mercê do poder dele, que a engana e a faz pensar que ele é um ser puro, inocente.

A vela tremula se apaga. O toque dele ao mesmo tempo me consola e me arruína; sinto meu coração pulsar, em seguida murchar, nu como uma pedra no colchão ruidoso, enquanto a noite encantadora e enluzada desliza através da janela e pinta os flancos deste inocente que faz gaiolas para guardar os adoráveis pássaros. (CARTER, 2017, p. 153).

The candle flutters and goes out. His touch both consoles and devastates me; I feel my heart pulse, then wither, naked as a stone on the roaring mattress while the lovely, moony night slides through the window to dapple the flanks of this innocent who makes cages to keep the sweet birds in. (CARTER, 1997, p. 190 - 191).

Os sons, texturas e cheiros da floresta, bem como o do Rei dos Elfos, inebriam a protagonista, e a escrita de Carter faz com que o leitor sinta tudo o que a autora está descrevendo. Sendo assim, a jovem e o leitor caem na armadilha da sedução sensorial e esquecem que o perigo ainda existe.

[...] Os ferrolhos travam a porta; estamos fechados aqui dentro um com o outro, na sala marrom com o cheiro intenso de madeira queimando e crepitando num fogo baixo, e eu me deito no colchão de palha do Rei dos Elfos. [...] E agora – ai! Sinto seus dentes afiados nas profundezas subaquáticas de seus beijos. [...] Você afunda os seus dentes em minha garganta e me faz gritar. (CARTER, 2017, p. 152).

[...] The latch clanks on the door; we are shut up inside with one another, in the brown room crisp with the scent of burning logs that shiver with tiny flame, and I lie down on the Erl-King's creaking palliasse of straw. [...] And now--ach! I feel your sharp teeth in the subaqueous depths of your kisses. [...] you sink your teeth into my throat and make me scream. (CARTER, 1997, p. 190).

À medida que o outono passa, a protagonista cada vez mais se submete aos desejos do Rei dos Elfos. Ela já está completamente domada, se sente como um animalzinho “[...] quando ele tira aquelas duas notas límpidas de seu apito de pássaro, eu venho, como qualquer outra criatura que, cheia de confiança, empoleira-se na curva de seu pulso.” (CARTER, 2017, p. 151)<sup>87</sup>. Ela já sabe que cada vez mais ele a domina, e sente medo, não do Rei dos Elfos, mas do que ele a faz sentir.

[...] mas não tenho medo dele; só tenho medo de vertigem, da vertigem com a qual ele se apodera de mim. Tenho medo de cair. Cair da forma que um pássaro cairia pelo ar se o Rei dos Elfos amarrasse os ventos em seu lenço e atasse as pontas de modo que ele não pudesse sair. [...] e todas as aves cairiam no imperativo da gravidade, como eu caio por ele, e sei que é só porque ele é gentil comigo que não caio ainda mais. (CARTER, 2017, p. 150-151).

[...] but I am not afraid of him; only, afraid of vertigo, of the vertigo with which he seizes me. Afraid of falling down. Falling as a bird would fall through the air if the Erl-King tied up the winds in his handkerchief and knotted the ends together so they could not get out. [...] and all the birds would fall at the imperative of gravity, as I fall down for him, and I know it is only because he is kind to me that I do not fall still further. (CARTER, 1997, p. 189).

A princípio, essa dominação sofrida pela protagonista pode não ser compreendida muito bem e até mesmo ser considerada como uma representação negativa do feminino em relação ao masculino, mas, como afirma Linkin, reimaginar a posição do sujeito segundo a visão e a ideologia dos românticos dos séculos XVIII/XIX vai além de identificar a opressão masculina, como também é uma busca da compreensão das manifestações do desejo da época.

Carter examina não apenas as maneiras pelas quais o desejo masculino define e confina a mulher, como também as maneiras pelas quais o desejo feminino é conivente na construção das grades da gaiola de ouro, tanto para o escritor romântico quanto para o contemporâneo. Equilibrar o desejo com o fortalecimento estético é o feito final que seus personagens tentam realizar enquanto dançam na corda bamba das expectativas culturais; e as variações geométricas que a fusão de desejo, teoria estética e ideologia

---

<sup>87</sup> [...] when he shakes out those two clear notes from his bird call, I come, like any other trusting thing that perches on the crook of his wrist. (CARTER, 1997, p. 189).

cultural produzem, moldam as histórias que compõem *A Câmara Sangrenta*. (LINKIN, 1994, p. 306-307).<sup>88</sup>.

O olhar no conto carteriano tem a função de espelho. É através dos olhos verdes que a narradora se vê aprisionada. Observar-se ali, naquela “câmara de redução”, faz com que a protagonista se sinta cada vez menor, cada vez mais presa. É naquele momento que ela percebe que o Rei dos Elfos está tecendo a gaiola que irá aprisioná-la para sempre. Sua iluminação ocorre quando o espelho (os olhos) revela a verdade: os pássaros não cantam, eles choram, pois já foram mulheres que, assim como ela, foram seduzidas pelo ser mágico e, quando já não tinham mais forças para fugir, foram aprisionadas para sempre, porque “[...] não conseguem encontrar a saída do bosque, perderam sua carne quando foram mergulhados nas piscinas corrosivas do olhar dele e agora têm de viver em gaiolas.” (CARTER, 2017, p. 155)<sup>89</sup>. Assim como chapeuzinho vermelho, a moça percebe que aquele “ser inocente” tinha olhos grandes, como os do lobo.

Seu olho verde é uma câmara de redução. Se eu olhar tempo suficiente, vou me tornar tão pequena quanto meu próprio reflexo, vou me diminuir até me transformar num ponto e desaparecer. Vou diminuir até me transformar num ponto e desaparecer. Serei tragada por aquele redemoinho e consumida por você. Vou me tornar tão pequena que você vai poder me prender numa de suas gaiolas de vime e zombar de minha perda da liberdade. Vi a gaiola que você está tecendo para mim; é uma muito bonita, e vou me sentar, daqui por diante, na minha gaiola entre os outros pássaros que cantam, mas eu – eu ficarei muda, muda de rancor. (CARTER, 2017, p. 154).

Your green eye is a reducing chamber. If I look into it long enough, I will become as small as my own reflection, I will diminish to a point and vanish. I will be drawn down into that black whirlpool and be consumed by you. I shall become so small you can keep me in one of your osier cages and mock my loss of liberty. I have seen the cage you are weaving for me; it is a very pretty one and I shall sit, hereafter, in my cage among the other singing birds but I--I shall be dumb, from spite. (CARTER, 1997, p. 191).

A história de “O Rei dos Elfos” se passa do começo do outono e termina com o começo do inverno. A protagonista também é como as estações do conto, pois começa como “a filha perfeita das campinas de verão” (CARTER, 2017, p. 152),

---

<sup>88</sup> Carter examines not only the ways in which male desire defines and confines the female, but also the ways in which female desire colludes in erecting the bars of the golden cage for the Romantic as well as the contemporary writer. Balancing desire with aesthetic empowerment is the ultimate feat her characters attempt to perform as they dance across the tightrope of cultural expectations; and the geometric variations that the conflation of desire, aesthetic theory, and cultural ideology produces shape the stories that compose *The Bloody Chamber*. (LINKIN, 1994, p. 306-307)

<sup>89</sup> [...] they can't find their way out of the wood, have lost their flesh when they were dipped in the corrosive pools of his regard and now must live in cages. (CARTER, 1997, p. 192)

mas, conforme o tempo passa, ela precisou amadurecer (metamorfose). Uma vez dentro da floresta (no verde dos olhos do Elfo), ela já não era mais a mesma.

Sua libertação acontece quando o Elfo deita sua cabeça no colo da jovem, quebrando assim o espelho que a aprisionava. Quando já não vê os olhos dele, “Olhos verdes feito maçãs de Sodoma” (CARTER, 2017, p. 153), ela percebe o que terá que fazer.

Antecipando sua armadilha em uma gaiola de subjetividade romântica que, na melhor das hipóteses confina e, na pior das hipóteses, silencia a voz feminina, a protagonista visualiza, finalmente, um final alternativo para a trama assassina de "O amante de Porfíria", em que estrangula o Rei Elfo com o seu próprio cabelo comprido antes que ela perca seu eu integral para a imagem refletida em seus olhos hipnotizantes [...] (LINKIN, 1994, p. 308).<sup>90</sup>.

