Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

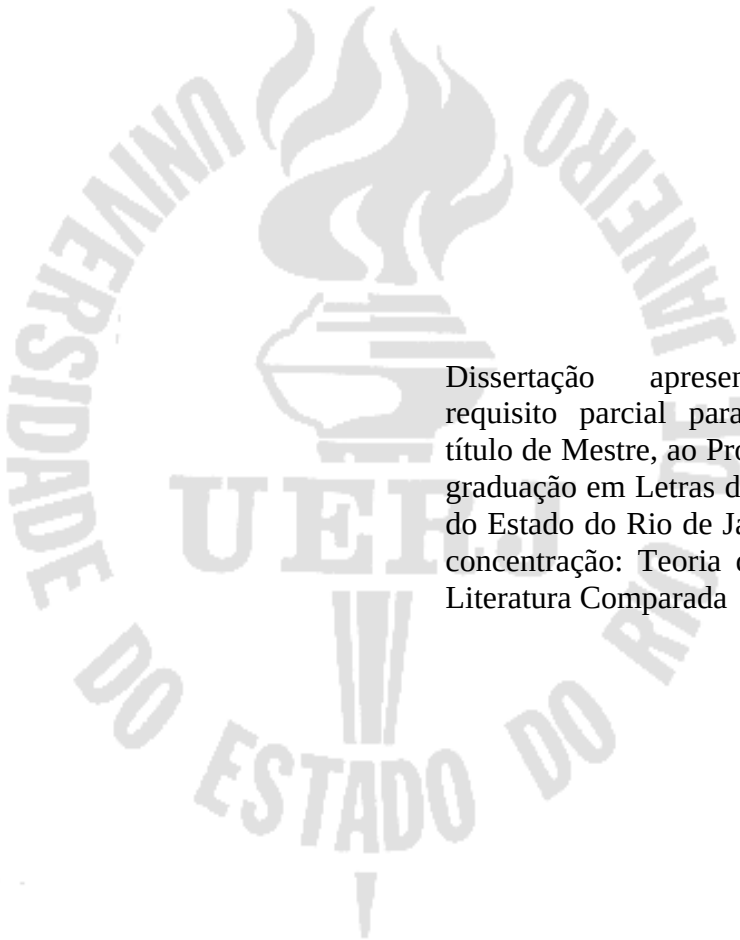
Simone Campos Paulino

Nos fios das narradoras: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti

Rio de Janeiro
2014

Simone Campos Paulino

Nos fios das narradoras: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P328 Paulino, Simone Campos.
Nos fios das narradoras: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti / Simone Campos Paulino. – 2014.
84 f.

Orientador: Júlio César França Pereira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Carter, Angela, 1940- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Carter, Angela, 1940-. O quarto do Barba Azul - Teses. 3. Colasanti, Marina, 1937- - Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura comparada – Teses. 5. Contos de fada - Teses. 6. Narrativa (Retórica) – Teses. 7. Mulheres na literatura – Teses. I. França, Júlio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091:82-93

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

_____ _____

Assinatura Data

Simone Campos Paulino

Nos fios das narradoras: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Aprovada em 13 de fevereiro de 2014.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Júlio César França Pereira (orientador)

Instituto de Letras – UERJ

_____

Profª. Dra. Adriana Maria de Abreu Barbosa

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

_____

Profª. Dra. Regina Silva Michelli Perin

Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Selma e Otavio
Às minhas irmãs, Osilene e Silvia
E a todas as fadas que habitaram a minha infância.

AGRADECIMENTOS

Era uma vez uma menina e, como toda menina, ela já era uma mulher (desde o princípio) e, como toda mulher, era ela curiosa (desde o começo). Foi por sua curiosidade que puxou o fio da história e essa história puxou outra, até que, por um momento, pareceu mais pesado e surgiram, agarrados ao fio, narradores: pessoas de todos os tipos, raças e épocas, mas sem dúvida, em sua maioria mulheres como ela.

As histórias ganharam diversas vozes pelas bocas puxadas pelo fio. Cada narrador saiu pelo mundo espalhando as narrativas que conheciam. Mas antes de se verem livres do fio, era necessário, como tributo, contarem à menina uma história.

Centenas, milhares de histórias foram ouvidas. Sempre que puxava o fio, um novo narrador pulava e uma outra história surgia (às vezes repetida). A menina não se deu conta, mas sua pele já enrugava, seus olhos tinham um brilho, mas não como outrora. Ela não se deu conta, mas envelhecera com o fio da história nas mãos, puxando e puxando.

Sentindo o peso da idade, sentou-se ao pé do fogo e, sentindo-se aquecida, tinha um pouco mais de força para puxar o fio que permanecia em suas mãos. Mas agora era ainda mais raro que viesse uma nova história.

Exausta de esperar algo novo, a menina, que agora já não era tão menina, cobrava, aos transeuntes, a audição de uma história, como tributo por sua passagem. Cada um que a ouvia seguia seu caminho; aqueles que se recusavam a ouvir a história, emudeciam.

Cada transeunte ouvinte, por feitiço do fio (ou algo assim), sentia a língua arder, coçar e até mesmo mexer sozinha, na vontade de contar a história ouvida. Enquanto não o fizessem a língua não deixava de incomodar e por isso eles sempre contavam a narrativa ao primeiro que encontravam pelo caminho. Cada ouvinte se tornou um pouco da velhinha, cada qual com o próprio fio da história nas mãos. Cabia a cada um a opção de puxá-lo ou não.

Através dos séculos as narrativas foram passando e o fio da história continuou a fazer outros e outros narradores.

A velhinha permaneceu com o fio da história nas mãos. Até quando? Como dizer? Mas se não morreu, ainda está viva e o fio continua a ser puxado dia após dia.

Entrou por uma porta, saiu pela outra, o senhor meu rei que lhe conte outra.

Com esse pequeno conto agradeço a cada um que se deixou enfeitiçar pelo fio da história e que as trouxe até mim: minha mãe e professoras contadoras de histórias.

Meus agradecimentos também aos que se tornaram meus ouvintes quando vi que tinha o fio da história em minhas mãos: meu pai; meu afilhado, Gabriel e meus amigos, Nathalia e Rita.

Agradeço muito a minha irmã gêmea, Silvia, que foi para mim ouvinte e narradora e pôde experimentar os dois lados do fio.

Grata sou ao meu professor e orientador, Júlio França, que me ajudou a puxar ainda mais o fio da história que eu tinha em minhas mãos e revelou outras narrativas, outros narradores.

Obrigada, Deus.

Escute. Aprenda. Continue. Essa é a essência de todo conto.

Clarissa Pikola Estés

RESUMO

PAULINO, Simone Campos. *Nos fios das narradoras:* tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti. 2014. 84 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Essa dissertação tem como objetivo a leitura comparativa dos contos de fadas da escritora inglesa Angela Carter, contidos no livro *O quarto do Barba Azul*, e os da ítalo-brasileira Marina Colasanti, presentes em livros como *Uma ideia toda azul*, *Entre a rosa e a espada*, *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Foram analisadas os modos pelo quais as duas autoras, através da reescrita dos contos de fadas, resistem a morte do narrador tradicional descrita por Walter Benjamin e criticam a sociedade patriarcal, revelando, naturalmente, uma postura feminista. Identificou-se, ainda, como estratégias poéticas comuns à escrita de ambas as autoras, aspectos intertextuais como a paródia, o palimpsesto e o pastiche.

Palavras-chave: Contos de fadas. Angela Carter. Marina Colasanti. Narrador.

ABSTRACT

PAULINO, Simone Campos. *In thread of the narrators:* plots and warp in fairy tales of Angela Carter and Marina Colasanti. 2014. 84 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This dissertation aims to comparative reading of fairy tales English writer Angela Carter, in the book *The Bloody chamber*, and the Italian-Brazilian Marina Colasanti, present in books like *Uma ideia toda azul*, *Entre a espada e a rosa* , *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. We analyze how these authors resist the death of the storyteller described by Walter Benjamin and criticize the patriarchal society, revealing, of course, a feminist stance. Identified also as poetic strategies common to the writing of both authors, intertextual aspects such as parody, pastiche and the palimpsest.

Keywords: Fairy tales. Angela Carter. Marina Colasanti. Storyteller.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tabela comparativa entre os contos de fadas de Carter e Colasanti 76

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	**ALINHAVAR**	14
1.1	**Origens e definições dos contos de fadas**	14
1.1.1	Uma pequena história do gênero	14
1.1.2	Contos maravilhosos ou contos de fadas?	20
1.1.3	Os contos de fadas e outros campos do saber	21
1.2	**Dos contos de fadas clássicos aos contemporâneos**	22
1.2.1	Contos de fadas na contemporaneidade	23
1.2.2	Paródia, pastiche e palimpsesto	26
1.2.3	A reconstrução do papel feminino	28
1.3	**O narrador benjaminiano e os contos de fadas**	30
1.3.1	A narrativa artesanal	31
1.3.2	Os contos de fadas e a resistência ao fim da arte de narrar	33
1.3.3	Contos de fadas e suas narradoras	34
2	**COSTURAR**	37
2.1	**As narrativas de Barba Azul**	37
2.1.1	“O Barba Azul”, de Charles Perrault	37
2.1.2	“O Quarto do Barba Azul”, de Angela Carter	40
2.1.3	“De um certo tom azulado” e “De torre em torre”, de Marina Colasanti	44
2.2	**As narrativas de Branca de Neve**	46
2.2.1	“Branca de Neve”, de Jacob e Wilhelm Grimm	47
2.2.2	“A garota da neve”, de Angela Carter	47
2.2.3	“Bela, das mãos brancas”, de Marina Colasanti	49
2.3	**As narrativas da Bela e da Fera**	50
2.3.1	“A Bela e a Fera”, de Madame Beaumont	51
2.3.2	“A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre”, de Angela Carter	52
2.3.3	“O rosto atrás do rosto”, de Marina Colasanti	55
3	**ARREMATAR**	58
3.1	**Os enredos, o tempo e o espaço nos contos de Carter e Colasanti**	58
3.1.1	O tema do sexo e o do amor nos enredos	59
3.1.2	O tempo das narrativas	60

3.1.3 O espaço das narrativas 61
3.2 **As personagens femininas e suas narradoras** 62
3.2.1 As narradoras: Carter e Colasanti 63
3.2.2 As personagens femininas de Carter 67
3.2.3 Personagens femininas de Colasanti 70
3.3 **Carter e Colasanti: pontos cruzados** 74
CONSIDERAÇÕES FINAIS 77
REFERÊNCIAS 81

INTRODUÇÃO

Na alma de toda criança há contos de fadas. Mesmo quando a infância nos abandona, eles não deixam de existir, ficam latentes em cada adulto, aguardando o momento em que algum narrador desencadeie o “Era uma vez” que nos permitirá caminhar, outra vez, pelas veredas do maravilhoso.

Quando eu era mais jovem, conheci os velhos contos. Não é possível precisar o ano em que isso aconteceu, nem se o primeiro conto ouvido foi “Chapeuzinho vermelho” ou “Cinderela”. Sei apenas que os contos estavam lá, na aurora da minha vida, e que era minha mãe quem encarnava o papel da velha contadora de histórias. Era ela a narradora que ressuscitava, de sua memória, as antigas histórias.

Ainda na infância, Marina Colasanti entrou na minha vida através das páginas de *Mão na massa* e, pouco mais tarde, com *Uma ideia toda azul*. O maravilhoso se agregou ao meu espírito infantil e me seguiu, não como uma sombra, mas como as próprias raízes de meu ser. Pensar nos contos de fadas como uma ampla possibilidade de estudos foi um caminho natural, porém norteado não somente por prazer e intuição. Afinal, quanto mais os observava, de forma empírica, mais percebia haver o que se revelar nessas narrativas apenas aparentemente simples.

Colasanti me atraiu com seu universo maravilhoso, cheio de símbolos e plurissignificações a serem desvendados. Tomando meu fascínio pessoal por suas narrativas como ponto de partida, busquei compreender a poética de seus contos de fadas. E o fio de suas histórias trouxe-me também Jacob e Wilhelm Grimm, Charles Perrault e Hans Christian Andersen, até, por fim, entrar no *Quarto do Barba Azul* de Angela Carter. Com a última autora, uma nova forma de escrever contos de fadas me foi revelada: mais distante do gênero infanto-juvenil e mais próximo de temáticas adultas, com seu erotismo explícito.

O resultado desse percurso é esta dissertação, que foi concebida como um trabalho de tecelã. Afinal, a costura está intimamente relacionada à narração de histórias. Os contos de fadas, orais em sua origem, foram divulgados no ambiente privado, por mulheres que, compenetradas no artesanato dos fios, fiavam histórias e costuravam teias maravilhosas. Foi a partir da imagem da mulher contadora de história e costureira, que Charles Perrault criou a figura arquetípica da Mamãe Gansa: a velha senhora, fiando ao pé do fogo, tecidos e histórias.

Bem como as histórias contadas, a arte de costurar é tão antiga que é difícil precisar sua origem. Mas a fim de evocar o espírito da primeira velha narradora presente em cada conto de fadas apresentado, em cada uma das autoras estudadas, a tessitura de nosso trabalho

emula as etapas da costura, em sua três partes fundamentais: os contos clássicos, os de Carter e os de Colasanti. Além disso, invocamos em nosso título a metáfora da tecelagem com os dois conjuntos de fios presentes no tear: **urdiduras** e **tramas**. A urdidura são os fios grossos e tensionados colocados previamente no tear e por ele transpassam um segundo conjunto de fios, mais finos, denominado trama. No sentido figurado, tratando-se de conceito textual, os dois fios indicam a sucessão de eventos de uma obra ficcional, o enredo.

Para a tecedura dessa dissertação, o capítulo **Alinhavar** foi o primeiro passo, a costura prévia que antecede o coser. O verbo alinhavar também nos remete à ideia de preparar e é desta forma que iniciamos nossa pesquisa: alinhavando elementos que antecedem as narrativas das autoras trabalhadas, mas que também são parte fundamental desse tecido. Para tanto, tratamos das origens dos contos de fadas e das definições do mesmo, além dos autores clássicos. E, para compreender a persistência desse tipo de narrativas, dedicamos o final do capítulo ao conceito do narrador primordial proposto por Walter Benjamin, a fim de demonstrar como a essência do contador de histórias está viva nos contos de fadas contemporâneos.

Após prepararmos o tecido, estaremos prontos para a próxima etapa do processo: coser com pontos permanentes e minuciosos a fim de chegar à forma final. No capítulo intitulado **Costurar,** lemos de modo comparativo as narrativas de Carter e Colasanti em conjunto com os contos clássicos, a fim de revelar semelhanças e dessemelhanças e estabelecer os possíveis diálogos estabelecidos entre as duas autoras do século XX e autores como os irmãos Grimm, Charles Perrault e Madame Beaumont.

Por fim, chegamos à última etapa, momento de prendemos os pontos através de nós, tornando-os mais seguros, para que não se soltem. No capítulo intitulado **Arrematar** concluímos nossa costura, retornamos os principais pontos do trabalho, a fim de aprofundar as principais características das poéticas dos contos de fadas de Carter e Colasanti, ressaltando tanto os elementos comuns quanto os pontos divergentes entre as duas autoras.