A protagonista não busca somente a libertação para si, mas para todas as outras mulheres enjauladas. Assim ocorre a castração simbólica do Rei dos Elfos (assim como Dalila fez com Sansão). Cortando seus longos cabelos e usando para enforcá-lo, a moça pôde se libertar e também abrir todas as gaiolas para que os pássaros transformem-se novamente em jovens que carregarão a mácula dos iniciados: “cada uma com a marca carmesim da mordida do amor dele em sua garganta.” (CARTER, 2017, p. 156)<sup>91</sup>.

Reinventando sua posição nesses precedentes literários para se tornar o sujeito com poder, ao mesmo tempo que muda a voz narrativa da primeira pessoa para a terceira pessoa, a narradora-protagonista se vê como uma grande libertadora que liberta os pássaros enjaulados do Rei dos Elfos antes de produzir sua própria música eólica a partir de elementos apropriados de seu cadáver. (LINKIN, 1994, p. 320)<sup>92</sup>.

O Rei dos Elfos é descrito como um ser com cabelos de cor de folhas mortas, como se ele fosse uma árvore. Uma característica interessante de se observar é que a árvore carrega o sinal fálico (tronco) e que, quando derrubada,

---

<sup>90</sup> Anticipating her entrapment in a cage of Romantic subjectivity that at best confines and at worst silences the female voice, the protagonist envisions, finally, an alternate ending to the murderous plot of "Porphyria's Lover" in which she strangles the Erl-King with his own long hair before she loses her integral self to the image mirrored back in his mesmerizing eyes [...]. (LINKIN, 1994, p. 308).

<sup>91</sup> [...] every one, each with the crimson imprint of his love-bite on their throats. (CARTER, 1997, p. 192).

<sup>92</sup> Reinventing her position in these literary precedents to become the empowered subject, even as she shifts narrative voice from first person to third person, the narrator-protagonist envisions herself as a great liberator who frees the Erl-King's caged birds before she produces her own eolian music out of elements appropriated from his dead body. (LINKIN, 1994, p. 320).

simboliza a castração (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 89). Por outro lado, a árvore também tem um significado maternal, de matriz, pois nutre, dá frutos, acolhe os animais. Matar o Rei dos Elfos, pois, é matar o vínculo com quem nutre. Ele é a representação daquele que guia, a bússola para quem está perdido na floresta. Quanto mais ele nutre, mais a mulher seduzida sente que precisa dele, e assim se aprisiona nessa relação de dependência. Uma passagem que explicita bem essa ideia é: “Gostaria de ficar muito pequena, tão pequena que você pudesse me engolir [...] Então eu poderia me alojar dentro de seu corpo e você me traria em si.” (CARTER, 2017, p. 153)<sup>93</sup>.

Se antes a música era feita com o som da flauta, instrumento com formato fálico, e precisava ser tocada, agora o violino (assim como o violão, sempre relacionado com a forma do corpo feminino) é o instrumento que produz a melodia. Usando os cabelos cortados, ela encorda o instrumento, que começa a tocar sozinho uma melodia desarmônica.

Em seguida, o violino vai tocar uma música dissonante sem que ninguém ponha a mão nele. O arco vai dançar sobre as novas cordas por sua própria vontade, e elas vão exclamar: Mãe, mãe, você me matou!”. (CARTER, 2017, p. 156).

Then it will play discordant music without a hand touching it. The bow will dance over the new strings of its own accord and they will cry out: 'Mother, mother, you have murdered me!' (CARTER, 1997, p. 192).

Neste exato ponto, as posições se invertem. Segundo Rapucci (1997, p. 305), este é o sinal de que o eixo foi rompido, o “desmame” foi feito. O papel de nutridor não pertence mais ao Rei dos Elfos e a libertação ocorre para os dois.

### 3.1.5 A filha da neve

O conto se baseia na história de Branca de Neve, mas não na versão mais conhecida dos irmãos Grimm, e sim numa mais explícita e pouco conhecida. Carter deixa clara a inspiração, mantendo em sua narrativa muitos dos eventos que acontecem no conto de partida. A história começa com um duque e uma duquesa cavalgando no inverno. Eles passam por um monte de neve, sangue e por uma pena

---

<sup>93</sup> I should like to grow enormously small, so that you could swallow me [...] Then I could lodge inside your body and you would bear me. (CARTER, 1997, p. 190).

de um corvo, ali o homem deseja ter uma menina branca, de lábios vermelhos e cabelos pretos. Assim que termina sua descrição, a jovem aparece nua, como ele havia desejado, mas a condessa a odeia logo que a vê e tenta de várias formas se livrar dela pelo caminho, porém, em cada tentativa frustrada, uma peça de roupa salta do corpo da esposa e vai para a menina, até aquela acabar completamente nua. Por fim, a condessa pede uma rosa à jovem; com pena, o marido permite que ela desça do cavalo e colha a flor, mas um espinho perfura o seu dedo e ela morre. O conde, chorando de tristeza, desce do cavalo, estupra a menina, que começa a derreter, até virar neve, uma gota de sangue e a pena de um pássaro. Magicamente as roupas voltam para a esposa e, quando o marido entrega-lhe a rosa, ela joga no chão e diz “ela morde!”.

A primeira coisa importante a ser pontuada é o fato de que, tanto no conto raiz quanto no de Angela Carter, o conde deseja uma filha, não um filho. Para a época, não era comum desejar bebês do sexo feminino, já que a menina servia apenas como aliança por casamento e o menino levava o sobrenome do pai e era o grande herdeiro. Casar a filha também significava dar um dote para a família do noivo, como se passassem um fardo (a jovem) que renderia uma indenização (o dote) para quem o estava recebendo. Como afirma o casal de psicanalistas Diana Corso e Mário Corso, “às plebeias, incapazes de oferecer qualquer aliança importante com seu matrimônio, restava apenas a função de fardo, já que sequer lhes cabia preservar o nome da casa paterna.” (2006, p.76). Além disso, no conto, a jovem nasce exatamente da maneira como foi descrita e desejada. Branca de Neve, que no conto de Carter não tem nome, é a realização da idealização da mulher, com uma beleza avassaladora, muito bondosa e resignada.

Tão lisonjeiros são esses contos para a beleza e os dons de suas jovens personagens femininas, que quem os aprecia mal percebe o quanto o julgamento é inclemente relativo ao resto das mulheres. Tantos elogios, em verdade, ocultam um número proporcional de críticas e preconceitos para com o sexo feminino, cuja face perigosa é explicitada com requintes, principalmente na figura da madrasta da Branca de Neve. [...] Carente de poder formal, a mulher sempre foi vista maquinando formas sutis de exercê-lo, e esses são seus feitiços. (CORSO; CORSO, 2006, p. 76).

No conto de Carter, não existe a madrasta má que se transforma em bruxa para matar a Branca de Neve, mas sim a condessa, a mãe que não desejou a filha. Quem deseja a menina com pele branca como a neve, boca vermelha como sangue

e cabelos pretos como as penas de um corvo é o conde, o qual deixa sempre muito claro que quer uma menina, ou seja, uma mulher bem mais jovem que sua esposa. No original, o incesto é algo implícito, até mesmo podendo ter uma dupla interpretação por parte do leitor. Bettelheim, recontando a história, descreve: “o conde fê-la sentar-se na carruagem e amou-a [...]” (1976, p. 215), já Carter expõe a violação da menina, a qual não tem voz e é passiva, de uma forma muito brutal “[...] o conde desceu do cavalo, desabotoou as calças e colocou seu membro viril dentro da menina morta.” (2017, p.160)<sup>94</sup>. Vale mencionar que nos contos de partida ela sai da carruagem para pegar as luvas que a condessa joga ou, dependendo da versão, para colher uma rosa que a mulher pede e é abandonada.

A existência de uma mulher muito mais jovem recebendo todas as atenções do marido faz com que a condessa sinta ciúmes, raiva e vontade de se livrar de Branca de Neve, afinal, ela nunca a quis. Para alguns leitores, a relação pode soar como rivalidade feminina, e a escrita de Carter pode parecer reforçar o machismo, porém, é importante perceber que o que está em pauta é a objetificação e a idealização da mulher a qual, quando alcança certa idade, perde os atrativos, pois as únicas coisas que importam para o homem são a beleza e a juventude. Corso e Corso pontuam muito bem essa problemática quando afirmam que:

Os atrativos femininos seriam uma arma privilegiada de conquista de posição para uma mulher, como o envelhecimento a privaria destes, a mulher necessitaria recorrer a outros feitiços, os da bruxa. Um homem pode amar apaixonadamente uma princesa adormecida, aprisionada e passiva, mas quando a mulher desperta e perde a beleza inocente da juventude, resta a visão da sua verdadeira alma: poderosa, perigosa e ardilosa. [...] A boa índole está restrita às jovens e a uma que outra fada, mas as fadas boas jamais estão desacompanhadas de sua versão maligna. Essas histórias seriam, então, também um tratado sobre a relação de homens e mulheres com a feminilidade: seu preço, seu fascínio, a magia magnética de sua beleza, seus poderes e perigos. (CORSO; CORSO, 2006, p. 76).

Na estória dos irmãos Grimm, a rainha-mãe, que deseja uma filha, morre logo depois que Branca de Neve nasce, e o rei se casa com uma mulher que é tão linda quanto má. Sem mãe em cena, os contistas tiram qualquer laço de afeto entre as duas mulheres, podendo assim seguir com a narrativa da madrasta má. O pai também é deixado de lado e não será mais lembrado. Em seu lugar, entra o espelho mágico, a quem a madrasta sempre recorre para saber quem é a mais bela do reino.

---

<sup>94</sup> [...] the Count got off his horse, unfastened his breeches and thrust his virile member into the dead girl. (CARTER, 1997, p. 193).

A primeira reviravolta acontece quando o espelho diz, pela primeira vez, que outra mulher havia tomado o posto da rainha como mais bela de todas. A revelação acontece quando Branca de Neve alcança a adolescência, quando a flor começa a desabrochar, ou seja, o bebê tão desejado não existe mais, no seu lugar agora há uma jovem mulher, no auge do frescor da idade.

Um bebê tende a ser objeto de contemplação e fascínio por parte dos pais, que celebram a realização de seu desejo. Já a moça que esse bebê se tornou é objeto de desejo para um jovem príncipe, desbancando ambos de seu trono: o pai é substituído por ele, e a mãe é agora uma madrasta invejosa da beleza e da juventude da filha. (CORSO; CORSO, 2006, p. 78).

Em “A Filha da neve”, Branca de Neve não é um bebê e nem é filha do conde e da condessa. Não existem laços parentais entre eles, somente o desejo do homem que se materializa magicamente. Quando essa figura belíssima e na flor da idade aparece, a mulher se sente ameaçada, justamente por não ser mais o ideal desejado pelo marido, por não ter mais aqueles atributos que agora saltam dos desejos nada íntimos, uma vez que ele se sente confortável em expô-los na frente da própria esposa, os quais se tornaram palpáveis e reais.

Além disso, a jovem não tem nome, não fala e só faz o que a mandam fazer. Ela não tem vontade própria: é como uma musa, etérea e branca. Ela se encaixa perfeitamente no perfil da “princesa adormecida, aprisionada e passiva” como pontuado por Corso e Corso. Aos poucos a “madrasta” vai se tornando uma sombra de Branca de Neve, já que tudo que pertence a ela é passado para a menina: o casaco de pele, as botas, as atenções do marido. Quando se dá conta, é ela que está nua, exatamente como a garota estava quando foi encontrada. Sobra-lhe, como citado anteriormente, apenas “a visão da sua verdadeira alma: poderosa, perigosa e ardilosa” (CORSO; CORSO, 2006, p. 76). Mas, essa “troca de lugares” não acontece só agora, pois a condessa já foi jovem, já viveu o auge de sua beleza e frescor, ela já foi novidade para o conde, ou seja, ela já foi Branca de Neve.

Os símbolos, tão marcantes nas obras carterianas, também aparecem fortes em *A filha da neve*. O primeiro ao qual o leitor precisa se atentar é o fato de o conto ser todo escrito em cima da linguagem cromática. No conto, a autora toma as três cores que são usadas para descrever a jovem, branco, vermelho e preto, e potencializa ao máximo seus significados. A estória começa com a descrição do cenário: “Pleno inverno – invencível, imaculado. [...] o mundo inteiro estava branco.”

(CARTER, 2017, p.159)<sup>95</sup>. Como já abordado anteriormente em *O sr. Lyon faz a corte*, o branco é “uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 143), branco é a cor da jovem, pura, imaculada, passiva. É a cor que está por todo seu corpo, sua pele é branca como a neve. Porém, seus lábios são vermelhos e seus cabelos pretos. O *Dicionário de símbolos* afirma que o preto brilhante é a junção do preto com o vermelho e, visto de um aspecto profano, “o mesmo preto brilhante e avermelhado é o preto dos corcéis *murzelos* da tradição popular russa, simbolizando o ardor e a força da juventude.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 742).

A condessa vestia peles de raposas pretas e botas também pretas de saltos vermelhos. O preto, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 741) é o oposto do branco, mas as duas cores são iguais em seu valor absoluto. Sempre relacionado à morte e às trevas, o luto negro é diferente do branco, que simboliza uma ausência que será preenchida, algo messiânico, uma morte seguida de um renascimento. Já o luto negro é o símbolo do fim, do nada, um luto sem esperança. Porém, no Egito antigo e na África do norte, o preto é originalmente símbolo da fecundidade.

As Grandes Deusas da Fertilidade, essas velhas deusas-mães, são com frequência pretas em virtude de sua origem ctônica [...]. Este preto reveste o ventre do mundo, onde, na grande escuridão geradora, opera o vermelho do fogo e do sangue, símbolo da força vital. [...] As cores de *A Morte*, Arcano 13 do Tarô, são significativas. Essa morte iniciatória, prelúdio de um verdadeiro nascimento, ceifa a paisagem da realidade aparente – paisagem das ilusões perecíveis – com uma foice vermelha, enquanto que a própria paisagem está pintada de preto. O instrumento da morte representa a força vital, e sua vítima, o nada [...]. Na linguagem heráldica, a cor preta é chamada **sable** [...]. O **sable** significa *prudência, sabedoria e constância na tristeza e nas adversidades* (PORS, 177). Ao mesmo simbolismo estaria ligado o famoso verso do *Cântico dos Cânticos*: *eu sou preta mas, contudo, bela, filhas de Jerusalém*, que, segundo os exegetas do Antigo Testamento, é o símbolo de uma grande prova. (CHEVALIE; GHEERBRANT, 2019, p. 741).

Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 741) apontam que, para Mevlana Djalâlud-Din Rumi, fundador da ordem dos mawlawyyas, a progressão interior na direção da beatitude pode ser comparada a uma escala cromática, que começa no branco, “valor de partida, passivo” (2019, p. 742), passa pelo vermelho e termina no preto, a cor absoluta, que é a conclusão de todas as outras cores.

---

<sup>95</sup> Midwinter--invincible, immaculate. [...] the whole world was white. (CARTER, 1997, p. 193).

Bettelheim (1976, p. 227) afirma que, contrastando com o vermelho, símbolo do desejo sexual, o branco é a inocência sexual. “O sangue lembra aí a menstruação e o próprio rompimento do hímen.” (RAPUCCI, 1997, p.309).

Bacchilega afirma que as três cores estão associadas à iniciação, o processo de se tornar um ser humano completo. A sexualidade de Branca de Neve é vista em função reprodutiva: ela só se tornará “completa” quando o branco (sêmen) e o vermelho (sangue menstrual), isto é, os opostos masculino/feminino, se juntarem através do negro (a “morte” ritual, envolvendo iniciação e união pelo casamento). (RAPUCCI, 1997, p.309).

Por fim, temos o cinza, única cor atribuída ao conde (sua égua é dessa cor). Segundo Chevalier e Gheerbrant, “o casamento do preto e do branco é uma hierogamia; engendra o cinza intermediário, que, na esfera cromática, é o valor do centro, isto é, do homem.” (2019, p. 742).

Outro símbolo muito importante em *A filha da neve* é a rosa. Com dó da esposa, que teve todos os outros pedidos negados, o conde permite que a menina colha uma rosa para a condessa. Assim que toca na flor, a garota espeta o dedo em um espinho, sangra e morre. Colher a rosa e sangrar é o processo pelo qual Branca de Neve precisará passar, assim como todas as mulheres. O simbolismo que esse floral carrega é, primordialmente, o de desabrochar. A rosa “designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. [...] simboliza a taça da vida, a alma, o coração, o amor.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 788). Os autores ainda mencionam que Angelus Silesius coloca a rosa como sendo não somente a representação da alma, como também renascimento místico, regeneração. Sangrando pela primeira vez, a menina morre e a mulher nasce e, assim, durante grande parte da sua vida, a mulher renascerá a cada mês.