Desenrolando o fio dos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti, observando-os em suas particularidades e semelhanças, esperamos ter sido capazes de vislumbrar, em cada narrativa, a imagem da velha senhora que fiava ao pé do fogo, contando histórias e conservando, em cada palavra, o espírito primordial da narração.

1 **ALINHAVAR**

Antes de iniciar uma costura é necessário alinhavar. Marcar o tecido com alfinetes e com alguns pontos espaçados, de forma a prepará-lo para assumir a desejada forma definitiva. Nesse primeiro capítulo, iremos alinhavar nosso estudo comparativo dos contos de fada de Angela Carter e Marina Colasanti, preparando a tessitura com os pontos teóricos que serão a base do que virá a ser o nosso tecido.

1.1 **Origens e definições dos contos de fadas**

Ao **descosturarmos** os contos de Carter e Colasanti, a tessitura revelada nos leva a um passado distante, quando a velha senhora fiava ao pé de uma fogueira enquanto contava, a ouvidos atentos, histórias que hoje chamamos de contos de fadas. Essas narrativas versavam sobre os anseios e desejos de um mundo adulto e, muitas vezes, cruel, ao qual eram expostos os camponeses da Idade Média.

1.1.1 Uma pequena história do gênero

As fadas propriamente ditas nem sempre estavam presente nesses contos – eram um entre tantos seres mágicos que podiam aparecer nessas narrativas nascidas da imaginação popular. Investigar a etimologia da palavra “fada” leva-nos a um intrincado caminho que passa por uma série de entidades mitológicas ligadas ao destino – o *Fatum* dos romanos, a *Moira* e as Parcas gregas. Essas últimas, “as fiadeiras do destino”, eram as responsáveis por tecer o destino do homem, acompanhando-o do momento em que o fio começa a ser tecido, no nascimento, até o momento em que ele é cortado, na morte. No início da Idade Média, o contato entre a tradição cultural greco-romanas e a céltica-bretã, engendrou as fadas, responsáveis por dotar uma criança, logo após o nascimento, com o seu destino, assemelhando, portanto, a sua função com a que era exercida pelas Parcas. (Cf. WARNER, 1999, p.40)

A palavra *tale*, traduzida para o português como conto, segundo Vladimir Propp (2010 p.253), “na maior parte das línguas (...) é sinônimo de ‘mentira’, ‘embuste’”. Apesar desses contos mostrarem a realidade de pobres anônimos, não há qualquer intuito de fazer com que os ouvintes partilhem “a sensação de uma experiência vivida” (CARTER, 2011, p.11). Ao ouvirmos o “Era uma vez” ou qualquer uma de suas variantes como “Houve e não houve uma

vez", sabemos que a história a ser narrada não tem como objetivo produzir verossimilhança externa, "não tem pretensão de ser verdade" (CARTER, 2011, p.11).

Os contos de fadas clássicos são narrativas anônimas e não possuem uma data ou local de nascimento precisos. Na Idade Média, quando foram forjadas e reforjadas, oralmente, muitas dessas histórias, a ideia de **autoria**, tão essencial para a modernidade, não era valorizada. A própria literatura medieval era

> em geral anônima, manualmente grafada, em língua nativa, reescrita incessantemente por várias mãos, de tal modo que, se seria possível imaginar que uma mão tivesse sido a primeira, esta primogenitura não se revestiria de nenhuma importância especial. (JOBIM, 1995, p.10)

Segundo Ana Lúcia Merege, em *Os contos de fadas: Origens, histórias e permanência no mundo moderno*,

> chegar a uma definição precisa da natureza e dos limites desse tipo de narrativa é uma tarefa difícil, pois, além da impossibilidade de estabelecer uma origem e uma cronologia exatas para os contos de fadas, também não podemos saber ao certo como se deu sua transmissão ao longo dos séculos. (MEREGE, 2010, p.7)

Narrativas como "Cinderela" existem em diversas versões, "em toda parte do mundo, da China ao norte da Inglaterra" (CARTER, 2011, p.14-15), não sendo possível apontar o lugar exato de sua origem. O que se sabe é que não é correto relacionar o nascimento dos contos de fadas ao momento de sucesso dessas narrativas nos salões da Europa do século XVII: sua origem está atrelada ao conto popular.

Um dos primeiros escritos do qual se tem conhecimento e que trata de circunstâncias maravilhosas é o *Panchatantra*, escrito em sânscrito, provavelmente por volta do século I, na Índia. A coleção reunia uma série de narrativas de animais que falavam e interagiam com seres humanos. O *Panchatantra* foi sendo adaptado ao longo dos séculos, tendo chegado à Europa, no século VIII, através de uma versão árabe intitulada *Calila e Dimma*. Segundo Marina Colasanti (2004, p.225): "Mais do que traduzidos (...), os contos, antes persas, são assimilados, adaptados, repetidos, fundidos com a pluralidade de influências culturais que naquele século faziam da Europa seu ponto de encontro". Os contos, por fim, perderam suas características orientais, sendo incorporados ao patrimônio oral europeu.

Para muitos estudiosos, como Propp, a origem dos contos de fadas é ainda mais remota, podendo ser rastreada nos ritos primitivos de iniciação ao mundo adulto, "antes mesmo que fossem descobertos a agricultura e o pastoreio. Nasceram no alvorecer da nossa espécie, embora, em sua forma embrionária, ainda não como contos" (Ibid. p.226). Os anciões da tribo, para introduzir as provas e os sacrifícios requeridos, narravam histórias que

explicavam, simbolicamente, o rito. Quando a tradição dos rituais de iniciação foi rompida, permaneceram as histórias, que foram se modificando ao longo dos séculos.

Os contos de fadas foram uma espécie de subliteratura do mundo medieval, histórias que circulavam oralmente entre os camponeses e faziam parte de um entretenimento adulto. Uma característica de toda e qualquer narrativa é que elas carregam consigo traços do momento em que foram narradas, e os contos de fadas não são diferentes: revelam as condições precárias nas quais viviam os camponeses da época. O desfecho característico do conto de fadas romântico – "e viveram felizes para sempre" – raramente se cumpria. Tais histórias eram um reflexo do universo mental de populações que viviam em condições muito adversas. As narrativas que se transformariam nos contos de fadas revelavam a escassez de comida, a falta de segurança nas estradas, as diferenças discrepantes entre ricos e pobres, a alta taxa de mortalidade de mulheres durante o parto e toda a precariedade da vida camponesa da época.

Coube a Charles Perrault, um poeta e advogado de prestigio na corte do rei Sol, Luís XIV, a publicação da primeira coletânea moderna de contos de fadas da qual temos conhecimento. Perrault publicou em 1697 a antologia intitulada *Contos da Mãe Gansa*, valendo-se da figura arquetípica da velha fiadeira que contava histórias. Essa velha senhora, fiando ao pé do fogo, guardava em sua memória as histórias que transmitia oralmente, e que seriam recontadas por seus ouvintes. Da boca aos ouvidos, dos ouvidos à boca, as narrativas foram visitando novas fogueiras e fazendo parte das reuniões de fatigados camponeses no final de um dia de trabalho árduo.

No livro, Perrault passou da tradição oral para a escrita alguns contos populares que circulavam pela França. Ele atribuiu, entretanto, a autoria dos contos ao seu filho, Pierre, na época com dezenove anos – estudiosos acreditam que talvez Perrault não desejasse arriscar sua reputação como escritor ao publicar textos populares. A primeira publicação reuniu os contos: "A Bela adormecida no bosque", "Chapeuzinho Vermelho", "O Barba Azul", "O Gato de Botas", "As fadas", "Cinderela", "Henrique do topete" e "O pequeno polegar". Na segunda publicação, o autor incluiu os contos: "Pele de asno", "Grisélidis" e "Desejos Ridículos".

Após a terceira adaptação de "Pele de asno", Perrault percebeu que "as narrativas podiam ser usadas como forma de instruir as crianças e os jovens" (MEREGE, 2010, p.49). Esse projeto moralizante concretizou-se com a inclusão, no final de seus contos, de uma "moral da história" – que, em alguns casos, sequer era condizente com o conto narrado. Vejamos como exemplo a moral contida no conto "Pele de Asno", que narra sobre uma princesa que, se vendo forçada a casar com o próprio pai, se cobre com uma pele de asno que

a faz, por encantamento, parecer horrível. Para sobreviver, ela passa a trabalhar como guardadora de porcos. A moral encontrada na história por Perrault é:

> Não é difícil observar que o objetivo deste conto é ensinar às crianças que mais vale se expor à mais cruel adversidade que deixar de cumprir seu dever.
>
> Que virtude pode envolver sofrimento, mas é sempre coroada.
>
> Que contra um amor desvairado e seus arroubos fogosos, a razão mais forte é uma frágil barreira, e que não há ricos tesouros que um amante hesite em prodigalizar.
>
> Que uma jovem pode muito bem viver de água e pão, contanto que tenha belos vestidos.
>
> Que não há sob o céu mulher que não se creia bela. Não raro ela imagina até que, se tivesse participado da famosa querela daquelas três beldades, o pomo de ouro teria arrebatado.
>
> É difícil acreditar no conto de Pele de Asno. Mas enquanto houver nesse mundo crianças, mães e avós, ele não será esquecido. (PERRAULT, 2004, p.228)

Por meio da digressão moralizante, o narrador de “Pele de Asno” conduz o leitor a interpretar essa história como uma narrativa de caráter moral para jovens moças que perderam a mãe. (Cf. TATAR, 2004, p.228).

Em alguns casos, Perrault incluía mais de uma moral, como é o exemplo de “Cinderela” ou “Sapatinho de vidro”. A primeira moral, em versos, dizia:

> É um tesouro para a mulher a formosura,
> Que nunca nos fartamos de admirar.
> Mas aquele dom que chamamos doçura
> Tem um valor que não se pode estimar. (PERRAULT, 2004, p. 49)

Essa moral é seguida por uma segunda, que, também em versos, diz:

> É por certo grande vantagem
> Ter espírito, valor, coragem,
> Um bom berço, algum bom senso –
> Talentos que tais ajudam imenso.
> São dons do Céu que esperança infundem.
> Mas seus préstimos por vezes iludem,
> E teu progresso não vão facilitar,
> Se não tiverdes, em teu labutar,
> Padrinho ou madrinha a te empurrar. (Ibid. p.49)

Segundo Merege (2010, p.50), Perrault tinha uma dupla intenção ao transcrever contos populares: “a revalorização do folclore e a sua utilização na educação dos jovens”.

Apesar de Perrault ser reconhecido como o primeiro a publicar contos de fadas na era moderna, muitos estudiosos dão aos irmãos Grimm o mérito da criação da estrutura narrativa do gênero. Imbuídos do espírito romântico que imperava na Alemanha entre os séculos XVIII

e XIX, Jacob e Wilhelm Grimm buscavam, através das histórias populares, o verdadeiro espírito do povo alemão. O plano inicial era o de ouvir histórias narradas por pessoas simples e fixá-las no papel, antes que a urbanização e a industrialização viessem a modificá-las irreversivelmente" (MEREGE, 2010, p.55).

Os Grimm voltaram seu olhar para a Idade Média, na tentativa de, através do passado, entender a situação da Alemanha daquela época: um país não unificado, sob domínio dos franceses e tentando encontrar sua própria identidade como nação.

Os irmãos Grimm buscavam, entre contadoras de histórias, coletar narrativas da tradição popular. Nessa busca, valeram-se de histórias guardadas por mulheres como a camponesa Katherina Wieckmann e a descendente de franceses Jeannette Hassenpflug (cf. COELHO, 2009, p.29). Através delas, os Grimm se viram diante de um acervo numeroso de narrativas maravilhosas, extraídas da memória de um povo.

Sobre os contos relatados por Hassenpflug, devemos ressaltar que, por ser sua narradora de origem francesa, huguenote, alguns desses contos eram, na verdade, de Charles Perrault. "Os huguenotes trouxeram seu próprio repertório de contos para a Alemanha, quando fugiram da perseguição de Luís XIV" (DARNTON, 1986, p.24). Entretanto esses contos trazidos pelos franceses não foram recolhidos diretamente da tradição oral, "leram-no em livros escritos por Charles Perrault, Marie Cathérine d´Aulnoy e outros, durante a voga dos contos de fadas nos círculos elegantes de Paris, no final do século XVII" (Ibid. p. 24).

Os mais de duzentos contos coletados pelos irmãos Grimm foram primeiro publicados separadamente. Entre 1812 e 1857 o livro *Contos de Fadas para Crianças e Adultos*, reunindo todos os contos coletados, foi publicado e revisto diversas vezes chegando a publicação final com mais de duzentos contos. Entre as narrativas mais conhecidas podemos citar: "O príncipe sapo", "Rapunzel", "João e Maria", "Cinderela", "Chapeuzinho vermelho", "Os músicos de Bremen", "O pequeno polegar", "A Bela adormecida", "Rumpelstiltskin", entre outras. Devido ao ideário cristão e às críticas recebidas em relação à crueldade existente nos contos, na segunda publicação da coletânea, os Grimm "retiraram episódios de demasiada violência ou maldade, principalmente aqueles que eram praticados contra crianças." (COELHO, 2009, p.29).

Os contos dos irmãos Grimm abriram caminho para a criação de um novo gênero literário, a literatura infantil, que só viria a se consolidar com Hans Christian Andersen. O dinamarquês publicou entre 1835 e 1877 mais de cento e sessenta contos, muitos deles refletindo sua infância pobre e difícil – muitos de seus contos são considerados melancólicos e outros tantos possuem finais trágicos. Entre os contos mais conhecidos de Andersen,

podemos citar: “O patinho feio”, “O Rouxinol”, “A Sereiazinha”, “A Pequena vendedora de fósforos” e “O Soldadinho de Chumbo”.

Em geral, os contos de Andersen possuíam um forte ideário cristão e sugerem “a piedade e resignação, para que o céu seja alcançado” (COELHO, 2009, p.31). Andersen buscava transmitir as crianças o ideal religioso “que vê a vida como o ‘vale de lágrimas’ que cada um tem de atravessar para alcançar o céu.” (Ibid. p.30).

Ao contrário de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, Andersen reivindicava a autoria de seus contos, apesar de admitir que alguns eram inspirados em histórias que ele havia ouvido na infância.

Escritores como Perrault, os irmãos Grimm e Andersen são nomes ligados ao nascimento dos contos de fadas na cultura escrita. Segundo P.J. Stahl: “Perrault tirou-os (os contos de fadas) das sombras em que eles modorravam e, graças à maneira incomparável como os fez ressuscitar, graças à elegância da forma de que os revestiu, deu-lhes uma existência real e definitiva e os tornou imortais” (P. J. Stahl in PERRAULT, 1999, p.45). O mesmo podemos afirmar sobre Wilhelm e Jacob Grimm que fizeram na Alemanha um movimento semelhante a Perrault na França. É comum, por isso, termos versões de um mesmo conto, com algumas variantes e transcritos de diferentes culturas. Nas versões orais, principalmente, encontramos diversas variações de uma mesma narrativa, como é o caso de “Cinderela” que nas versões ancestrais dos povos eslavos, escandinavos e finlandeses era protagonizado por um homem de nome Cendrillon.