Além do sangue menstrual, o simbolismo da rosa também pode ser entendido como a iniciação sexual da mulher. Branca de neve tem seu dedo perfurado por um espinho, uma parte da planta que, de certa forma, lembra o formato fálico e que penetra sua pele branca, imaculada, rompendo-a e fazendo a menina sangrar. Nesse momento, o conde pôde finalmente penetrá-la, assim como o espinho o fez. Branca de Neve derrete, o que significa que o objeto de desejo já foi alcançado e já não tem mais motivo para existir. O que resta é a neve, agora maculada, ensanguentada, a pena do pássaro e a rosa. A garota passou pelo processo da iniciação e, assim como disse Mevlana Djalâlud-Din Rumi (*apud*

CHEVALIER; GHEERBRANT 2019, p. 741), a evolução da filha da neve começou no branco, mas passou pelo vermelho e terminou no negro.

No fim do conto, a rosa colhida não pôde ser segurada pela condessa que, jogando-a novamente na neve diz: “ela morde!”. Carter relaciona a “rosa dentada” com o mito da *vagina dentata*, que aparece em várias culturas e representa a mulher castradora.

Nesses mitos, o aspecto ameaçador do genital feminino é simbolizado pela vagina dentata ou vagina com dentes. De acordo com Barbara Walker, mitos Yanomami afirmam que uma das primeiras mulheres na terra possuía uma vagina que poderia se transformar em uma boca dentada que comia o pênis de seu amante (1983, 1034). (YONEKURA, 2018, p. 2).

Mas, ao contrário do mito, quem morre no ato sexual é a mulher, não o homem. Além disso, a rosa dentada fere a condessa, uma maneira de Branca de Neve dizer que não haverá “felizes para sempre” naquela história. Mesmo vestida novamente com todas as suas roupas e sozinha com seu marido, a neve já não é mais branca, agora ela carrega a marca dos iniciados. Nada mais será como antes. E a condessa sabe disso.

### 3.2 O perfil do feminino Carteriano

Depois das análises dos contos, é importante destacar que um dos elementos mais importantes desta dissertação é a análise do complexo perfil das heroínas nas obras de Angela Carter.

Com certeza, o movimento feminista foi uma das maiores influências na escrita de Carter. Além disso, a família da autora, assim como suas experiências, sentimentos e vivências, também colaborou para que ela compusesse suas obras. Sua tia Kitty por exemplo, que sofria de um tipo de demência que nunca foi devidamente diagnosticada e era adorada pela autora e pelo seu irmão, foi inspiração para a criação da personagem Dora Chance, a narradora de *Wise Children*. “O romance é a maneira de Angela dar a sua tia um gosto póstumo da liberdade que nunca lhe fora permitida na vida” (GORDON, 2016, p. 10, grifo nosso)<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> “[...]”the novel is Angela’s way of giving her dotty aunt a posthumous taste of the freedom she had never been allowed in life.” (GORDON, 2016, p. 10, grifo nosso).

Quando jovem, Angela Carter começou a frequentar o *National Film Theatre*, onde pôde adquirir um profundo conhecimento sobre a história do cinema e encontrou mulheres que chamaram sua atenção. Suas grandes inspirações foram as atrizes Louise Brooks e Marlene Dietrich, especialmente por seus papéis em *Pandora's Box* e *The Blue Angel*, respectivamente. Para ela, as figuras de Lulu (Louise Brooks) e Lola Lola (Marlene Dietrich) serviram de grande estudo sobre a construção da feminilidade, estudo este que a fascinou e resultou em sua obra *The passion of new Eve*, escrito em 1977.

Outro relacionamento importante para a escrita carteriana foi seu casamento com Paul. Se de um lado ela queria o amor e a paixão, do outro ela queria ter a liberdade de não precisar se preocupar com as demandas emocionais, “uma contradição que ela explorou em seus romances *Love* e *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* (GORDON, 2016, p. 57).

Um de seus primeiros escritos foi “*The baby*”, uma curta história naturalista que fala sobre um jovem casal, assim como Angela e Paul. “O homem é ‘alguns anos mais velho’ que a mulher e tem uma ‘forma lúdica de falar com ela, como se ela fosse uma criança’”, afirma Gordon (ano, p. 55). Já a esposa “pensa em si mesma como ‘a garota que nunca seria livre novamente, protegida não por uma, mas por um milhão de correntes de amor’” (GORDON, 2016, p. 55).

[...] a mulher engravida e começa a se sentir cada vez mais distante do marido. Eles têm uma briga – uma pequena briga, sobre nada realmente – e termina com ele amuado na cama e ela chorando ao lado dele na escuridão: ‘Ela pensou que quando o bebê nascesse, ela teria algo que poderia chamar de seu e um amor em suas próprias condições... E enquanto ela chorava, sua lealdade ao marido estava se desintegrando; ela devia mais fidelidade ao embrião ainda em forma de peixe que nadava em seu útero. (GORDON, 2016, p. 55)<sup>97</sup>.

Anos mais tarde, Angela Carter percebeu que seu casamento era apenas um dos seus “atos típicos de queimar todas as pontes, menos uma; um voo de uma sala fechada para outra.”<sup>98</sup> (GORDON, 2016, p. 48), e esse sentimento refletiu muito

<sup>97</sup> [...] the woman gets pregnant, and begins to feel increasingly distant from her husband. They have a row – a minor squabble, about nothing really – and it ends with him sulking in bed, and her crying beside him in the darkness: ‘She thought that when the baby came, she would have something she could call her own and love on her own conditions... And as she wept, her allegiance to her husband was crumbling; she owed more allegiance to the still fish-shaped embryo that swam in her womb.’ (GORDON, 2016, p. 55).

<sup>98</sup> ‘Marriage was one of my typical burn-all-bridges-but-one acts; flight from a closed room into another one.’ (GORDON, 2016, p. 48).

em sua forma de escrever e na maneira que suas heroínas se portavam, como aponta Gordon:

Na ficção de Angela Carter – como nos contos de fadas – a heroína costuma fazer um gesto dramático, abandonando tudo, abrindo mão de seu passado opressor por um futuro incerto. *The Magic Toyshop* – o romance que evoca de forma mais poderosa sua infância – termina com Melanie e Finn olhando um para o outro "em uma suposição selvagem" enquanto a casa da família é destruída pelo fogo. Em seu quarto romance, a dura fábula apocalíptica *Heroes and Villains*, a heroína deixa o conforto sufocante da comunidade em que cresceu com um bárbaro: "ela não amava ninguém neste lugar, mas além dele estava o fim de todas as coisas conhecidas". Quando o gesto é casar, o tom fica ainda mais duvidoso. *The bridegroom* - um conto que apareceu em *Bananas* de 1979 - termina com sua heroína substituindo um marido por outro: "ela viveu apenas o tempo que durou o silêncio em que escolheu de quem seria a vítima. A liberdade a traiu. No entanto, o que mais ela poderia ter feito? A única liberdade que ela possuía era escolher seu mestre." (GORDON, 2016, p. 47)<sup>99</sup>.

O romance mencionado por Gordon, *The Magic Toyshop* (1967), é o segundo escrito por Carter e também abordou o tabu da sexualidade feminina (tema que se estendeu por toda sua produção literária). A história acompanha a jovem Melanie que, aos treze anos, é mandada para viver com seu tio, um titereiro demoníaco. Carter dá detalhes de tudo que sua protagonista encontra na nova casa, mas o mais interessante é que a autora descreve várias guloseimas, pêssegos em calda, sorvetes, mas Melanie se recusa a comer, pois acredita que ficará gorda e ninguém vai amá-la e ela morrerá virgem.