No Brasil, na década de 40, o historiador Luís da Câmara Cascudo realizou uma recolha dos contos populares do país. Com grande influência do trabalho dos irmãos Grimm, Cascudo publicou compilações com narrativas oriundas da tradição oral brasileira. No prefácio de um desses livros, *Contos tradicionais do Brasil*, Cascudo classifica os contos populares a partir de quatro categorias: antiguidade, anonimato, divulgação e persistência. Isto é, um conto é popular quando (i) resiste na memória de um povo, (ii) não possui uma autoria, (iii) é tão amplamente divulgado que se torna impossível pontuar sua origem e (iv) está presente nos repertórios orais. Na compilação, Cascudo busca se manter, o máximo possível, fiel a fala dos narradores, apesar de uma mesma história estar presente em diversas regiões e, consequentemente, ter mais de uma versão oral. Segundo o autor, foi possível perceber durante a coleta dos contos populares que “o princípio e o fim da narrativa são as partes mais deformadas na literatura oral” (CASCUDO, 1986, p.15), fato que também foi percebido nas coletas realizadas por Perrault e pelos Grimm diante da variedade de versões de um mesmo conto.

1.1.2 Contos maravilhosos ou contos de fadas?

O conto de fadas geralmente confunde-se com o conto maravilhoso. Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, afirma que ambos são variedades da narrativa maravilhosa. Já Nely Novaes Coelho, em *Literatura Infantil: teoria, análise e didática*, faz uma distinção tênue entre os dois, baseada no objetivo do herói e na origem distinta de cada um desses tipos de narrativa. Para ela, o conto maravilhoso tem origens orientais e foi difundido pelos árabes. Nele, o objetivo do herói está nas esferas material e sensorial, isto é, há uma preocupação em alcançar o que pertence ao terreno, como riquezas, status-social, um bom casamento etc. O modelo mais completo desse tipo de narrativa pode ser encontrado em *As mil e uma noites*. As histórias contidas na coletânea têm, basicamente, heróis que buscam o êxito material, como ocorre em "Ali Babá e os quarentas ladrões" ou "Aladdin", narrativas nas quais a possibilidade de conquistar uma grande fortuna impulsionam as ações dos heróis. Na primeira, o principal conflito do protagonista é, ao encontrar uma grande fortuna escondida, enganar os ladrões que a esconderam. Na segunda, apesar de narrar o amor do protagonista pela filha do sultão, evidencia-se as riquezas que o gênio trazia para o jovem e as vantagens de casar-se com uma mulher rica.

Tratando-se de contos de fadas, porém, o objetivo do herói passa a ser de natureza espiritual, ética e existencial. As aventuras dos heróis, em geral, estão ligadas ao sobrenatural e à autorrealização, isto é, à realização de suas próprias habilidades. Podemos citar como exemplos os contos de Hans Christian Andersen "O Patinho feio" ou "A Sereiazinha". No primeiro, o objetivo do protagonista é encontrar seu lugar no mundo, ser aceito por um grupo social. No segundo, o objetivo é direcionado ao espiritual, uma vez que a protagonista aspira ter uma alma imortal como os seres humanos. Se considerarmos, porém, apenas os elementos textuais, a definição de contos de fada, confunde-se bastante com a de conto maravilhoso. Se tomarmos os contos de fada como narrativas anônimas, de origem ancestral, que eram transmitidas oralmente e que versam sobre um universo no qual elementos mágicos e novas leis da natureza são normalmente aceitos, não seria essa também uma definição para conto maravilhoso? Decerto que sim, a distinção caberia, portanto, apenas à origem de tal conto e se a aspiração do herói da narrativa é espiritual ou material. Mas, ao tentarmos definir contos como "Cinderela", constataríamos que a aspiração da heroína estaria ligada ao âmbito material, e não ao espiritual, como proposto por Nelly Coelho.

A distinção entre contos maravilhosos e contos de fadas é, portanto, conceitualmente precária e não se sustenta quando posta em prática. Ao analisarmos contos, como no exemplo

acima, observamos profundas semelhanças entre os dois tipos de narrativa. Como essa questão conceitual está à margem dos propósitos dessa dissertação, não nos aprofundaremos nessa discussão, e tomaremos o conto de fadas como uma vertente da categoria mais abrangente do conto maravilhoso. Até mesmo porque, para as duas autoras que são objeto de nosso estudo, a distinção não é relevante. Marina Colasanti (2004, p.22) assume uma posição aproximada a de Todorov, ao afirmar que "as fadas não são sequer presença obrigatória nesse tipo de contos", sendo mais adequado denominá-los contos maravilhosos. Já Angela Carter (2011, p.7) considera, em consonância com Colasanti, que a denominação contos de fadas é uma figura de linguagem, uma vez que há pouco da presença desses seres mágicos nesse tipo de conto.

1.1.3 Os contos de fadas e outros campos do saber

Muitos estudiosos debruçaram-se sobre as características que tornam o conto de fada uma forma narrativa singular. Sob uma perspectiva psicanalítica tivemos estudos de Sigmund Freud, Gustav Carl Jung e Bruno Bettelheim. O último, em sua obra *A psicanálise nos contos de fadas*, buscou evidenciar o significado profundo desses contos. Ele propunha que os contos de fada tinham algo de consolador, afirmação essa da qual discordava Angela Carter, que fez do seu livro *O Quarto do Barba Azul*, como veremos ao longo dessa dissertação, uma luta contra as verdades levantadas por Bettelheim no que diz respeito aos contos de fadas.

Além de estudos psicanalíticos, os contos de fadas suscitaram estudos voltados para sua estrutura narrativa. Foi o caso da obra do russo Vladimir Propp que, em *Morfologia do conto maravilhoso*, destacou as funções narrativas que caracterizam o conto maravilhoso. Entre constantes e variáveis, Propp destacou trinta e uma funções, das quais, segundo Nelly Novaes Coelho (Cf. 2000), é possível reduzir a uma estrutura básica de seis funções: (1) Situação de crise, (2) desígnio, (3) viagem, (4) obstáculo, (5) mediação e (6) conquista.

Para elaborar sua morfologia, Propp valeu-se de um estudo antecedente realizado pelo finlandês Antii Aarne, publicado em 1910. A versão inglesa do trabalho de Aarne foi realizada por Stith Thompson que se tornou co-autor do trabalho devido à ampliação que realizou no mesmo. A escala conhecida como Aarne-Thompson, da qual se valeu Propp em seus estudos, consistia na identificação de um conto através do tipo de enredo e personagem. São mais de dois mil tipos de contos previstos que são separados em quatro grandes grupos: contos de animais, contos propriamente ditos, anedotas e contos que não se encaixam nos três primeiros grupos. Os contos propriamente ditos, por sua vez, se subdividem em: contos de fadas ou de

encantamento, contos de fadas legendários ou religiosos, contos de fadas novelísticos, contos de fadas sobre gigante, ogro ou diabo logrado.

Além de estudos sobre sua estrutura e seus significados ocultos, os contos de fadas geraram temas que são revisitados constantemente: a boa e humilhada moça que consegue um bom casamento, o excluído do grupo que se descobre especial, o homem de aparência diabólica que tem um bom coração. A temática de contos como “Cinderela”, “O Patinho feio”, “A Bela e a Fera” e tantos outros é atualizada constantemente, não apenas no universo literário, mas também em outras mídias, como o cinema, a televisão, os videogames etc., onde esses contos são reelaborados vezes sem fim.

O gênero narrativo denominado contos de fadas permanece, portanto, vivo nos dias atuais, apesar de ser considerado um “gênero menor”, voltado exclusivamente para o público infantil e juvenil. Sua perenidade parece indicar a riqueza de sua estrutura e de seus temas, que sobrevivem através dos séculos e prosseguem sendo revisitados, reavivados e apreciados por adultos e crianças. Dentre os autores contemporâneos que podem ter sua produção relacionada aos contos de fadas, podemos citar James Finn Garner com *Contos de fadas politicamente corretos*; Chico Buarque com *Chapeuzinho amarelo* e *Os Saltimbancos*; Ana Maria Machado com *A princesa que escolhia* e *História meio ao contrário*; Pedro Bandeira com *O Fantástico mistério de Feiurinha*; Marina Colasanti com diversos livros publicados exclusivamente do gênero, como *Doze reis e a moça no labirinto de vento* e *Uma ideia toda azul*; e Angela Carter com *O Quarto do Barba Azul*.

Nosso interesse pelas duas últimas escritoras listadas, a ítalo-brasileira Marina Colasanti e a inglesa Angela Carter, está no fato de que ambas não recriam simplesmente os contos de fadas ou os revisitam, mas os reelaboram e escrevem contos **autorais**, que versam, em geral, sobre o universo feminino através de uma perspectiva feminina.

1.2 **Dos contos de fadas clássicos aos contos de fadas autorais**

Originários das tradições populares, os contos de fadas são, até os tempos atuais, revisitados por escritores diversos. Os temas abordados nessas narrativas ancestrais são reinventados, revistos e atualizados, o que parece indicar a atemporalidade dos conflitos humanos abordados por essas narrativas, como autoaceitação, ascensão social, inveja, cobiça e julgamentos equivocados.

O caminho para uma reescritura mais autoral dos contos de fadas foi aberto por Hans Christian Andersen. Diferentemente de Perrault e dos irmãos Grimm, o dinamarquês

reivindicava a autoria de seus contos de fadas. Essa nova postura abriu um novo horizonte, vislumbrando um caminho no qual os contos de fadas não precisariam se restringir a uma tradição oral e coletiva, mas poderiam ser apropriados pela imaginação estética de um indivíduo: o autor. Segundo Merege (2010, p.74), “o caminho aberto por Andersen levou outros escritores a se aventurarem no universo dos contos de fadas, revisitando-os ou simplesmente escrevendo suas histórias dentro do mesmo estilo narrativo e universo temático”.

Ao escrever suas histórias no mesmo estilo narrativo ou partilhando do universo temático dos contos de fadas, o autor, ainda que influenciado pelos contos de fadas de outrora, é capaz de escrever narrativas que nascem com as marcas de uma individualidade autoral, em um tempo e um espaço de enunciação precisos, dando origem ao que podemos chamar de **conto de fada autoral**. É possível, portanto, traçar uma distinção entre os contos de fadas clássicos e os contos de fadas autorais. Os primeiros são oriundos da tradição oral, apresentam-se em diversas versões e não possuem autor, época ou local de origem determinados; já os contos autorais, por outro lado, possuem autor, tempo e o espaço de enunciação conhecidos, além de ter na língua escrita sua forma original, ainda que possam depois ser absorvido pela tradição oral.

Desta forma, pertence aos contos de fadas clássicos narrativas populares como “Chapeuzinho vermelho”, “Branca de Neve”, “A Bela e a Fera”, “O Pequeno polegar” e outros contos com os quais tivemos contato durante a infância, incluindo também as diversas versões orais dessas narrativas e as que, posteriormente, foram escritas. Os contos de Andersen, por outro lado, apesar de terem sido absorvidos pela tradição oral, são contos de fadas autorais, haja vista que possuem uma autoria reivindicada e nasceram antes na escrita.

Deve-se entender, portanto, que o gênero comporta os “contos autorais, como os de Andersen, e histórias modernas que seguem a estrutura temática dos contos de fadas (…) ou ainda os revisitam e recriam, como os de Angela Carter e Marina Colasanti” (Merege, 2010, p.14).

1.2.1 Contos de fadas na contemporaneidade

Os contos de fadas autorais foram ponto de partida para os contos de fadas contemporâneos, como os escritos por Angela Carter e Marina Colasanti. É o caso, por exemplo, de “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do Tigre” ambas versões de Carter para conto “A Bela e a Fera”, de Madame Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. A história do noivo

animal conta, segundo historiadores, com mais de mil e quinhentas versões, mas a que se tornou mais conhecida é aquela fixada pela escritora francesa.

Em “A corte do Sr. Lyon”, uma bela moça torna-se prisioneira de um ser híbrido, meio humano, meio animal, em troca da liberdade do pai, preso ao roubar uma rosa para a filha. Já em “A noiva do Tigre”, a protagonista foi dada à Fera pelo pai, que a perdeu em um jogo de carteado. Guardadas as diferenças, nos dois contos de Carter, temos a presença do tema principal do conto de fadas tradicional “A Bela e a Fera”: a protagonista é uma jovem que, para salvar o pai, precisa sair de seu lar e passar a viver com um homem que não é completamente humano, pois traz em sua fisionomia e em seus trejeitos características de um animal.

Os contos de fadas na contemporaneidade tendem a se apropriar não apenas da estrutura dos contos de fadas tradicionais, mas também se alimentam de seus temas para reelaborar as narrativas tradicionais, subverter os enredos ou simplesmente dar a elas um novo ponto de vista narrativo. Um procedimento recorrente tem sido dar voz a grupos sociais outrora excluídos. Histórias antigas são recontadas, a partir de novas focalizações, privilegiando perspectivas e pontos de vista outrora renegados.

Uma característica notável desses contos é a importância assumida pela voz feminina nas narrativas. Nos contos de fadas clássicos, as personagens femininas eram tradicionalmente apenas damas subjugadas aos caprichos do destino, que aguardavam a salvação vinda de um homem. Raramente eram agentes de sua própria salvação, e se caracterizavam por serem modelos de bondade, respeito e virtude. Nos contos de fada contemporâneos, contudo, afirma Angela Carter no livro *The Sadeian Woman: an Exercise in Cultural History*, “a mulher deixa de ser um ‘vazio’ esperando” e passa a “ser agente de seu próprio destino.” (Apud RAPUCCI, 1998, p. 60).

Escritoras contemporâneas como Carter e Colasanti, ao revisitarem os contos de fadas, utilizam-se do método *keep the name, change the game*: o enredo é revelado pelo avesso, o conteúdo latente é escancarado e a ambientação é transposta para os tempos atuais (RAPUCCI, 1998, p.60). Reelaboram os contos de fadas clássicos ou, simplesmente, criam contos completamente novos, respeitando algumas convenções do gênero. Um procedimento de escrita muito explorado é o recurso da intertextualidade, principalmente do pastiche e da paródia e, algumas vezes, a palimpsesto (RAPUCCI, 1998, p.60).

O diálogo com a tradição do gênero e as referências a outros contos, isto é, o processo intertextual dentro dos contos de fadas contemporâneos, algumas vezes é sutil, outras vezes é evidente. Tomemos como exemplo dois contos: “O quarto do Barba Azul” e “De um certo

tom azulado", de Carter e Colasanti, respectivamente. No conto de Carter, o próprio título revela-nos a referência ao conto clássico "O Barba Azul". Já a narrativa de Colasanti, apesar de também ser inspirado no mesmo conto, tem em seu título apenas a palavra "azulado" para se referir, de modo oblíquo, à narrativa que a inspira.

"O Barba Azul", conto publicado por Charles Perrault, tem suas origens na tradição oral. Acredita-se que a história tenha sido inspirada pela figura de Gilles de Laval, senhor de Rays e marechal da França, que viveu no século XV. Ele era um homem violento e pervertido, tomado por uma loucura sanguinária. Laval foi enforcado e queimado por seus crimes no dia 26 de outubro de 1440, mas sua crueldade sobreviveu nas narrativas populares, dando forma ao que hoje conhecemos como o personagem ficcional Barba Azul.

As narrativas de Carter e Colasanti, anteriormente citadas, de fato, são novas versões do conto clássico de Perrault. As semelhanças vão além do título da narrativa: em ambas temos uma jovem que se casa com um misterioso e rico viúvo, apesar de saber que ele já fora casado muitos vezes, e que o fim dado às esposas anteriores nunca foi esclarecido. Contudo, o início da primeira frase do conto de Carter – "Lembro que aquela noite eu estava deitada, acordada no vagão leito" (CARTER, 2000, p.3) – já introduz diferenças significativas. A primeira delas é haver na história um vagão leito, isto é, um indício de modernidade e não do passado impreciso e atemporal dos contos de fadas clássicos. O segundo ponto refere-se ao modo narrativo: não temos o habitual narrador externo dos contos de fadas, mas um narrador interno, autodiegético: no conto de Carter o ponto de vista dos acontecimentos é dado pela jovem esposa.

Em "De um certo tom azulado", mantém-se o narrador heterodiegético, entretanto, a narrativa reserva um desfecho inusitado que só será percebido por aqueles que reconheçam o diálogo que se estabelece entre o conto de Colasanti e o de Charles Perrault:

> Devagar botou a chave na fechadura. Devagar rodou, ouvindo o estalar de molas e linguetas. E empurrando lentamente, bem lentamente, entrou.
> No grande quarto, sentadas ao redor da mesa, as três esposas esperavam. Só faltava ela para completar o jogo de buraco. (COLASANTI, 1986, p.116)

Diferente do conto de Perrault no qual, dentro do quarto:

> O chão estava todo coberto de sangue coagulado, no qual se refletiam os corpos de várias mulheres mortas, pregada ao longo das paredes. Eram todas mulheres que o Barba Azul havia desposado e as quais havia cortado o pescoço, uma após a outra. (PERRAULT, 1999, p.193)

Colasanti transporta para sua narrativa todo suspense inicial da cena do quarto proibido no conto de Perrault. As mãos da personagem colasantiana tremem com o possível

cenário que se encontra atrás da porta. O leitor, conhecedor do “Barba Azul”, antecipa o terror da esposa ao descobrir que o marido é um *serial killer*. Quebra-se, porém, a expectativa do atento leitor quando, escondidas no quarto, as mulheres não são corpos pendurados ao longo da parede, mas estão vivas, apenas aguardando a nova esposa para completar a mesa de jogo.

Explorando a forma e o conteúdo do conto original, Carter e Colasanti dão a ele uma nova versão através de recursos como a paródia, o pastiche e o palimpsesto. No caso do conto de Colasanti, temos um exemplo de paródia, uma vez que a autora substitui o conteúdo do quarto secreto do marido e retira do conto as cenas de horror e morte do original. Já em Carter permanece a figura do marido assassino e do quarto assustador, o que aproxima o conto do processo do palimpsesto e da paráfrase, processo que analisaremos mais profundamente durante a análise do conto intitulado “O quarto do Barba Azul”.

1.2.2 Paródia, pastiche e palimpsesto

Paródia, pastiche e palimpsesto são processos de escrita recorrentes nos contos de fadas contemporâneos. Como procedimentos instauradores de intertextualidade, são recursos que propiciam aos escritores retomar formas gastas – como os contos de fadas – para a criação de sua própria arte ficcional.

A **paródia** consiste em uma espécie de paráfrase, mas com objetivo cômico ou satírico. Enquanto “parafrasear” significa retomar um texto, reafirmando seu conteúdo original, endossando-o, “parodiar” busca subverter o sentido do texto de origem, muitas vezes transformando-o em algo risível e burlesco. A paródia toma o modelo para com ele romper, de forma sutil ou explícita. Segundo Linda Hutcheon:

> A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1989, p.48)

No lado oposto da paródia, temos a paráfrase. Affonso Romano de Sant´Anna, crítico literário e autor do livro *Paródia, Paráfrase & cia*, propõe um modelo para melhor compreender as diferenças entre a intertextualidade chamada de paródia e a denominada paráfrase, definindo-as como “estilização positiva” (paráfrase) e “estilização negativa” (paródia).

O **pastiche** é também um recurso parafrástico, mas, ao contrário da paródia, ele não

visa deformar o texto base, mas imitá-lo de modo criativo. Pastichar, pois, é criar por sobre um modelo, utilizando formas gastas e preenchendo com novos conteúdos. Segundo Frederic Jameson:

> O pastiche é como a paródia a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma em comparação com a qual aquele que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é a paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor. (JAMESON, 1985, p.18-19)

Jameson adota uma postura negativa em relação ao pastiche, tomando esse tipo de intertextualidade como fruto degenerado do capitalismo tardio. Linda Hutcheon, entretanto, vê o pastiche como uma paródia com o alvo modificado, pois, não há mais como objetivo criticar o texto parodiado, mas representar as semelhanças estéticas entre os textos: o novo e o antigo. (Cf. HUTCHEON, 1985).

O pastiche é, assim, uma paródia esvaziada, sem ironia e, quando há humor, trata-se de algo brando. Enquanto a paródia volta-se para a exploração crítica do estilo das obras parodiadas, o pastiche aspira a assimilação do estilo, em um processo de colagem, de reapropriação criativa. Apesar de próximos entre si, a ponto de muitas vezes se confundirem, paródia e pastiche possuem diferenças fundamentais, que podemos esquematizar da seguinte forma:

i) a paródia é a deformação de um texto preexistente; o pastiche se apropria da forma de um texto preexistente;

ii) a paródia censura o texto original; o pastiche imita-o, de forma criativa;

iii) a paródia ridiculariza; o pastiche presta homenagem (*Homage*) a um autor, uma obra, um gênero;

iv) a paródia utiliza a ironia; o pastiche não usa a ironia como estratégia retórica;

v) a paródia subverte a ideologia do texto original; o pastiche conserva a ideologia do texto original;

vi) a paródia é autorreflexiva; o pastiche não é autorreflexivo.

Outro recurso utilizado pelos escritores de contos de fadas contemporâneos é o **palimpsesto**. Esse nome era dado à técnica de raspar um pergaminho, retirando dele seu conteúdo anterior, para reutilizá-lo, dada a escassez da matéria prima. Transpondo esse conceito para o âmbito literário, entendemos por palimpsesto a escrita por cima de um texto original, a utilização de mesmo enredo, personagens, mas modificados aspectos e reelaborados elementos da narrativa. Trata-se de, literalmente, escrever algo novo por cima de

algo já escrito.

Segundo o critico literário Gérard Genette,

> Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos [...]. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (Grifo nosso) (GENETTE, 2006, p.5)

1.2.3 A reconstrução do papel feminino

Além de explorarem aspectos intertextuais, os contos de fadas contemporâneos reconstroem personagens e temas dos contos de fadas clássicos. Essa reconstrução, apesar de utilizar o esqueleto dos textos clássicos, revisa os papeis de diversas personagens, principalmente os das femininas.

A imagem e a função social da mulher modificaram-se muito através dos tempos. Nas civilizações pré-históricas, a fertilidade conferia à mulher um status divino. Essas sociedades não eram matriarcais e, sim, matricêntricas uma vez que a figura da mãe e a capacidade feminina de gerar vida estavam no centro do universo daquela sociedade. Ainda que não dominassem essas sociedades, as mulheres eram seu eixo central (Cf. MURARO, 1991, p.5-6). Porém, na sociedade cristã, o mito do pecado original, o roubo do fruto proibido realizado por Eva, contra a vontade de Deus, pôs a mulher em posição inferior ao homem, afinal “Eva nasceu de uma costela torta de Adão, portanto nenhuma mulher pode ser reta” (Ibid. p.15). O nome Eva, que significa mãe de toda a vida, é “desmitologizada pelos escritores da Bíblia e perde suas características de uma Deusa-mãe” (RAPUCCI, 2011, p.131). Assim, do status divino, o feminino passou a simbolizar o pecado e a tentação, dando forma a organizações sociais em que a mulher exerce papéis muito mais subalternos.

Segundo Cleide Antonia Rapucci em seu livro *Mulher e Deusa: A construção do feminino em Fireworks de Angela Carter*:

> Muitas das qualidades primordiais do feminino foram deturpadas em seu significado. O feminino se viu reduzido ao fraco, ao submisso, ao incapaz. Essas atribuições pejorativas que lhe foram impostas passaram a ser usadas como mecanismo de controle.
> Numa cultura com um desenvolvimento exagerado do aspecto masculino, as qualidades do feminino são muito mal compreendidas. A mulher passa a ser definida de acordo com conveniências culturais e incorpora características que não sabe se fazem parte de sua verdadeira essência.
> A submissão foi imposta ao feminino. As mulheres incorporaram essa característica,

> que marcou profundamente a personalidade da mulher no mundo patriarcal. A repressão do mundo feminino é uma necessidade social patriarcal na busca civilizatória que teme as forças da natureza. (RAPUCCI, 2011, p. 128).

Muitos dos contos de fadas contemporâneos são revisionistas, isto é, buscam revelar as estruturas sociais – principalmente da sociedade patriarcal – subjacentes dos contos de fadas tradicionais. Nos contos de Carter e Colasanti, é possível observar a predominância de narradores, personagens, focalizações e pontos de vista femininos. Essa nova abordagem é uma decorrência dos movimentos feministas.

A crítica feminista trouxe à baila uma revisão do papel da mulher e pôs luz sob as questões de gênero nas narrativas literárias, e, consequentemente, nos contos de fadas. Devemos ressaltar que gênero, aqui exposto, é um conceito diferente de sexo, isto é, algo que não é biológico, mas simbólico e construído socialmente – como o comportamento aceitável para a mulher ou para o homem. Apesar de presente no campo político desde o século XIX, é recente a entrada do feminismo no campo acadêmico (HOLLANDA, 1994, p. 7).

Existe no feminismo, segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1994, p. 11), duas tendências: a anglo-saxônica e a francesa. A primeira é prestigiada pela teoria literária e busca denunciar as representações femininas no cânone, além de enfatizar a experiência social da mulher através da escrita; a segunda possui um cunho mais voltado à psicanálise na busca da identificação da “subjetividade feminina”.

O feminismo, como corrente crítica na literatura, em um primeiro momento, buscou denunciar as dinâmicas sociais do patriarcado, que tinham como base a dicotomia masculino (dominante) X feminino (dominado), além de criticar as representações do feminino em obras escritas por homens. “Tal crítica se concentrava nos modos de representação das personagens femininas como seres passivos, sem qualquer influência no desenrolar da ação dos romances centrados na experiência masculina” (BELLIN, 2011, p. 2). Segundo Adriana Barbosa o sujeito mulher deseja, sob a perspectiva da corrente anglo-saxônica, emancipar-se das representações a elas impostas pelo reinado masculino e é tarefa dos estudos dos gêneros livrá-las de tais representações. (Cf. BARBOSA, 2011).

Dentro da crítica feminista temos o ramo do revisionismo, inclusive na literatura, no qual se busca desconstruir os estereótipos impostos à mulher na sociedade patriarcal. Esse movimento revisionista se apresenta não somente através da literatura feminina, mas através da ginocrítica, isto é, uma leitura crítica da produção literária feminina. Segundo Felski apud BELLIN, 2011, p. 4), analisar um texto literário sob uma perspectiva feminista é enfatizar a importância das mulheres na literatura e na história. Sendo assim, para a crítica feminina o

autor (ou melhor, autora) tem importância na análise da obra. Indo em mão contrária à morte do autor pregada por Roland Barthes, a crítica feminista considera quem escreve a obra, não por haver uma poética própria do feminino, mas para dar visibilidade as mulheres obscurecidas pelo poder masculino.

Se em contos clássicos como “Branca de Neve”, “A Bela Adormecida”, “O Barba Azul” e “Rapunzel”, as mulheres aguardavam, passivamente, uma salvação vinda na figura de um homem, Carter e Colasanti subvertem, em suas narrativas, essa regra e criam protagonistas fortes que são agentes de sua própria salvação. Apesar de enfrentarem os mesmos desafios das personagens femininas dos contos tradicionais, as protagonistas dos contos de Carter e Colasanti os encaram de modo bastante diferente, subvertendo muitos dos ideais de bondade, beleza, dedicação, fragilidade e virtude femininas pregados pelos contos de fadas clássicos.

Tanto em Carter quanto em Colasanti, a figura da mulher frágil e dependente dá lugar a uma mulher forte, agente de seu próprio destino e, principalmente, com voz para denunciar a opressão que se refletia nas personagens dos contos de fadas clássicos. Em “A noiva do Tigre”, de Angela Carter, a protagonista, insubmissa, revolta-se por ter sido dada a Fera como prêmio de um jogo de cartas e exige que a Fera lhe pague para ser recebida. Distante da castidade das heroínas dos contos de fadas, ela mostra-se capaz de jogar com a Fera para que o noivo animal não realize seu desejo: vê-la nua. Já em “Entre a espada e a rosa”, de Marina Colasanti, a protagonista, ao ter seu casamento arranjado pela família, pede ao próprio corpo uma solução, que aparece na forma de uma barba ruiva que cobre seu rosto. Expulsa do castelo e não conseguindo encaixar-se socialmente nem como homem, nem como mulher, a protagonista se coloca entre os dois gêneros, em um estado intersticial que a narradora define como “guerreiro”. A princesa abre a mão da beleza e renega qualquer fragilidade supostamente inerente ao seu sexo e coloca-se em um gênero que, apesar de intermediário, aproxima-se do gênero masculino.

1.3 **O narrador benjaminiano e os contos de fadas**

Ao começarmos a leitura de um conto de fadas com o tão convencionado “Era uma vez”, esperamos ser conduzidos, pelo narrador, a um mundo repleto de fantasia, príncipes, reis, princesas e castelos. Essas narrativas ficcionais deslocam-nos no tempo e no espaço, desvelam realidades existentes apenas na duração do “Era uma vez”, mas são capazes de povoar a imaginação de gerações de homens, ao longo de séculos.

Os contos de fadas, narrativas de natureza maravilhosa, são, em sua essência, permeados de acontecimentos, personagens e ambientes que não possuem verossimilhança externa, e que só se tornam aceitáveis através do pacto realizado entre autor e leitor, ao percorrer o labirinto criado pela narrativa. Segundo Umberto Eco (1994, p.81), no ensaio "Bosques Possíveis", o acordo ficcional é o que permite ao leitor enveredar pelo mundo da ficção e torna possível crer que o Lobo fala e que Chapeuzinho vermelho, mesmo sendo devorada, pode ser retirada da barriga do Lobo com vida.