A protagonista é constantemente controlada e constrangida pelo tio e torna-se incapaz de satisfazer seus desejos. Melanie acaba sentindo que ficará para sempre no limbo que sua vida se tornou. "O sexo é uma ideia maravilhosa e hedionda, avaliada, em grande parte, como o fim da inocência [...]" (GORDON, 2016, p. 31)<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> In Angela Carter's fiction – as in fairy tales – the heroine often makes a dramatic gesture, forsaking everything, giving up her oppressive past for an uncertain future. *The Magic Toyshop* – the novel that most powerfully evokes her childhood – ends with Melanie and Finn looking at each other 'in a wild surmise' as the family home is destroyed by fire. In her fourth novel, the hard-edged apocalyptic fable *Heroes and Villains*, the heroine leaves the stifling comfort of the community she has grown up in with a barbarian: 'she loved nobody in this place but beyond it lay the end of all known things'. When the gesture is getting married, the tone is even more doubtful. 'The bridegroom' – a short story which appeared in *Bananas* in 1979 – ends with its heroine replacing one husband with another: 'she had lived for only as long as the silence in which she chose whose victim she would be. Freedom had betrayed her. Yet what else could she have done? The only liberty she possessed was choosing her master.' (GORDON, 2016, p. 47).

<sup>100</sup> Sex is both a wonderful and hideous idea, valued largely as the end of innocence. (GORDON, 2016, p. 31).

Este também é um romance sobre autoinvenção: Melanie está em busca de uma identidade para si mesma. Ela está tentando decidir que tipo de mulher deseja ser, mas os modelos femininos disponíveis – sua tia muda Margaret, sua impassível enfermeira, Sra. Rundle – são lamentavelmente pouco inspiradores. A família é a estrutura para tudo isso, e a rejeição da família é a única solução. [...] o romance termina com ela e Finn parados no jardim enquanto atrás deles a casa da família, contendo todos os seus pertences e memórias de infância, queima. (GORDON, 2016, p. 31 - 32)<sup>101</sup>.

Em 1986 foi publicada *Wayward girls and wicked women*, a primeira de muitas coletâneas que Carter viria a editar. A autora selecionou narrativas cujas personagens femininas fugiam às normais patriarcais. Ela afirma em seu prefácio que, mesmo os contos vindos de várias partes do mundo, todas as personagens compartilham características como “uma certa obstinação, uma vontade de sangue” (CARTER, 1986, p. xi) e que, mesmo sem prosperar muito no final, elas, com inteligência, “conseguem evitar o papel de vítima” (p. xi)<sup>102</sup>.

Já em seu livro *A mulher sadiana* (1979), a autora discute duas obras de Sade e levanta aspectos da sociedade em relação às mulheres e como, a partir disso, se dão as relações entre homens e mulheres. A autora descreve o ato sexual como sendo “a afirmação mais elementar de si mesmo” e defende que o “pornógrafo moral” na realidade põe a pornografia a serviço das mulheres.

Em 1979 é publicada *The bloody chamber and other stories*, obra que reforça o caminho de desmistificação que Carter estava trilhando, caminho esse que ela já havia explicado em 1994 dizendo:

Bom, basicamente estou buscando encontrar o que certas configurações de imagens em nossa sociedade, em nossa cultura, realmente significam, o que elas querem dizer, por debaixo do tipo de camada semirreligiosa que faz as pessoas particularmente não quererem interferir nelas. (CARTER *apud* KATSAVOS, 1994, p.12)<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> It's also a novel about self-invention: Melanie is searching for an identity for herself. She is trying to decide what kind of woman she wants to be, but the available female role models - her mute aunt Margaret, her stolid nurse Mrs. Rundle - are woefully uninspiring. The family is the frame for all this, and rejection of the family is the only solution. [...] the novel ends with her and Finn standing in the garden while behind them the family home, containing all of their childhood possessions and memories, burns down. (GORDON, 2016, p. 31 - 32).

<sup>102</sup> Most of the women in these stories, even if they do not prosper exceedingly, at least contrive to evade the victim's role by the judicious use of their wits, and they share a certain cussedness, a blodymindedness, even though their stories are told in an enormous variety of ways, and come from all over the world. (CARTER, 1986, p. xi).

<sup>103</sup> Well, I'm basically trying to find out what certain configurations of imagery in our society, in our culture, really stand for, what they mean, underneath the kind of semi religious coating that makes people not particularly want to interfere with them. (CARTER, ano, *apud* KATSAVOS, 1994, p.12).

Através do ramo da desmistificação, Carter reivindica e subverte contos e personagens populares e escancara aos seus leitores as várias relações humanas, que podem ser tão cruéis quanto o lobo mau ou boas e singelas como um afinador de piano cego.

A primeira relação importante a ser discutida é a de mãe e filha. No primeiro conto, que dá título ao livro, temos uma mãe forte, que se dá bem com a filha, mas ao mesmo tempo a filha renega a vida que a mãe levou, não querendo repetir o seu passado. Segundo Maureen Murdock, em seu livro *The Heroine's Journey*, a heroína luta para fugir do arquétipo de mãe, que é frequentemente relacionado ao inconsciente. Casar-se e mudar de cidade é se afastar do arquétipo materno, não permitir que a história se repita.

Muitas filhas experimentam um conflito entre querer uma vida mais livre do que a mãe e querer o amor e a aprovação da mãe. [...] A separação geográfica pode ser a única maneira de resolver a tensão entre a necessidade de uma filha crescer e seu desejo de agradar sua mãe. (MURDOCK, 1990, p. 17)<sup>104</sup>.

Mesmo que a separação geográfica ajude na resolução de um conflito, ela também pode causar outros problemas, como a solidão e o sentimento de não pertencimento. A protagonista de “A câmara sangrenta” também tem esses sentimentos quando está no trem a caminho da casa do marido.

Nesse conto, a relação entre mãe e filha é de cumplicidade, não há rivalidade entre as duas mulheres, pelo contrário, afinal, uma salva a outra, tanto da morte quanto da pobreza. Mas isso já não acontece em “A filha da neve”.

Em “A filha da neve”, a condessa e a jovem são vítimas da opressão do conde que, de acordo com o patriarcado, define-se como proprietário daqueles corpos e de seus pertences. Não há relação maternal, pois a condessa nunca quis ser mãe. A maternidade compulsória faz parte da narrativa, já que o homem deseja ter a menina e ela simplesmente aparece, não sendo o desejo da esposa considerado.

---

<sup>104</sup> “Many daughters experience a conflict between wanting a freer life than their mother and wanting their mother’s love and approval. [...] Geographical separation may be the only way at first to resolve the tension between a daughter’s need to grow up and her desire to please her mother.” (MURDOCK, 1990, p. 17).

Mais uma vez, as personagens de Carter são colocadas em situações que expõem o machismo, porém em tempos nos quais ser mulher significava cuidar do marido, ser dona de casa e mãe.

Se o conto de fadas tradicional transforma as mulheres em ícones de feminilidade, por meio 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 torna-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. (FUNCK, 2001, p. 304).

A relação das personagens femininas com as masculinas também é importante, pois serve de espelho da sociedade que Carter almejava mostrar aos leitores. Em todos os contos analisados, nenhum relacionamento é completamente saudável. Tanto em “A noiva do tigre” quanto em “O sr. Lyon faz a corte” os pais abandonam suas filhas com uma fera desconhecida, sendo que um deles chega até mesmo a perder a filha em uma mesa de jogo, e não procuram saber como elas estão depois disso. No primeiro conto, a menina ainda busca pelo pai, procura-o, pois sente muita saudade, mas, no segundo, a participação do pai acaba quando o servo da Fera vai buscá-la em sua casa. Um fato importante que vale a pena ser lembrado é que, em “A câmara sangrenta”, a mãe não abandona a filha, nem no último minuto, inclusive, ela não era muito a favor da filha se casar, mesmo que fosse para mudar de vida. Já em “A filha da neve”, a menina é estuprada pelo próprio pai que a desejou. Sendo abusada pela única pessoa que a queria, ela perde seu eu, derrete e morre, ficando em pedaços. Ela foi mais uma vítima do patriarcado.

As armadilhas acontecem também nas relações sexuais e amorosas nos contos aqui estudados e Barba Azul é o maior exemplo disso. A princípio “A câmara sangrenta” apresenta a figura de um homem sedutor, elegante e possuidor de muitos conhecimentos e riquezas. Para a sociedade, ele é um “homem de bem”, um “homem de princípios” nascido em uma “família tradicional”, discursos muito conhecidos ainda hoje. Porém, por trás da máscara, ele é um agressor, um assassino que aproveita do poder que tem para sair impune de seus crimes. O Barba Azul de Carter, que já foi casado várias vezes e agora desposou a sétima esposa muito mais jovem, não sente vergonha nenhuma em assumir que comprou

mais uma esposa para se divertir e que a vê como um de seus bens. Assim como a mobília da casa, a esposa é vista apenas como um novo ornamento. Barba Azul é o retrato do machismo que oprime e mata.