Marina Colasanti, em consonância com Umberto Eco afirma que

> (...) ao contar uma história, sobretudo uma história fantástica ou maravilhosa, o narrador apenas narra, sem garantir que aquilo tenha acontecido, mas cuidando de fundir o possível com o impossível, de modo a manter o tênue equilíbrio da verossimilhança, e permitir que o leitor estabeleça a seu próprio critério os limites entre o real e o irreal. Ninguém empurra o leitor para fazê-lo entrar no jogo. (COLASANTI, 2004, p.166-167)

A arte de conduzir o leitor pelas veredas da narrativa é uma prática ancestral que nos remete ao pé do fogo, onde mulheres fiavam e contavam histórias. Enquanto as mãos fiavam, as línguas teciam histórias que passaram de geração à geração chegando até nós como contos de fadas.

1.3.1 A narrativa artesanal

O ato de narrar é uma arte acima de tudo artesanal. Essa é uma ideia sustentada por Walter Benjamin, no ensaio "O Narrador[1]: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov". Segundo o filósofo alemão, o narrador é aquele capaz de trocar experiências. A maior parte dos narradores natos possui um senso prático. A verdadeira natureza da narrativa é, mesmo que de forma latente, ser utilitária. "Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida" (BENJAMIN, 1994, p.200).

De forma geral, o narrador é um homem de conselhos, alguém capaz de contar sua própria experiência, agregando-a à narrativa e, por conseguinte, à experiência de seus ouvintes. O narrador costuma "começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir" (Ibid. p.205), sendo responsável por

[1] Em português o termo alemão *Der Erzähler* foi traduzido como "Narrador". Acreditamos que "Contador de histórias" seria a melhor tradução em língua portuguesa. Nas traduções em língua inglesa, por exemplo, o termo aparece como *Storyteller*, e não *Narrator*.

posicionar o ouvinte no mundo ficcional e conduzi-lo através das tramas da história. Assim, ele é capaz de dar conselhos e trocar experiências, porém sem oferecer explicações, deixando para o ouvinte um papel ativo fundamental: a reflexão sobre o que foi narrado.

Perrault, por exemplo, não dava margem a interpretações múltiplas ao encerrar seus contos com morais ao modo de La Fontaine. Os contos de fadas contemporâneos, entretanto, fazem uma retomada dessa característica do narrador primordial: o conto se abre a diversas interpretações e à participação do leitor na produção de sentidos. Os contos de fadas, em sua essência, oferecem "conselhos metafóricos sobre a vida da alma" (ESTÉS, 2005, p. 13). Contar histórias é contá-las novamente, pois quando não são mais recontadas, elas se perdem. "Ela [a narrativa] se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história." (BENJAMIN, 1994, p.205), pois quanto mais imerso no trabalho, mais facilmente a narrativa era absorvida. Com o ato de escutar, o dom narrativo se apoderava também do ouvinte. "Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios" (Ibid. p. 205).

A narrativa está estritamente ligada a uma cultura artesanal, por isso Benjamin (Idem, p.205) afirma que a narrativa não apenas floresceu nesse meio, mas ela própria pode ser considerada uma "uma forma artesanal de comunicação". Os narradores imprimem em suas narrativas suas marcas, como fazem os artesões nos objetos que produzem. O narrador é um artesão que tem como ferramenta e produto de trabalho as narrativas. O ato de narrar está no cerne da humanidade, fez-se necessário para pequenos relatos e depois se tornou uma prática fundamental não apenas para o entretenimento, mas para a conservação dos saberes.

A narrativa é também uma forma de trocar experiências. A maior parte dos narradores natos possui um senso prático. A verdadeira natureza da narrativa é, mesmo que de forma latente, ser utilitária. "Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão pratica, seja num provérbio ou numa norma de vida" (Ibid. p. 200).

Ainda de acordo com o filósofo alemão, existem dois tipos de narradores: aquele que viaja muito e o sedentário. São esses dois tipos que dão origem ás famílias de narradores. Benjamin afirma ainda que essas duas famílias constituem tipos fundamentais. Deve-se levar em conta a interpenetração desses dois modelos arcaicos, uma vez que, no sistema corporativo medieval, o mestre da oficina, um sedentário, geralmente tinha um aprendiz – que, por muitas vezes, era um imigrante. O mestre, entretanto, antes de se fixar em uma pátria, também havia sido um ambulante. Associava-se, portanto, "o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário." (BENJAMIN, 1994, p.199).

Para Benjamin, as melhores narrativas são aquelas que se aproximam da tradição oral, são aquelas que se assemelham às contadas outrora ao pé do fogo, as que são capazes de transmitir conselhos. No entanto, esse tipo de narrativa, segundo Benjamin, está desaparecendo.

1.3.2 Os contos de fadas e a resistência ao fim da arte de narrar

Para Benjamin, os contos de fadas foram os primeiros conselheiros da humanidade: “O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas.” (Ibid. p.215). Ainda segundo Benjamin, através deles vemos a primeira tentativa do homem de se libertar do pesadelo mítico: “O conto de fadas (...) continua ensinando até hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo místico com astúcia e arrogância.” (Ibid. p.215).

Os contos de fadas não só são oriundos da tradição oral, mas dela também se alimentam. Existem, para um só conto de fadas, diversas versões, que variam de localidade, tempo, idiossincrasias; percebe-se, portanto, nessas tantas versões, as marcas do trabalho dos narradores. É através do trabalho de incontáveis narradores que esses contos sobrevivem e são transmitidos através do tempo.

Na visão apocalíptica de Walter Benjamin, o ato de narrar está em vias de extinção. Segundo o filósofo alemão são “cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.” (Ibid. p.197). Além disso, como haveria, na modernidade, um declínio da capacidade de intercambiar experiências – e a narração é fundamentalmente esse ato de troca – existiria, portanto, um declínio também da ação do narrador.

Dois outros fatores teriam ainda contribuído para o declínio da narrativa: o primeiro deles foi o surgimento do romance. Por estar estritamente ligado à imprensa, o romance é um indício moderno do desaparecimento do narrador, pois “o que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta.” (BENJAMIN, 1994, p.201). O romancista distancia-se do narrador principalmente por não ser capaz de trocar experiências. Enquanto o narrador tradicional agrega a experiência do outro e conta a sua própria experiência, o romancista é segregado, um solitário em seu próprio mundo.

A segunda causa do declínio da narrativa é o surgimento da “informação”. Enquanto a narrativa é capaz de trocar experiências e suscitar reflexões, mesmo com o passar dos séculos, a informação, tal qual aparece nos jornais, apresenta todas as explicações, não sugere

qualquer reflexão sobre o tema e dura apenas enquanto é novidade.

Acreditamos, porém, que o narrador tradicional benjaminiano sobrevive ainda nos contos de fadas contemporâneos. Oriundos da tradição oral, esses contos ainda nos revelam muito do ato narrativo primordial defendido por Benjamin, no qual a noção utilitária da troca de experiências é a base do processo e o narrador imprime suas próprias marcas em obras que fazem parte de um patrimônio cultural comum. Assim, ao afirmamos que o narrador benjaminiano sobrevive nos contos de fadas contemporâneos, defendemos que eles resistem à decadência do ato de narrar.

Angela Carter e Marina Colasanti buscariam na figura da Mamãe Ganso, da contadora de histórias, recuperar o narrador primordial benjaminiano. Ao recorrerem a narrativas maravilhosas que, por um lado, são heranças da coletividade, e não peças do individualismo moderno como o **romance**, e, por outro, não têm, como a **informação**, compromisso com a realidade factual, as autoras são capazes de partilhar não a experiência individual, mas aquela vivenciada por todo um grupo – no caso das autoras em questão, as mulheres.

O narrador benjaminiano era capaz de aconselhar e suas narrativas indicavam o que o mundo reservava aos que o ouviam. Da mesma maneira, o narrador presente na literatura de Carter e Colasanti é uma pessoa, ou melhor, uma mulher de conselhos. As experiências resistem e são intercambiadas através das narrativas preservadas nas páginas dessas narradoras – em seus leitores.

1.3.3 Contos de fadas e suas narradoras

A arte de narrar contos de fadas está muito relacionada ao mundo feminino. Eram as mulheres que, restritas ao ambiente doméstico, ao espaço privado, dedicavam-se às narrações de velhas histórias. O percurso das narradoras tem origem remota. Entre as artes mágicas que a Sibila, profetiza de Apolo, praticava em sua gruta, estava a arte de contar histórias: “Platão, no *Górgias*, referiu-se depreciativamente ao tipo de conto – *mythos graós*, o conto das velhas – narrado pelas amas para divertir ou assustar as crianças. Possivelmente, trata-se da mais remota referência ao gênero [contos de fadas]” (WARNER, 1999, p.39)

A figura arquetípica da Mamãe Ganso, utilizada por Perrault em sua coletânea de contos de fadas, é a imagem feminina da velha que guardava as histórias e que ao pé do fogo, no ambiente doméstico, praticava a arte narrativa. As mulheres viam na narração dos contos de fadas uma forma de expressar a própria visão de mundo e o fortalecimento dos laços sociais. (Cf. CALDIN, 2006, p.287). Podemos entender aqui que o fortalecimento dos laços

sociais se dava por meio da troca de conselhos e de vivências através dos contos de fadas, o que nos remete ao narrador benjaminiano e sua função primordial: a troca de experiências.

Entretanto, os problemas de gênero aparecem nos contos de fadas, ao nos atentarmos para o fato de que, apesar de sempre terem existido tantas mulheres quanto homens, há um número bem menor de personagens femininas como centrais dessas narrativas. Ainda que os contadores de história sejam, em sua maioria, mulheres, nem sempre serão favoráveis ao seu próprio gênero, isto é, as narradoras dos contos de fadas tradicionais acabam por refletir a posição subalterna da mulher naquela sociedade. Como aponta Marina Warner (1999, p.209), autoras de contos de fadas como Henriette-Julie de Murat e a sobrinha de Perrault, Marie-Jeanne L´Héritier, criticam, em seus contos de fadas, as mulheres que rompem com a tradição dominante, transformando-as em personagens como bruxas, madrastas malvadas, tagarelas. As contadoras de histórias refletiam, portanto, seus mundos em suas narrativas, e esse mundo, quase sempre, estava inserido em uma sociedade patriarcal que castrava a mulher e a subjugava.

Os contos de fadas, segundo Clarissa Pinkola Estés em *Mulheres que correm com os lobos*, oferecem às mulheres instruções que as levam ao próprio conhecimento. (ESTÉS, 1994, p.19). Sendo a narrativa uma obra artesanal, os contos de fadas carregam em si as impressões de seus artistas – na tradição oral, em sua grande maioria, mulheres. Segundo Benjamin, como vimos, os contos de fadas são o primeiro conselheiro da humanidade. Mais precisamente, os contos de fadas foram, antes de serem absorvidos pela cultura falocêntrica, os primeiros conselheiros das mulheres.

Através dos contos de fadas, as narradoras buscavam exercitar a imaginação dentro de uma sociedade que as subjugava. Entretanto, passados para a cultura escrita, saindo do espaço privado (feminino) e indo para o espaço público (masculino), os contos de fadas perderam as impressões de suas artesãs, sendo moldados ao gosto dos novos artesões. “Da maioria das coletâneas de contos de fadas e mitos hoje existentes foi expurgado tudo o que fosse escatológico, sexual, perverso, pré-cristão, feminino, iniciático ou que se relacionasse às deusas.” (ESTÈS, 1994, p. 31).

Alguns resquícios das origens dos contos de fadas permaneceram no esqueleto dessas narrativas. Os contos de fadas contemporâneos são capazes de desentranhar as marcas das velhas narradoras e conselheiras, revelando o poder feminino ali escondido. Esse movimento ocorre nas obras de escritoras como Angela Carter e Marina Colasanti, que ressuscitam o papel da velha contadora de histórias, mas diferente das narradoras dos contos tradicionais, elas evidenciam a força feminina na narrativa e tomam a voz do narrador para denunciar a

sociedade patriarcal.

2 **COSTURAR**

O tecido já começa a mostrar a sua forma. Após ter sido alinhavado, observamos os contornos que ele começa a receber e eis chegado o momento de costurar. Os pontos espaçados, feitos ao alinhavar, nos serviram apenas de base para o que virá a ser de fato nossa costura. Ponto a ponto, cuidadosamente vamos dando vida a nossa criação, chegando ao coração do processo. Nesse segundo capítulo iremos focar na criação literária de Angela Carter e Marina Colasanti, em contraponto com os contos de fadas clássicos que alinhavaram a fortuna literária costurada por essas escritoras.

Nesse capítulo iremos analisar os contos “O quarto do Barba Azul”, “A garota da neve”, “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre” todos contidos na obra *O quarto do Barba Azul* (1979), de Angela Carter. De Marina Colasanti analisaremos as narrativas “De um certo tom azulado” do livro *Contos de amor rasgado* (1986), “De torre em torre” presente em *23 histórias de um viajante* (2005), “Bela, das mãos brancas” contido em *Longe como o meu bem querer* (1997) e “O rosto atrás do rosto”, presente no livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1978), em contraponto com os contos de fadas clássicos “O Barba Azul” de Charles Perrault, “Branca de Neve” dos irmãos Grimm e “A Bela e a Fera” de Madame Beaumont. Para tanto, iremos observar dentro desses contos os elementos da narrativa como personagens (principalmente as femininas), narrador, tempo e espaço buscando aspectos que aproximam e afastam as obras de Carter e Colasanti dos contos de fadas clássicos.

2.1 **As narrativas do Barba Azul**

2.1.1 “O Barba Azul”, de Charles Perrault

Contos de fadas, como os de Perrault, buscavam, através de narrativas maravilhosas, transmitir uma lição moral. Porém, os desfechos moralizantes propostos por Perrault nem sempre eram condizentes com a história narrada.

Um dos exemplos mais evidentes desse desencontro entre a narrativa e sua moral é o conto conhecido como “O Barba Azul”. Nele, “Perrault nos faz ir além do ‘felizes para sempre’, para entrar num pesadelo pós-marital” (TATAR, 2004, p.146), ao narrar a história de um viúvo, que, desejando se casar novamente, pede a mão de uma das filhas de uma dama nobre da vizinhança. Nenhuma das filhas deseja se casar com o estranho viúvo, e, para conquistá-las, o Barba Azul leva-as para um retiro em uma de suas casas de campo. No fim de

oito dias agradáveis, a irmã caçula passa a considerar o viúvo um perfeito cavalheiro e, ao voltarem para cidade, decide se casar com ele.

Pouco depois do casamento, o marido precisa viajar e deixa a esposa responsável pelo molho de chaves da casa. Faz-lhe, porém, uma advertência:

> Quanto a esta chavezinha aqui, é a do quarto do quarto que fica no final da grande galeria do andar inferior. Você pode abrir tudo, ir a toda parte, mas nesse pequeno cômodo está proibida de entrar; E é uma proibição tão rigorosa que, se você se aventurar a abri-lo, não há nada que não deva esperar da minha cólera (PERRAULT, 1999, p.190)

Algumas amigas da moça vão visitá-la enquanto o Barba Azul se encontra fora. Ela, entretanto, pouco se diverte com a presença delas, pois estava "atormentada por sua curiosidade" (Ibid. p.151). Em certo momento, deixando as visitas sozinhas, ela decide explorar o que havia no quarto secreto.