Aqui, a protagonista não se curva diante de todos os abusos. Mesmo sendo estuprada, humilhada e colocada em situação de perigo, ela buscou sobreviver<sup>105</sup> e a prova disso é como ela ludibriou o marido para conseguir tempo até sua mãe chegar e salvá-la, podendo assim seguir sua vida junto à sua salvadora e ao afinador de piano com quem se casa ao final do conto e que, por ser cego, não pode colocar a jovem em posição de “objeto de um voyeurismo opressor” (FUNCK, 2016, p.311).

Aliás, um ponto importante a se refletir é que todas as esposas, quando decidiram abrir a câmara misteriosa do marido, não estavam sendo apenas curiosas, como uma leitura descompromissada pode dar a entender, mas, sim, estavam reclamando seus direitos de liberdade, afinal, a casa passou também a ser delas. Elas buscaram a liberdade de ir e vir dentro do próprio espaço doméstico que sempre lhes foi designado. Proibi-las de andar dentro da própria residência é uma forma de cárcere e também de domesticação (como quando colocamos grades para que o cachorro fique somente no quintal).

Encarcerar é o que o Rei dos Elfos faz com todas as jovens que seduz, mas na sua história essa questão é mais explícita, pois ele coloca as mulheres em gaiolas para que cantem para ele. Nessa narrativa, a protagonista, mesmo seduzida pelos encantos da figura mágica, consegue perceber o perigo e, com medo de perder a liberdade, o mata e liberta todas as outras que já haviam sido subjugadas.

Essa ideia de posse está presente também nos contos de temática *animal bridegrooms*. A primeira Bela, oferecida como sacrifício, é presa com a Fera e precisa, inclusive, de sua permissão para que possa visitar o pai. Já na segunda história, a narrativa alcança outro grau, pois a objetificação da mulher é ainda mais explícita. No entanto, as duas protagonistas precisam se adaptar, passar por transformações para que possam continuar vivendo. Em *A noiva do tigre*, inclusive, a transformação é física, já que ela mesma se transforma em animal. Reinventar-se e buscar novas formas de sobreviver são os meios que essas mulheres encontram para não serem engolfadas, anuladas.

---

<sup>105</sup> Todas as palavras grifadas a seguir são da autora desta dissertação.

Em “A filha da neve”, essa mesma ideia de sobrevivência está presente, uma vez que a condessa busca formas de se livrar da menina, mas nunca se indis põe com o marido. É apelando pelo lado sensível dele, pedindo apenas uma rosa, que ela consegue o que quer: que todas as suas roupas voltem para o seu corpo, que a menina morra e que a atenção do marido se volte novamente e somente para ela. Mesmo a garota, que ao longo do conto não passa de uma sombra, um objeto de desejo, ao final da vida também se transforma: agora ela é uma rosa. E que morde.

Quando se lê os contos de *A câmara sangrenta* com atenção, é possível perceber que o que realmente Carter buscava, tanto para si quanto para suas personagens, era liberdade. A capacidade de se adaptar e buscar sobreviver em um mundo opressor é a marca da feminilidade da autora. Nos contos analisados nesta dissertação, é possível perceber que todas as protagonistas precisam se adaptar aos novos espaços e, mesmo caindo em armadilhas, mesmo sendo confrontadas em situações de violência e opressão, elas acabam buscando meios para recuperar sua liberdade, de assumir novamente o controle. O feminino em Carter nada mais é do que o retrato da mulher e sua luta secular de não ser silenciada e violentada. Não mais.

## CONCLUSÃO

A década de 1940 foi muito difícil. Foi em meio aos terríveis conflitos da Segunda Guerra Mundial que nasceu Angela Carter, a caçula da família Stalker. Sua criação foi muito complicada, já que sua mãe era extremamente protetora e rígida. Foi entre brigas e provocações que Angela, por intermédio de seu pai, começou a trabalhar em um jornal e descobriu seu amor pela escrita e pelas artes no geral.

Com o incentivo de um tio, Carter entrou na faculdade e conheceu obras de arte e literárias, bem como estudos sobre psicanálise, que foram de grande influência para que ela desenvolvesse sua própria escrita. Foi ainda na faculdade que seu primeiro romance, *Shadow Dance* (1966), foi publicado. Logo em seu primeiro livro, a autora já mostrou qual era seu engajamento e trouxe à tona as múltiplas faces do patriarcado em seus dois personagens Morris e Honeybuzzard que, como afirma Caleb Sivyer: “trata-se de duas versões de masculinidade aparentemente opostas, mas, na realidade, intimamente relacionadas.” (2017).

Embora afirmasse ser feminista e que sua escrita era engajada em pautas feministas, Carter dividiu, e ainda divide, a opinião dos leitores e críticos. Muitos diziam que ela é cúmplice do patriarcado, já que suas personagens femininas são colocadas em papéis de subordinação e vítimas de agressão dos personagens masculinos. A crítica também apontava que a escrita altamente erótica e violenta apenas reproduzia o machismo que já existia, como nas obras de Sade (que Angela Carter discutiu em *The Sadeian Woman* e que também causou muitas controvérsias).

Ghislaine, Melanie, Marianne, Anne Blossom, Annabel e tantas outras personagens femininas criadas pela autora passam, para alguns leitores, a imagem de personagens vitimadas e servientes que estão nas obras apenas para o prazer sádico dos personagens masculinos. Contudo, Angela Carter fez uso das artimanhas do patriarcado para expor a ferida que até hoje está aberta. Se causa choque, repulsa e revolta toda a situação em que as personagens femininas são colocadas, então o objetivo foi alcançado e, como afirma Sartre (2004, p. 51), cabe ao leitor decidir como se posicionar em relação ao problema real que a autora, independente da forma, decidiu expor.

Em contrapartida, muitos outros críticos são favoráveis aos escritos de Carter. Assim como afirma Funck, a autora, “profunda conhecedora das questões

debatidas pela crítica cultural contemporânea [...] consegue transgredir não apenas por meio da quebra da sentença ou da sequência, mas pela própria desconstrução da essência”. (2016, p. 200).

Susana Funck ainda aponta como Carter se utiliza de “mitos históricos e científicos da masculinidade e da feminilidade para dramatizar questões de poder racial, sexual e cultural” (p. 235). A autora realmente foi uma mulher que subverteu conceitos e problematizou posicionamentos e identificações sobre o feminino em suas obras.

Lançando mão do fantástico e do grotesco, os contos e romances de Carter fragmentam, parodiam e desautorizam as narrativas mestras de nossa cultura, em especial os mitos de origem e o *script* edipiano. Ao problematizar o “lugar da mulher” e apresentar novos espaços a partir dos quais as mulheres se falam, se constroem e se desconstroem, Carter consegue conciliar a negatividade crítica do feminismo pós-moderno com sua positividade política – não uma política tangível, como a obtenção do voto ou do direito de salários iguais, mas uma política conceitual e abstrata que pode, de uma vez por todas, nos liberar da torre de marfim em que, de certa forma, teimamos em permanecer por comodismo ou por medo da floresta da teoria. (FUNCK, 1996, p. 246-247).

*A câmara sangrenta* é uma das obras mais conhecidas de Carter, a qual apresenta a desconstrução de mitos. O livro traz 10 contos nos quais a autora, que uma vez se autointitulou “a nova Mamãe Ganso”, reconta histórias do imaginário popular, trabalhando com produções, tais como: “Chapeuzinho vermelho”, “Branca de Neve”, “O gato de botas”, “A bela e a fera”, “Barba Azul” e até mesmo uma balada de Goethe, na qual se inspirou para criar seu próprio “Rei dos elfos”.

Os contos maravilhosos, em essência, vieram dos mitos e das histórias populares, portanto, suas origens não são tão claras. Propp aponta que “as premissas básicas dos autores frequentemente são produto da época em que viveram.” (2002, p. 6). Muito se discute também acerca da representação do feminino nas histórias. Seria apenas a alma, ou seja, a feminilidade masculina, que está sendo descrita, deixando apenas a visão do homem sobre o que a mulher é e como deve se comportar? Von Franz aponta que é difícil de dizer, pois depende muito de quem foi a última pessoa que escreveu (reproduziu) a história. Por outro lado, Marina Warner (1999, p. 22) afirma que os contos de fada foram formas de expressão que as mulheres, fadadas a ficar em casa e cuidar dos filhos, encontraram para exercitar a criatividade e serem ouvidas.