> Chegando à porta do quartinho, ela parou por um instante, recordando a proibição que o marido lhe havia feito e refletindo que talvez lhe sucedesse alguma desgraça por sua desobediência. (Ibid. p.193).

Com a escuridão do quarto, a moça demora a compreender o que se escondia ali dentro. "Após alguns instantes, começou a ver que o chão estava todo coberto de sangue coagulado, no qual refletiam os corpos de várias mulheres mortas, pregadas ao longo das paredes" (Ibid. p.193). Todas aquelas mulheres haviam sido esposas do Barba Azul. Assustada com a cena, a moça deixa a chave cair de sua mão e mais nervosa fica ao perceber que a chave fora manchada por sangue. A mancha da chave, por encantamento, não pode ser limpa, por mais que a moça se esforce.

Quando o marido volta de viagem, a jovem esposa entrega-lhe as chaves. Ele, entretanto, dá pela falta de uma: a pequena chave do gabinete. A esposa tenta encontrar alguma desculpa para não a entregar, mas, por fim, tem que o fazer. Barba Azul, então, percebe que a pequena chave se encontra manchada de sangue.

Barba Azul acusa a esposa de tentar entrar no gabinete e sentencia: "Pois bem, minha senhora, você vai entrar lá [no macabro quarto] de novo e ocupará o seu lugar ao lado das damas que lá estão" (Ibid. p.194). A esposa pede-lhe apenas um tempo para que possa fazer suas preces. Quando fica sozinha, a moça chama pela sua irmã, Ana, para que ela suba ao alto da torre e observe se os irmãos delas estavam vindo, pois haviam prometido visitá-la naquele dia.

"Ana, minha irmã Ana, você não vê ninguém vindo?" (Ibid. p.197), pergunta diversas vezes cada vez mais desesperada, com as negativas da irmã. No gabinete, Barba Azul já a

esperava com o cutelo na mão. A moça, ao descer, joga-se aos pés do marido, que, inclemente, segura a mulher pelos cabelos, ergue o cutelo e lhe ordena que recomende a alma a Deus. Nesse exato instante, os irmãos da moça invadem o castelo e atravessam o corpo do Barba Azul com uma espada.

Não tendo o Barba Azul herdeiros, a jovem esposa tomou posse de todos os seus bens. Com o dinheiro herdado arrumou um casamento para sua irmã e comprou patentes de capitães para seus irmãos. O resto da quantia herdada usou “no seu próprio casamento com um homem muito bondoso, que a fez esquecer os tristes tempos que havia vivido com o Barba Azul” (PERRAULT, 1999, p.203).

Perrault conclui a história com uma primeira moralidade parcial que critica a curiosidade feminina, mas não observa as maldades cometidas pelo Barba Azul. A moral, em versos, diz:

> A curiosidade, apesar de seus encantos,
> Muitas vezes custa sentidos prantos;
> É o que vemos todo dia acontecer.
> Perdoem-me as mulheres, esse é um frívolo prazer.
> Assim que o que temos, ele deixa de o ser
> E é sempre muito caro de obter. (Ibid. p.157)

Essa primeira lição moral é seguida por outra, também em versos, que não corrobora com a transmitida pela primeira.

> Basta ter um pouco de bom senso,
> E ter vivido um bocado,
> Pra ver logo que esta história
> É coisa de um tempo passado.
> Já não existe esposo tão terrível,
> Nem que exija o impossível.
> Mesmo sendo ciumento, ou zangado,
> Junto da mulher ele sorri, calado.
> E quer tenha a barba azul, roxa ou amarela
> Quem manda na casa é mesmo sempre ela. (Ibid. p.157)

Apesar do segundo desfecho edificante colocar a mulher, no tempo de Perrault, em posição de suposta vantagem em relação ao homem, o tema central do conto é a curiosidade feminina e suas consequências. Afinal, foi esse desejo desmedido que a impeliu a explorar o quarto proibido. Segundo Tatar:

> Na versão de Perrault, como em muitas outras, a curiosidade da mulher de Barba Azul é vista como negativa. Muitas dramatizações da história no século XIX traziam subtítulos como “As consequências da curiosidade” ou “Os riscos da curiosidade feminina”. Nesta história, a curiosidade da mulher é tão intensa que quase lhe custa a vida. (Grifo nosso) (TATAR, 2004, p.151).

A curiosidade feminina colocada em pauta nessa narrativa, aproxima a mulher do Barba Azul de figuras femininas que sofreram do excesso de curiosidade: Eva e o fruto proibido; Psique e a curiosidade em desvelar a identidade de seu esposo; e Pandora e a caixa dos males. Segundo Clarissa Pinkola Estés (1994, p.72), "foi atribuída à curiosidade feminina uma conotação negativa, enquanto que a masculina era chamada de curiosidade investigativa. As mulheres eram abelhudas, enquanto os homens eram indagadores.".

Segundo Warner:

> A história [O Barba Azul] muitas vezes ganhou um subtítulo, 'O efeito da curiosidade feminina' (...) ou (...) 'Os efeitos fatais da curiosidade feminina' para identificá-la aos contos admonitórios sobre a perversidade feminina, a Pandora que abriu a caixa proibida e Eva que comeu o fruto proibido. (WARNER, 1999, p.277-279)

A escritora argentina Luisa Valenzuela (2009, p. 127), ao escrever sua versão de o Barba Azul, intitulada "La llave", recorre ao narrador autodiegético que defende a própria curiosidade. "São eles que nos marcaram com o pecado. É coisa de mulheres, dizem (...) Sempre repito que se me tem acusado de um defeito que a princípio parecia me levar a morte, acabou por me salvar, finalmente[2]" (VALENZUELA, 2009, p.127. Tradução nossa.)

A esposa do Barba Azul é reconhecida pela sua insubordinação, o que coloca o marido cruel e assassino no papel de homem traído, vitima da curiosidade feminina. Muitas versões da história questionam a curiosidade dessa esposa e sua desobediência, desconsiderando que foram exatamente a desobediência e a curiosidade as responsáveis pela salvação da jovem esposa e pela punição do bárbaro uxoricida. Se não houvesse desobedecido ao marido e seguido as instruções dadas, o segredo do Barba Azul não seria revelado e nada o impediria de utilizar contra ela o cutelo e aumentar o número de corpos nas paredes de seu gabinete.

2.1.2 "O Quarto do Barba Azul" de Angela Carter

No livro intitulado *O Quarto do Barba Azul*, Angela Carter faz uma abordagem revisionista dos contos de fadas. Um dado comum a todas as narrativas do volume são as protagonistas ousadas, senhoras de seus atos. Todas as narrativas trazem uma nova abordagem de contos de fadas clássicos, sempre tendo um personagem feminino como central e uma fuga do puritanismo e das censuras. Segundo Wyler (1999, p.15), "é o que se percebe no tecido

[2] O texto em língua estrangeira é: "Son ellos quienes nos señalan el pecado. Es cosa de mujeres, dicen (...) Desde siempre, repito, se me há acusado de um defecto que si bien pareció llevarme em um principio al borde de la muerte acabó salvándome, a la larga."

meticulosamente trançado de seus contos, onde ela (Carter) buscou fazer aflorar o conteúdo sexual latente das histórias de fadas".

Ao recriar de modo revisionista a história de Barba Azul, no conto que dá nome ao livro, Carter transfere a narrativa para os tempos modernos e dá ao leitor uma visão singular, através da estratégia de constituir um outro foco narrativo: o narrador é autodiegético, é a própria jovem noiva do misterioso viúvo. Essa focalização distinta permite uma ênfase maior nos anseios que tomavam a jovem recém-casada "em direção ao país inimaginável do casamento" (CARTER, 1999, p.3).

Apesar de não ter certeza de seu amor pelo futuro esposo, a jovem se casa aos dezessete anos, a fim de garantir um futuro confortável. Toma como exemplo negativo a própria mãe, que muito amou mas nenhuma vantagem obteve desse sentimento, tendo sido deixada com a filha após o marido ter partido para guerra e jamais retornado.

O casal vai morar no castelo onde ele havia nascido. Durante o percurso de trem, até lá, a narradora recorda-se de tudo o que acontecera durante o breve relacionamento com o, agora, seu marido. Ao rememorar o dia em que foram à ópera, quando recebera um colar de rubis como presente de casamento de seu noivo, a moça descreve a forma como seu futuro marido a olhou:

> Vi-o observar-me nos espelhos dourados com o olhar aprovador de perito que inspeciona carne de cavalo, ou de dona de casa no mercado examinando o corte da carne no cepo. Nunca tinha vista ou, antes, nunca lhe tinha reparado esse olhar, de puro apetite carnal. (Ibid. p.11)

Ele já havia sido casado outras três vezes, e pouco tempo fazia do falecimento de sua última esposa. Tais circunstâncias faziam-na indagar sobre o porquê de ele a desejar: "Por que, depois de todas as outras, me escolhera?" (Ibid. p.8).

Ao chegar ao castelo, a moça descobre na biblioteca do marido uma grande variedade de livros sadomasoquistas, que a deixam impressionada. O marido, ao surpreendê-la com um desses livros nas mãos, a questiona, debochando de sua ingenuidade: "Quer dizer então que as gravuras más assustaram o bebê? O bebê não deve brincar com brinquedos de adulto até aprender a lidar com eles, não é?" (Ibid. p.20).

Após a primeira relação sexual com a jovem esposa, em que o viúvo faz questão de que ela utilize o presente de casamento, ela entende que foi justamente sua inocência que atraiu seu marido.

Pouco tempo depois, o marido necessita viajar e, como o Barba Azul do conto de Perrault, entrega à esposa o molho de chaves. Ao explicar sobre cada cômodo aberto por cada

uma daquelas chaves, o marido deixa de falar sobre uma. A jovem esposa questiona-o se aquela não seria a chave de seu coração. “Não é a chave do meu coração. É antes a chave do meu inferno” (CARTER, 1999, p.27), revela o viúvo, pedindo em seguida à esposa: “Promete-me uma coisa: (...) de todas estas chaves só não usará a pequena que lhe mostrei” (Ibid. p.27).

Sozinha no castelo, a moça deseja conhecer mais sobre a verdadeira natureza do marido e, para tanto, vasculha livros, gavetas, anotações, que pouco dizem sobre ele. Por fim, impelida pelo desejo de conhecer mais sobre o homem com quem havia se casado, ela vai ao quarto proibido.

> E eis que a vela me revelava os contornos de um instrumento de tortura. Via-se também uma grande roda, como as que eu vira nas xilogravuras de martírio de santos na pequena biblioteca de livros sagrados da velha ama. E (...) uma figura de metal com dobradiças de um lado, a qual eu sabia ter puas dentro e chamar-se Donzela de Ferro. (Ibid. p.38)

Ao explorar o quarto, a jovem encontra as outras três esposas de seu marido: uma jazia embalsamada, outra era apenas um esqueleto atado a cordas e a última encontrava-se dentro da Donzela de Ferro. Nervosa, a moça deixa a chave cair em um charco de sangue.

Através do afinador de pianos, um jovem cego que acaba por se tornar seu amante, a protagonista toma conhecimento das lendas que cercam seu lar, conhecido como o Castelo da Morte. É quando o marido, como no conto de Perrault, chega subitamente de viagem e exige que a moça lhe entregue as chaves. O objeto, sujo de sangue, denunciava a desobediência da jovem. A mancha na chave se transforma em um coração, como o naipe de copas do baralho, e o marido imprime essa marca na testa da jovem esposa. O fim dela, ecoando os ditames da Rainha de Copas de Lewis Carroll, seria através da decapitação, como prenunciava o colar de rubis que o marido havia lhe dado de presente.

O marido, no entanto, não chega a fazer da esposa sua nova vítima, pois é morto pela mãe da jovem:

> Nunca se viu ninguém mais bravo que minha mãe (...). Uma das mãos sustentava as rédeas do cavalo (...) e a outra segurava o revólver de serviço do meu pai (...). E o meu marido mantinha-se imóvel, como se ele fosse uma Medusa, a espada ainda no ar, sobre a cabeça, como no quadro de Barba-Azul que se vê em caixas de vidro nas feiras. (Grifo nosso) (Ibid. p.58).

A jovem torna-se rica, ao herdar os bens do falecido esposo, e casa-se com alguém para quem a marca na testa nada significa: o jovem cego. Wyler (1999, p.16) compara a marca expressa na testa da jovem com a letra escarlate de Hawthorne, “símbolo (...) de sua vocação para o pecado”. A marca, indelével, preserva a memória de seu pecado, não só para si mesma,

mas para qualquer um que a veja – um sinal que a sociedade impõe às mulheres que não agem segundo as convenções.

Apesar de se basear no conto de Perrault, a narrativa de Angela Carter não se foca na crítica à curiosidade feminina. A curiosidade aqui é um modo de conhecer, ainda que o conhecimento adquirido cobre seu preço. Observemos o seguinte trecho:

> Tinha sido enganada em minha própria traição por aquela escuridão sem limites cuja origem fora constrangida a procurar na sua ausência, e, agora que tinha descoberto essa sua sombria realidade, que só vivia na presença de suas próprias atrocidades, eu tinha de pagar o preço de meus novos conhecimentos. O segredo da caixa de Pandora; mas ele tinha-me dado a caixa, ele mesmo, sabendo que eu iria descobrir o segredo. Eu tinha jogado um jogo em que cada movimento era governado por um destino tão opressivo e onipotente como ele próprio, uma vez que tal destino era ele próprio; e tinha perdido. Perdido na charada de inocência e vício para a qual ele me havia levado. Perdido, como a vítima perde nas mãos do algoz. (CARTER, 1999, p.48-9, grifo nosso)

A comparação entre a chave e a caixa de Pandora parece nos remeter à inata curiosidade feminina como uma maldição que se abate sobre os homens, vítimas desse comportamento. A narradora, porém, aponta que a chave lhe foi dada como uma armadilha: ela é traída não pela curiosidade feminina, mas por seu esposo, que utiliza essa característica inerente ao caráter humano (e não apenas feminino) para atraí-la para morte.

Carter também explora aspectos sexuais da história de Barba Azul completamente omitidos no conto de Perrault. No conto do escritor francês há uma menção, *en passant*, na primeira moral da história, ao "paralelo entre a curiosidade intelectual da mulher do Barba Azul e a curiosidade sexual das mulheres em geral" (TATAR, 2004, p.147). Carter escancara o conteúdo sexual latente dessa narrativa, explicitando a perversão mórbida latente no desejo sexual do esposo assassino.