Para Carter, os contos de fada são muito mais do que isso. Foi traduzindo o livro de contos *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* de Charles Perrault do século XVII que a autora começou a idealizar um livro próprio de contos. Para ela, “[...] os contos são propositalmente vestidos como fábulas da política da experiência.” (CARTER, p. 452 *apud* GRODON, 2016, p. 266)<sup>106</sup>. No entanto, a visão de Angela era bem diferente da interpretação padrão dos contos, que são considerados textos destinados a dar exemplos de civilidade.

Como parte da pesquisa para escrever suas versões, Carter leu *The Uses of Enchantment*, de Bettelheim, texto no qual o autor afirmava que “os contos de fadas servem para consolar as crianças sobre mistérios aterrorizantes como sexo e morte, apresentando-os de forma simbólica.” (GRODON, 2016, p. 267)<sup>107</sup>. Embora Angela discordasse de alguns pontos colocados por Bettelheim, ela ficou extasiada em como o sexo e a violência apareciam vividamente nas histórias e “[...] ficou particularmente impressionada com sua ideia de que os animais que povoam os contos de fadas representam desejos básicos.” (GRODON, 2016, p. 267)<sup>108</sup>. Assim, em 1979, Angela Carter publicou seu livro *The bloody chamber and other stories*, e mais uma vez dividiu a opinião de leitores e críticos.

A maioria das histórias mostra garotas descobrindo sua sexualidade, e não faltam imagens eróticas e menstruais, mas Angela nunca pensou *em The Bloody Chamber* como um livro feminista cruzado à maneira de *The Passion of New Eve* ou *The Sadeian Woman*. Quando ela foi questionada em 1985 se sua intenção era subverter e feminizar uma forma patriarcal, ela disse: “Na verdade, não. Eu estava pegando... o conteúdo latente dessas histórias tradicionais e usando isso; e o conteúdo latente é violentamente sexual. E porque eu sou uma mulher, eu leio assim” (GRODON, 2016, p. 268)<sup>109</sup>.

Funck aponta que todo erotismo agressivo colocado explicitamente nas heroínas carterianas pode até ser considerado um problema, pois não traz uma

<sup>106</sup> “[...] all these nursery tales are purposely dressed up as fables of the politics of experience’.” (CARTER, p. 452 *apud* GRODON, 2016, p. 266).

<sup>107</sup> “[...] fairy tales serve to console children about such terrifying mysteries as sex and death, by presenting them in symbolic form. (GRODON, 2016, p. 267).

<sup>108</sup> She was particularly struck by his idea that the animals that populate fairy tales represent base desires. (GRODON, 2016, p. 267).

<sup>109</sup> Most of the stories feature young girls discovering their sexuality, and there’s no shortage of erotic and menstrual imagery, but Angela never thought of *The Bloody Chamber* as a crusading feminist book in the manner of *The Passion of New Eve* or *The Sadeian Woman*. When she was asked in 1985 if her intention had been to subvert and feminise a patriarchal form, she said: ‘Not really. I was taking... the latent content of those traditional stories and using that; and the latent content is violently sexual. And because I am a woman, I read it that way.’ (GRODON, 2016, p. 268).

solução e nem modifica o sistema patriarcal, porém, em contrapartida, deixa claro que sua escrita é subversiva e também ilustra “[...] a perversidade potencial da sexualidade feminina [...]” (2016, p. 309).

Os contos presentes na coletânea de Carter e analisados nesta dissertação foram escritos de maneira extremamente sensual e envolvente, que mexe com os sentidos do leitor, fazendo com que ele possa visitar, em uma leitura atenta, a floresta do sedutor Rei dos Elfos, a tentadora terra “onde os limoeiros crescem”, para dentro da mortífera câmara do Barba Azul, a “casa ‘palladiana em miniatura’” do sr. Lyon e a paisagem branca de neve. Além disso, a autora busca em outros mitos, crenças e religiões (como no cristianismo), material para dar novos significados e, como ela mesma descreveu, “colocar vinhos novos em garrafas velhas.” (CARTER, 1997, p.37).

Em *A câmara sangrenta* nada é por acaso. A violência e a sexualização não são gratuitas, nem é de interesse da autora arrumar soluções para o papel que a sociedade falocêntrica impõe às mulheres. O que Angela Carter faz em seus contos é deslocar a leitura para o que Teresa de Lauretis chama de “outro lugar” (1994, p. 236), ou seja, fora do discurso do desejo masculino. Carter buscou expor as armadilhas do patriarcado e usá-las para criar uma escrita subversiva. Suas personagens, embora colocadas em níveis diferentes de dominação e de violência, têm como característica a vontade de sobreviver, nem que para isso elas usem em seu favor a sexualidade e a própria violência. E, se Carter permite que suas personagens femininas tenham traços de personalidade violentos, perversos, que sintam desejo e que sejam sexualmente ativas, é com o intuito de acabar com o estereótipo da feminilidade passiva e domesticada. Fazer esse movimento é o que Carter chama de usar a pornografia “a serviço da mulher” (CARTER, 1979, p. 37). Usando das armas que possuem, as protagonistas de Angela Carter conseguem sobreviver. A maior mensagem de Carter talvez seja esta: que mesmo a mulher mais passiva e silenciada, no fim, pode se revelar como uma rosa. *E que morde.*

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Aline Letícia Rech de. **A mulher na história da literatura: a escrita feminina na imprensa caxiense até 1920 em O Estímulo**. Caxias do Sul: EDUCS, 2015.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: Um manifesto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARÁN, Olga Pampa. **GÓTICO – histórico**. Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. 8 de maio de 2019. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/site/g/gotico-historico/>. Acesso em: 24 nov. 2020.
- BEAUVOIR, Simone De. **O segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BELLIN, Greicy Pinto. **A Crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem**. FronteiraZ, São Paulo, n. 7, dez. 2011. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros\\_anteriores/n7/download/pdf/artigos\\_Greicy.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n7/download/pdf/artigos_Greicy.pdf). Acesso em: 15 ago.2018.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BEZERRA, Paulo. Introdução. In: PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BORGES, Heloisa Porto; RODRIGUES, Rodrigo Fonseca. A tradição dos contos de fada e a sobrevivência de matrizes culturais femininas nas narrativas cinematográficas infantis. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 109-127, 2018.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 15. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CARTER, Angela. **A câmara sangrenta**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- CARTER, Angela. **Burning your boats: the collected short stories**. Londres: Penguin Books, 1997.
- CARTER, Angela. **103 contos de fadas: Angela Carter**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números.** Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CLARK, Robert. Angela Carter's desire machine. **Women's Studies: An Interdisciplinary Journal**, v. 14, n. 2, p. 147-161, 1987.

COLASANTI, Marina. A Curadora: Marina Colasanti. *In: TAG: março de 2017 A câmara sangrenta e outras histórias.* Porto Alegre: 2017.

CONEGERO, Daniel. **O Que Significa o Cálice na Bíblia?** Disponível em: <https://estiloadoracao.com/calice-significado-na-biblia/>. Acesso em: 25 mai. 2019.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no Divã: Psicanálise nas Histórias Infantis.** Porto Alegre: Artmed, 2006.

DELPHY, Cristine. Patriarcado (teorias do). *In: HIRATA, Helena. et. al. (org.). Dicionário Crítico do Feminismo.* São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DUNKER, Patricia. Re-Imagining the Fairy Tales: Angela Carter's Bloody Chambers. **Literature and History**, v.10, n.1, 1984, p. 3-14.

EAGLETON, Mary. **Feminist literary theory: A reader.** Cambridge: Blackwell, 1986.

EAGLETON, Mary. **Teoria da Literatura: Uma introdução.** Traduzido por Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ENGELS, Friedrich. A origem da família. *In: PROPP, Vladimir. As raízes históricas do conto maravilhoso.* 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

FELSKI, Rita. **Literature after feminism.** Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FRANZ, Marie-Louise Von. **The feminine in fairy tales.** Boston: Shambhala; Revised ed. edition, 1993.

FRANZ, Marie-Louise Von. **A interpretação dos contos de fada.** São Paulo: Paulus, 1991.

FUNCK, Susana Bornéo. **Crítica literária feminista: uma trajetória.** Florianópolis: Insular, 2016.

GAMBLE, Sarah. **Angela Carter: Writing from the frontline.** Edimburgh: Edimburgh University Press, 1997

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo.** São Paulo: Claridade, 2015.