Outro rompimento que Carter promove com os contos de fada tradicionais relaciona-se com a figura do herói da narrativa. Explicitando a intenção de quebrar com o paradigma do herói masculino, o amante da protagonista é cego, o que denuncia sua fragilidade. Ainda que busque ajudar a jovem a escapar da morte, o afinador de pianos não tem êxito, e cabe à mãe da protagonista a salvação da filha. Distante da figura dócil, frágil e passiva das figuras maternais do conto de fadas tradicionais, a mãe descrita pela narradora tem a bravura como principal qualidade e é ela quem, no clímax da narrativa, surge repentinamente para salvar a protagonista da morte iminente. No conto de Carter, a mãe percebe, de forma instintiva, que a filha corre perigo através de uma intuição que no conto é definido como "telepatia materna" (CARTER, 1999, p.59). Seja entendido como um poder mágico ou como um sexto sentido ainda não descrito pela ciência, a intuição está intimamente relacionada, no senso comum, às

figuras femininas.

2.1.3 “De um certo tom azulado” e “De torre em torre”, de Marina Colasanti

No micro-conto intitulado “De um certo tom azulado”, Marina Colasanti opta por apenas tangenciar a sombria face do personagem Barba Azul, mas se foca no tema da curiosidade feminina. Mantendo o narrador heterodiegético típico dos contos de fadas, a escritora ítalo-brasileira recupera a história do misterioso viúvo, sua jovem esposa e a chave do quarto proibido.

Partindo em viagem, como o Barba Azul de Perrault, o marido entrega as chaves para a jovem esposa:

> A chave, mostrou, estava junto com as outras no grande molhe. E a ela seria entregue, tão certo estava de que sua virtude não lhe permitiria transgredir a ordem. E não permitiu, na semana toda em que o marido ficou no castelo. Mas chegando a oportunidade da primeira viagem, despediu-se ela acenando com a mão, enquanto com a outra apalpava no bolso a chave proibida. (COLASANTI, 1986, p.115. Grifo nosso)

Mantendo-se também fiel ao conto de Perrault, a jovem abre a porta do aposento proibido, onde “sentadas ao redor da mesa, as três esposas esperavam. Só faltava ela para completar o jogo de buraco.” (Ibid. p.116).

Não há corpos nas paredes, mas numa paródia do conto de Perrault, as três esposas aguardam a nova esposa para completar a mesa de jogo. Elas, como o marido, sabiam que a protagonista não iria resistir e abriria a porta. Se em Colasanti, a curiosidade torna-se algo banal, seu micro-conto permite uma nova reflexão: ao ser atraída para a armadilha do quarto, a heroína descobre que o marido tem outras três esposas. Aqui, a traição é também banalizada, afinal não existe, por parte de qualquer das esposas, surpresa em perceber que o marido tem uma nova esposa/amante.

Se, por um lado, o efeito cômico da paródia e a ausência das mortes violentas podem fazer crer uma atitude mais positiva do narrador em relação à trama do Barba Azul, por outro lado, o conto de Marina Colasanti obriga o leitor a refletir sobre as condições femininas dentro do casamento, fazendo o risível se converter em moralmente repulsivo – um procedimento estético da ordem do grotesco, ao menos da perspectiva das sociedades ocidentais.

Já em “De torre em torre”, presente no livro *23 histórias de um viajante*, Colasanti explora de forma ainda mais sutil a figura do Barba Azul. A começar pelo título do conto, que

remete, muito indiretamente, ao de Perrault – faz-se menção a uma torre no conto do escritor francês, que é onde fica a irmã da protagonista, esperando pelo salvamento.

Como no conto de Perrault, a jovem esposa também é deixada sozinha pelo marido após o casamento, porém não há chave ou quarto secreto, nem faz ela algo que desperte a ira do marido. É a velha ama que, ao cochichar ao ouvido do esposo “O que não se sabe” (COLASANTI, 2006, p. 140), faz com que o rosto do marido se tornasse “escuro como seu castelo” (Ibid. p.140) e desse ordens para trancar a mulher no topo da torre.

O jovem casa-se novamente, porém, mais uma vez, ao retornar de viagem, os murmúrios da velha ama fazem-nos prender a segunda esposa em uma segunda torre. Passado o tempo do luto – pois ele se comportava como se as outras esposas houvessem morrido – o jovem mais uma vez se casa e, mais uma vez, prende a esposa na torre. Casou-se tantas vezes que “havia tantas torres naquela cidade quanto troncos” (Ibid. p.141).

Apesar de as narrativas de Colasanti e Perrault possuírem enredos semelhantes, os desfechos são bastante distintos. Se a jovem esposa, em Perrault, escapa das mãos do marido assassino ao ser salva pelos irmãos, em Colasanti uma praga assola todo local e as esposas, por fim, ficam sozinhas, cada qual em sua torre, dentro de uma cidade abandonada, sem esperanças de salvação.

> Batem as portas das casas deixadas abertas. Ladra o último cão nas ruas vazias. A cidade abandonada vai entrando na noite. Mas antes que o sol se ponha, um cantar se levanta de uma das torres. Outro lhe responde, também vindo do alto. Depois outro. E outro. E mais outro. (Ibid. p.142)

Apesar de não haver a presença da barba de cor azulada ou do quarto secreto, o arquétipo do Barba Azul se faz presente: mulheres são vítimas de um marido tirano. Evidenciando a presença do elemento contra-sexual (animus) presente dentro de toda mulher, podemos ver que o animus do herói, por exemplo, quando expresso de maneira negativa nos revela a face do Barba Azul, fazendo com que a mulher sinto o medo da violação ou de desmembramento. (Cf. RAPUCCI, 2011 p.117).

No conto "De Torre em Torre", a ama é uma extensão do perverso "Barba Azul" e mantenedora da sociedade patriarcal, apesar de ser mulher e, por consequência, vítima de tal sociedade.

A ama é uma personagem feminina que se encontra ao lado do marido tirano. Segundo Warner, a madrasta malvada, tão corriqueira nos contos de fadas, em algumas versões narrativas mais antigas, assume o papel de sogra (Cf. 1999, p. 258-259). A ama, no conto de Colasanti, encarna o lado “negativo” feminino, transfigurada em uma espécie de sogra, que

busca a manutenção do domínio masculino e luta com a esposa pela atenção do homem da casa. O temor da sogra diante da esposa do filho é comum, pois era necessário para mãe manter e afirmar sua posição familiar.

> O ódio da mulher mais velha e a disputa entre gerações podem ser frutos não apenas da rivalidade mas também da culpa diante dos fracos e dependentes. O retrato da sogra ou madrasta tirana pode esconder sua própria vulnerabilidade, pode oferecer uma desculpa para os maus-tratos que recebia. (WARNER, 1999, p. 260)

Vemos, no comportamento dessa personagem, a violência simbólica descrita por Bourdieu:

> A violência simbólica se constitui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante [...] quando ele não dispõe, para pensá-la e se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele mais que a forma incorporada da relação de dominação fazem essa relação ser vista como natural. (BOURDIEU, 2010, p. 47)

No conto “De um certo tom azulado”, apesar de nos levar ao risível e escapar do horror manifesto pelo “Barba Azul”, o jogo que o marido faz com a virtude esperada da esposa, na verdade, não passa de uma armadilha que a levará ao quarto, apesar do medo da ira do esposo. “Batia seu coração, inundando a cabeça de zumbidos. Tremia a mão hesitante empunhando a chave.” (COLASANTI, 1986, p.115). Por outro lado, no conto “De torre em torre”, a face cruel do marido torna-se mais evidente. Sua tirania está em acreditar apenas no que a ama lhe diz e em sua decisão de aprisionar as esposas, condenando-as à morte em vida.

2.2 **As narrativas de Branca de Neve**

O conto “Branca de Neve” se fez conhecer em nossa tradição através da escrita de Jacob e Wilhelm Grimm, tornando-se bastante popular com a versão cinematográfica de Walt Disney, em 1937, que encobriu todas as outras versões existentes. A narrativa versa sobre uma disputa entre uma jovem, bela e ingênua, e uma mulher, igualmente bela, porém mais velha e sagaz. Apesar de suas muitas versões, o conto “possui um núcleo estável e facilmente identificável no conflito entre mãe e filha” (TATAR, 2004, p.84). Numa tentativa de manter a sacralidade maternal, os irmãos Grimm encarnaram em uma madrasta o papel da rainha má, quando na verdade, em diversas versões, a antagonista de Branca de Neve era sua própria mãe. “Na versão manuscrita de Branca de Neve de 1810, há apenas uma rainha, que é tanto a mãe biológica de Branca de Neve quanto o seu algoz” (Ibid. p.86).

2.2.1 “Branca de Neve”, de Jacob e Wilhelm Grimm

Na “Branca de Neve” dos irmãos Grimm, a mãe da jovem morre logo após seu nascimento. O pai, mais tarde, casa-se novamente. A madrasta de Branca de Neve era belíssima e não suportava a ideia de que alguém pudesse ser mais bela que ela. Obcecada, sempre inquiria um espelho mágico sobre tal assunto, até que, certo dia, o espelho revelou-lhe que Branca de Neve havia se tornado a mais bela das mulheres. A rainha passa então a desejar a morte da enteada. Manda que um caçador leve a menina à floresta e mate-a lá. Com pena da jovem, o caçador permite que ela fuja. Como falsa prova do assassinato, leva à madrasta os pulmões e um fígado de um filhote de javali. A menina encontrou abrigo na casa de sete anões, onde passou a realizar serviços domésticos.

A rainha, ao questionar o espelho sobre sua beleza, descobre que Branca de Neve ainda estava viva. Ela então se disfarça e tenta novamente matá-la: primeiro com um apertado cordão de corpete, depois com um pente envenenado e, por último, com uma maçã também envenenada, que cumpre seu intento.

Os anões colocam o corpo da jovem morta em um caixão, mas não têm coragem de enterrá-la, pois ela ainda parecia viva. Em um caixão de vidro transparente ela ficou, até que, um dia, um príncipe viu a jovem e, apaixonado por ela, ordenou aos seus criados que levassem a moça no caixão. Um dos criados que a carregavam tropeçou, e, com o solavanco, o pedaço da maçã envenenada saiu da garganta de Branca de Neve, permitindo que ela voltasse à vida. A rainha foi convidada para o casamento da jovem com o príncipe e, na festa, teve que calçar sapatos de ferro, aquecidos no fogo, com os quais dançou até cair morta no chão.

2.2.2 “A garota de neve”, de Angela Carter

Em “A garota de neve”, Angela Carter faz uma releitura do conto “Branca de Neve”. Na narrativa de Carter, diferentemente do que ocorre na história dos irmãos Grimm, a menina surge do desejo libidinoso de um homem e não do desejo de uma mãe amorosa.

Sobre o “nascimento” de Branca de Neve, narram os Grimm:

> [A rainha] enquanto costurava (...) espetou o dedo e três gotas de sangue pingaram na neve. E aquela brancura tingida de vermelho lhe pareceu tão linda que pensou “Ah, se eu tivesse uma filha branca como a neve, rubra como sangue e negra como ébano!” (GRIMM, 2005, p.33)

Em Carter, o desejo é expresso por um Conde enquanto passeia a cavalo com sua esposa: “Gostaria de ter uma garota branca como a neve”, “Gostaria de ter uma garota vermelha como o sangue”, “Gostaria de ter uma garota negra como as penas do corvo” (CARTER, 1999, p.161). O Conde logo vislumbra a moça desejada, completamente nua, à beira da estrada.

A condessa, tomando o papel de madrasta/mãe malvada, odeia a menina e tenta se livrar dela. Ao pedir à menina que pegue uma rosa, a jovem espeta o dedo em um espinho e morre. O conde, sob o olhar atento da esposa, estupra o corpo morto da jovem: “Chorando, o conde desce do cavalo, desabotoa as calças e faz entrar o membro viril na garota morta. A condessa dominou a égua (...) e olhou fixamente. Ele acabou logo. A garota começou então a derreter.” (CARTER, 1999, p.162).

Após isso, o homem dá a sua esposa a rosa, mas a condessa a deixa cair, alegando que ela morde.

Assim como no tradicional conto dos irmãos Grimm, vemos a rivalidade entre duas mulheres, numa relação edipiana. Apesar de não se tratar de mãe e filha, no conto de Carter, a condessa é uma mulher madura, enquanto a outra, criada pelo desejo do conde é bem mais jovem. Sendo a menina fruto dos desejos do conde, a condessa se vê em posição de desvantagem, não sendo mais ela a preferida do seu esposo. Esse é um desgosto semelhante ao que acomete a madrasta de Branca de Neve quando, ao perguntar ao espelho, descobre que a jovem tomara seu lugar como a mais bela.

Se no conto dos Grimm, o espelho mágico encarna a voz da sociedade patriarcal, que dá grande valor à beleza e à juventude da mulher, em Carter esse papel é representado pelo conde. É pelo desejo dele que a esposa luta e, diferente do que ocorre no conto de fadas clássico, a “rainha má” é quem sai vitoriosa.

A Branca de Neve criada por Carter é construída à imagem da passividade feminina das personagens dos contos de fadas clássicos. A menina de neve, criada pelo desejo de um homem, assemelha-se a um autômato. Tão passiva é a jovem que, no ato sexual, ela jaz morta, sendo apenas um objeto do prazer do homem que a criou. Sua existência é irreal, apenas uma projeção do desejo masculino: uma mulher apática que existe apenas para suprir desejos.

A condessa, por outro lado, é uma mulher madura. Já passou pela experiência do casamento e vê no desejo do marido – que nunca poderá ser plenamente satisfeito – uma ameaça. Diante de uma mulher de verdade, uma figura feminina não criada pelos moldes patriarcais, Branca de Neve – e o que ela representa como imagem feminina – desaparece,

derretendo como neve. O desaparecimento da menina ao fim da narrativa aponta para um desaparecimento desses moldes, das representações femininas no mundo sexista.

O teste definitivo acontece quando apenas a menina morre ao apenas espetar o dedo na rosa – a condessa também espeta o dedo na rosa, mas nada acontece. A jovem é uma figura que não se sustenta, por ser criação de um desejo masculino deturpado.

2.2.3 "Bela, das mãos brancas", de Marina Colasanti

Uma leitura diversa de "Branca de Neve" podemos encontrar no conto "Bela, das mãos brancas". Guardadas as devidas diferenças, o conto de Colasanti também expõe o conflito da protagonista dos irmãos Grimm: a inveja causada pela beleza de uma moça jovem. Dessa inveja, consequentemente, surge a disputa e o desejo de eliminar a rival.

A protagonista é uma jovem que atraía os olhos de todos da aldeia: as mulheres, a observavam com inveja; os homens, velhos, jovens, casados ou solteiros, a observavam com desejo. Apesar de estar sempre concentrada em seus afazeres e não se importar com os olhares que atraía, ela acaba por despertar a ira das mulheres da aldeia, que se reúnem e decidem expulsar a moça. Aos homens da aldeia, as mulheres dizem que a bela jovem fugiu com um viajante.

Em pouco tempo, alguns homens da aldeia começam a desaparecer. Dois homens decidem ir juntos ao bosque para investigar os desaparecimentos, mas acabam se afastando um do outro. Um deles é atacado por uma serpente gigante e o outro vai ao seu socorro. "Chegando ao lugar de onde vinham os chamados, viu a metade superior do amigo, que agitava os braços e gritava por socorro, enquanto a outra metade desaparecia na boca de uma enorme serpente" (COLASANTI, 2005, p.23). Quando o homem é puxado de dentro da boca da serpente, os outros cinco aldeões desaparecidos vêm presos ao seu tornozelo, um após o outro, e, depois do último, estava a bela moça que havia sido expulsa. "E estando ela nua, procuraram no chão algo com que cobri-la. Mas no chão não havia nada. Nem mesmo a longa pele da serpente" (Ibid. p.24).