GORDON, Edmund. **The Invention of Angela Carter: a Biography.** Londres: Chatto & Windus, 2016.

GROSSMAN, Michele. **Born to bleed – myth, pornography and romance in Angela Carter 'The Bloody Chamber'**. *Minnesota Review*, v. 30-31, p. 148-160, 1988.

HAUG, Frigga. Para uma teoria das relações de gênero. *In: A teoria marxista de hoje: problemas e perspectivas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Disponível em: <https://issuu.com/heloisabuarquedehollanda/docs/tendenciaseimpasses>. Acesso em: 31 jul. 2018.

JORDAN, Elaine. The Dangerous Edge. *In: SAGE, Lorna (org.). The Flesh and the mirror: Essays on the art of Angela Carter*. London: Virago, 1994, p. 189-215.

JORDAN, Elaine. The Dangers of Angela Carter. *In: ARMSTRONG, Isobel (org.). New Feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts*. London: Routledge, 1992, p. 119-131.

KATSAVOS, Anna. An Interview with Angela Carter. **The Review of Contemporary Fiction**, v. 14, n.3, p.11-17, 1994.

KERGOAT, Danièle. Divisão Sexual do Trabalho e Relações Sociais de Sexo. *In: Trabalho e Cidadania Ativa para as Mulheres: desafios para as Políticas Públicas*. São Paulo: Coordenadoria Especial da Mulher, 2003.

LACERDA, Rodrigo. Fontes e versões de uma história. *In: A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. p. 7 - 27.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LEWALLEN, Avis. Wayward Girls but Wicked Women?: Female Sexuality in Angela Carter's *The Bloody Chamber*. *In: DAY, Gary; BLOOM, Clive. Perspectives on pornography: Sexuality in Film and Literature*. New York: St. Martin's Press, 1988, p. 144-158.

LINKIN, Harriet Kramer. "Isn't It Romantic?: Angela Carter's Bloody Revision of the Romantic Aesthetic in 'The Erl-King'." *In: Contemporary Literature*. Wisconsin: v. 35, n. 2, 1994. p. 305-323.

LISBOA, Adriana. Prefácio. *In: A câmara sangrenta*. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 7-11.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (org.). **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MACHADO, Ana Maria; BORGES, Maria Luíza XA. De A. **Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MAKINEN, Merja. Angela Carter's 'The Bloody Chamber' and the Decolonization of Feminine Sexuality. **Feminist Review**, v. 42, n.1, p. 2-15, 1992.

MELETÍNSKI, E. M. O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso. *In*: PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. CopyMarket.com, 2001. Disponível em:

[https://monoskop.org/images/3/3d/Propp\\_Vladimir\\_Morfologia\\_do\\_conto\\_maravilhos\\_o.pdf](https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhos_o.pdf). Acesso em: 24 fev. 2021.

MENDES, Mariza. B. T. **Em busca dos contos perdidos**. O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MILLETT, Kate. **Sexual Politics**. New York: Touchstone, 1990.

MOI, Toril. Feminist, female, feminine. *In*: BELSEY, C. MOORE, J. (org.). **The feminist reader: Essays in gender and the politics of literary criticism**. Houndmills: Macmillan, 1989.

MOI, Toril. **Teoria Literária Feminista**. Traduzido por Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1988.

MONTE, Carlos Eduardo. **A reescrita irônica de Angela Carter: "O quarto do barba-azul"**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, Araraquara. 2014. Disponível em: [http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos\\_literarios/3149.pdf](http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/3149.pdf). Acesso em: 08 jul. 2018.

MORENO, Maria Teresa Nappi. **14 contos de fadas e a psicologia junguiana**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EDakucRF9Tw>. Acesso em: 01 jul. 2017.

MURDOCK, Maureen. **The Heroine's Journey**. Boulder, Colorado: Shambhala Publications, 1990.

MOURÃO, Hellen Reis. **Interpretação dos contos de fadas na abordagem junguiana**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nkgtBa11m14>. Acesso em: 01 jul. 2017.

PREST, David. **Evacuees in World War Two - the True Story**. 2011. Disponível em: [http://www.bbc.co.uk/history/british/britain\\_wwtwo/evacuees\\_01](http://www.bbc.co.uk/history/british/britain_wwtwo/evacuees_01). Acesso em: 24 fev. 2021.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto Maravilhoso**. CopyMarket.com, 2001. Disponível em: [https://monoskop.org/images/3/3d/Propp\\_Vladimir\\_Morfologia\\_do\\_conto\\_maravilhos\\_o.pdf](https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhos_o.pdf). Acesso em: 24 fev. 2021.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PRATCHETT, Terry. **Os pequenos homens livres**. 1 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

RAMALHO, Christina. Mulheres, princesas e fadas: a hora da desconstrução. **Revista Gênero**, Niterói, v. 1, n. 2, p. 41-48, 2001.

RAPUCCI, Cleide Antonia. **Mulher e Deusa**: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter. Maringá: Eduem, 2011.

RAPUCCI, Cleide Antonia. **Exposta ao vento e ao sol**: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter. 1997. Tese (doutorado) - UNESP – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1997.

RODRIGUES, Talita Annunciato. **Identidades em movimento**: a representação feminina e as relações de gênero na obra de Angela Carter. 2015. Tese (doutorado em Literatura e Vida Social) – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

ROEMER, Danielle Marie; BACCHILEGA, Cristina. (org). **Angela Carter and the fairy tale**. Wayne: Wayne State University Press, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. *In*: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 2ª reimpr. da 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUSSEAU, René-Lucien. **A linguagem das cores**. São Paulo: Editora pensamento, 1980.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**: notas sobre a “economia política” do sexo. Recife: S.O.S. Corpo, 1993.

RUSHDIE, Salman. Angela Carter, 1940-1992: a very good wizard, a very dear friend. **New York Times Book Review**, v.8, p.5, 1992.

SAGE, Lorna; CARTER, Angela. Plymouth: Northcote House, **The British Council**, 1994a.

SAGE, Lorna. **Flesh and the mirror**: Essays on the art of Angela Carter. London: Virago, 1994b.

SAGE, Lorna. **The savage sideshow**: A profile of Angela Carter. **New Review**, 39/40, p. 51-57, 1977.

SARTRE, Jean Paul. **Que é A Literatura?** 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SAYÃO, Luiz. *In*: O Salmo 23 e os seus segredos especiais. Disponível em: <https://pleno.news/opiniaoluiz-sayao/o-salmo-23-e-os-seus-segredos-especiais>. Acesso em: 25 mai. 2019.

SCHEFFER, Graziela. **Serviço Social e Sra. Ivone Lara**: o lado negro e secular da nossa história profissional. **Serviço Social & Sociedade**, n. 127, São Paulo, 2016.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatria à genologia: Sobre a função teórica e a prática feminista. *In*: FUNCK, Susana Bornéo (org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Pós-graduação em inglês/ Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

- SCHWANTES, Cíntia. **Dilemas da representação feminina**. v.6, n.1, 2010, p. 7-19.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- SIVYER, Caleb. Shadow Dance (1966). *In*: **Angela Carter Online**: News, Reviews, Interviews – Everything Angela Carter. 2017. Disponível em: <https://angelacarteronline.com/2017/05/26/shadow-dance-1966/>. Acesso em: 03 dez. 2020.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TOFANELO, Gabriela Fonseca. **A trajetória do feminismo na literatura de autoria feminina brasileira**: espaços e conquistas. IV SIES, Maringá, abr. 2015. Disponível em: <http://www.sies.uem.br/trabalhos/2015/593.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2019.
- WARNER, Marina. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WISKER, Gina. **Winged Women and Werewolves**: How we read Angela Carter? Ideas and production, 1985.
- WOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- YONEKURA, Yasmim Pereira. **Vagina dentata**: o feminino monstruoso em “Matinta” e “Um drinque no inferno”. *In*: Todas as Musas. São Paulo, 2018. Disponível em: [https://www.todasasmusas.com.br/18Yasmim\\_Pereira.pdf](https://www.todasasmusas.com.br/18Yasmim_Pereira.pdf). Acesso em: 24 fev. 2021.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. (org.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 181-203.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Reflexões sobre a crítica literária feminista. *In*: RAPUCCI, Cleide. Antonia.; CARLOS, Ana Maria. (org.). **Cultura e Representação** - Ensaios. Cultura Representação. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011, p. 219–230.