Assim como em "Branca de Neve", é possível observar a disputa pela atenção masculina. A madrasta malvada é refletida em diversos espelhos, multiplicando sua imagem nas mulheres da aldeia, sendo cada uma um fragmento de uma só personagem. A Bela de mãos brancas faz uma alusão à Branca de Neve, por ser alva, bela e capaz de despertar a inveja de outras mulheres. Entretanto, devemos nos ater, particularmente, à figura da serpente que aparece ao fim do conto.

Bem como a protagonista do conto dos Grimm, a personagem de Colasanti é afastada do convívio com seus iguais, sendo obrigada a viver na floresta. Branca de Neve encontra o auxílio dos sete anões, que apesar de praticamente assexuados, ficam completamente encantados pela beleza da moça. Ela passa então a cuidar da casa dos homenzinhos, numa espécie de preparação para o matrimônio. A protagonista de Colasanti, também é acompanhada por sete homens: os dois que saem em busca e os cinco desaparecidos que a serpente/moça devorou na floresta.

Sobre a protagonista de Colasanti, muitas são as leituras possíveis. Uma delas é entender que, após ser expulsa por "suas madrastas malvadas", a moça se transfigurou em uma "devoradora" de homens. A serpente é uma imagem extremamente ligada à tentação. Vejamos o exemplo da serpente que tentou Eva no paraíso e a fez provar do fruto proibido, o que liga esse animal à sedução. A jovem, no inicio da narrativa, é doce e pura, entretanto, apesar dessa sua postura, é expulsa de sua aldeia. Ocorre então uma "troca de pele". Vemos a bela jovem sair da posição de jovem submissa e Branca de Neve clássica para uma mulher que atrai, seduz os homens através de sua enigmática forma de serpente. Quando transfigurada nessa forma, a jovem deixa de ser passiva e se torna devoradora dos homens que a desejavam.

Diante disso, podemos observar uma reconstrução do papel feminino. Diferente de Branca de Neve que busca abrigo e proteção, a jovem de Colasanti dá vazão ao seu lado selvagem, transfigura-se e adapta-se à nova realidade, assumindo o papel de predadora.

2.3 **As narrativas da Bela e a Fera**

O conto "A Bela e a Fera" possui diversas versões, sendo a mais conhecida a de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont e a mais antiga a do mito de Eros e Psique.

Em suas versões orais, as lendas do noivo animal eram muitas vezes cômicas – as heroínas podiam se casar com um sapo ou com um porco-espinho. A versão conhecida mais antiga dessa narrativa aparece em *Metamorfoses de Lucio* ou *O asno de ouro* (II d.C.), de Apuleio de Madaura. Narrada por uma velha bêbada que procura acalmar uma jovem raptada no dia de seu casamento, a história é "um conto de fadas destinado a consolar a cativa atormentada" (TATAR, 2004, p. 63), não só aquela raptada em *O asno de ouro*, mas também todas aquelas forçadas a se casar com um monstro. Como bem observa Tatar:

> É (...) uma trama rica em oportunidades para a expressão das angústias de uma mulher com relação ao casamento, e é possível que tenha circulado em certa época

> como uma história para aplacar os medos de moças que se vinham obrigadas a casamentos arranjados com homens mais velhos. (Ibid. p.63)

2.3.1 “A Bela e a Fera”, de Madame Beaumont

Na versão mais conhecida, publicada por Madame Beaumont, em 1756, em uma revista destinada a meninas e moças, a protagonista, Bela, é a caçula de três irmãs, filhas de um rico comerciante que acabou perdendo toda fortuna.

As irmãs não aceitam bem a alteração no padrão de vida, nem a mudança da cidade para o campo. Bela, entretanto, adapta-se bem a vida simples, pois era uma jovem gentil. Assim como Cinderela, Bela era forçada pelas irmãs a realizar os serviços domésticos.

Um dia, o pai das moças recebeu a notícia de que um navio com mercadorias suas havia atracado. Para as irmãs de Bela era a oportunidade de voltarem a vida na cidade e pediram ao pai que lhes trouxesse de presente vestidos e peles. Bela pediu ao pai apenas uma rosa, pois era um tipo de flor que não crescia no lugar onde viviam.

O pai de Bela não consegue recuperar a mercadoria e continua pobre. Na volta para casa, ele se perde em um bosque, em meio a uma nevasca. Para não morrer de fome, ele vai buscar abrigo em um castelo aparentemente abandonado. Chegando lá, ele encontra o fogo aceso e comida. Cansado, acaba dormindo e, ao acordar, encontra roupa limpa para que vestisse. O homem acreditava serem os feitos obra de uma boa fada.

Quando já estava partindo, vê um canteiro de rosas e se lembra do pedido da filha. Ao colher as rosas para Bela, uma fera horrível aparece e acusa o homem de ingratidão por roubar-lhe as rosas. O homem, desesperado, pede perdão à Fera, e explica sobre o pedido de sua filha. O dono do castelo pede ao homem que envie uma de suas filhas para morrer em seu lugar e que se nenhuma delas se oferecesse, ele deveria retornar em três dias. A Fera deixou, entretanto, que o homem levasse o que quisesse do castelo e ele, pensando na morte iminente, levou moedas e mais moedas de ouro para garantir o futuro das filhas. Para Warner (1999, p.335), “o pai entrega a Bela à Fera numa transação legal e financeira idêntica a um casamento arranjado.”

Ao saberem da história, as irmãs de Bela culpam-na pelo pobre destino do pai, fazendo com que a moça se ofereça à Fera. As irmãs ficaram felizes, pois as virtudes da caçula causavam nelas grande inveja.

Bela passa então a viver no castelo da Fera, onde tinha todos os seus desejos atendidos – só não podia sair de lá. Apesar de achar o dono do castelo horrível, acreditava haver bondade no coração dele. Entretanto, a moça não aceita o pedido de casamento da Fera,

fazendo-a se contentar em tê-la para sempre em seu castelo como amiga.

Bela sentia falta do pai e a Fera consentiu em deixá-la ir visitá-lo. A moça, ao retornar à casa do pai, reencontra suas irmãs, que estavam casadas com fidalgos mas ambas infelizes. Ao verem Bela vestida como uma princesa, sentem muita inveja da caçula. As irmãs tratam Bela com agrados, a fim de fazer com que ela se demorasse e deixasse de cumprir a promessa que havia feito à Fera: retornar ao castelo.

Após oito dias na casa do pai, Bela sonha que a Fera estava quase morta no jardim do castelo. Acorda sobressaltada e pensa: “Não é nem a beleza, nem a inteligência de um marido que fazem uma mulher feliz. É o caráter, a virtude, a bondade.” (BEAUMONT, 2004, p.80). Retorna ao castelo, e, apesar de não amá-lo, reconhece-lhe as virtudes e o erro que cometia ao fazê-lo sofrer. Ao encontrar a Fera como em seu sonho, promete casar-se com ele. Quando concede sua mão à Fera, no lugar da horrenda criatura, surge um príncipe. A Fera havia sido condenada aquela forma por uma fada má. Segundo Tatar (2004, p.82), “poucas versões da história explicam por que o príncipe sofreu o encantamento. Em algumas delas, a razão é sua arrogância, ou sua falta de caridade para com uma mulher”. Outras versões apresentam uma Fera condenada à forma de serpente por ter seduzido um órfão.

Ao fim da narrativa, uma fada recompensa Bela por preferir a virtude à beleza, e dá a ela todas as qualidades reunidas em uma só pessoa: o príncipe. As irmãs são condenadas a se tornarem estátuas para adornarem a frente do castelo da caçula, mantendo, entretanto, toda consciência e sendo testemunhas de toda a felicidade de Bela.

A figura das irmãs invejosas aparece na versão mais antiga da lenda do noivo animal, o mito de Eros e Psique. Psique desconhece o rosto do marido e não sabe que é casada com um deus. Sabe apenas que o esposo lhe faz todas as vontades e a mantém em seu palácio sem permitir que ela tenha contato com sua família. Eros deixa que as irmãs de Psique a visitem, mas essas, invejando-a, instauram nela a dúvida sobre a verdadeira identidade do esposo, lembrando-a da profecia de um oráculo: “O oráculo pitiano anunciou que tu casarias com um monstro terrível e tremendo. Os habitantes dessa vale dizem que teu esposo é uma terrível e monstruosa serpente.” (BULFINCH, 2006, p.92). Psique tenta descobrir a identidade do esposo que, segundo a imaginação popular, era uma Fera. Ao tentar ver o rosto do deus com quem era casada, Psique trai a confiança de Eros e precisa realizar diversas tarefas a fim de reconquistá-lo.

2.3.2 “A corte do Sr. Lyon” e “A esposa do tigre”, de Angela Carter

Angela Carter reescreveu de modo revisionista o conto “A Bela e a Fera” em dois momentos: em “A corte do Sr. Lyon” e em “A noiva do tigre”. Segundo Warner (1999, p.346), “as Belas de Carter decidem brincar com a Fera precisamente porque a natureza animal desta as excita e concede licença ao seu desejo”.

Em “The Courtship of Mr. Lyon” é mantida a história original e temos um narrador em terceira pessoa. A narrativa, entretanto, se passa no século XX, na Inglaterra moderna. Na cozinha da pobre casa onde mora, Bela demonstra a posição característica da mulher na sociedade patriarcal, restrita ao espaço privado. O pai de Bela está arruinado, tentando retornar para casa após mais um mal sucedido negócio. Com o carro atolado na neve, ele busca e encontra ajuda no luxuoso palácio da Fera. Impressionado com o esplendor do palácio, o homem tem certeza de que o morador é alguém extremamente rico. Uma cadela *spaniel* com um colar de diamantes é quem acompanha o pai de Bela pelo palácio, fazendo as vezes de um criado.

Próximo ao telefone há o número de uma oficina mecânica. O homem telefona para o número e descobre que as despesas do conserto do carro serão pagas pelo anfitrião. Mesmo diante de tanta generosidade, o pai de Bela rouba uma rosa do jardim da Fera para a filha, o que desperta a ira do dono do palácio, uma criatura com cabeça e juba de leão, mas vestido de smoking de veludo vermelho escuro.

A Fera acusa-o de ser uma ladrão. O homem, tentando se explicar, mostra ao dono do palácio uma fotografia da filha e diz ser a rosa um presente para ela – afinal, tudo o que Bela desejava no mundo era uma rosa branca e perfeita. A Fera, tocada pela doçura da moça naquela imagem, pede que o homem traga Bela para jantar com ele.

Ao chegar, Bela se assusta com a imagem da Fera, porém, não é “tão ingênua quanto a do conto tradicional. Ela sabe que sua permanência com a Fera é “o preço da boa fortuna do pai”. Ela está, portanto, negociando e conhece o valor de troca.” (RAPUCCI, 1998, p. 67). Bela sente saudades da pobreza do seu lar e acha que a riqueza daquele lugar não traz felicidade ao seu dono. A única criatura viva além da Fera naquele palácio era a *spaniel*, no mais, todos os criados pareciam fantasmas.

A Fera, em meio a gestos grosseiros, mostra-se dócil com a moça. A Bela passa a sentir compaixão pelo monstro, principalmente quando se vê refletida nos olhos da Fera. A moça volta para casa, mas promete que retornará ao palácio.

O pai de Bela, devido à influência dos advogados da Fera, recupera toda fortuna. Bela experimenta o luxo e a riqueza e reencontra o “calor humano”. Ela envia a Fera rosas brancas para pagar por aquela que o pai havia roubado.

Um dia, entretanto, a *spaniel* vai ao encontro de Bela e a moça compreende que a Fera precisa dela. Ao chegar, Bela encontra o palácio devastado. A Fera está quase morta, pois não teve forças para caçar desde que Bela partiu. A moça pede que ele não morra e promete nunca mais deixá-lo. A Fera se transforma então em um homem de cabeleira emaranhada e nariz quebrado de um pugilista. O conto termina com os dois passeando pelo jardim.

Apesar de bastante semelhante ao conto original, em “A corte do Sr. Lyon” é possível perceber que Bela não tinha intenção de retornar para Fera. Ela tinha a dívida do pai como paga. O narrador nos dá a impressão de que a moça está se libertando do patriarcado, se libertando de uma condição na qual, saindo das mãos do pai, a mulher deve passar para as mãos do marido. Entretanto, essa é uma falsa impressão, uma vez que a moça retorna para a Fera, libertando-o do feitiço.

Para Angela Carter, “A Bela e a Fera” é um exemplo de chantagem moral. A Fera afirma estar morrendo porque Bela o deixou e que não pode viver sem ela, fazendo com que a moça se sinta responsável pela vida daquele que a ama, sendo forçada a estar com ele ou ser culpada pela sua morte. (Cf. RAPUCCI, 1998, p.62)

Em “A noiva do tigre”, ao fazer uma revisão do conto de Madame Beaumont, Carter utiliza um narrador autodiegético, dando voz à personagem feminina da trama, como já denuncia o próprio título do conto. Distante da Bela do conto de fadas clássico, a moça não se oferece no lugar do pai, mas é perdida por ele numa mesa de carteado. Em uma das versões do noivo-animal, denominada “A Leste do Sol e a Oeste da Lua”, de Peter Christen Asbjornsen e Jorgen Moe, a protagonista também não se mostra satisfeita ao ter que viver com uma criatura horrenda, tendo uma postura mais próxima da personagem de “A noiva do tigre”.

Assim como a do conto tradicional, a Fera de Carter também dá tudo a moça. Incapaz de falar, o monstro utiliza como intérprete o camareiro, e esconde seu rosto atrás de uma máscara na qual há um belo rosto pintado. Ao encontrar a moça, o camareiro dá a ela rosas brancas. Diferente do conto tradicional, o pai não rouba a rosa para dar a filha, mas ela é dada pela Fera. O pai é quem pede uma rosa para a filha, para ter certeza de que ela o perdoou, mas ao tirar a rosa do buquê, a moça se fere e dá ao pai a rosa branca, manchada de sangue. Segundo Rapucci (1998, p.71) a “rosa manchada de sangue atirada ao pai é a ruptura definitiva com o mito, que dizia que, em ‘A Bela e a Fera’, o roubo da rosa para a filha mostra o amor do pai. Neste conto não há consolo.”.

Bela vai morar na luxuosa e isolada casa da Fera, que passa a cobrir a moça de presentes. O monstro tem um único desejo: ver Bela sem roupas. A moça faz algumas

exigências para o desnudamento: deverá ocorrer em um quarto sem janelas, ela usará um lençol em seu rosto, para que não possa vê-lo, e não poderá haver luzes. Bela ainda completa: “Se quiser me dar dinheiro, terei gosto em recebê-lo. Mas tenho de acentuar que deve dar-me exatamente a mesma quantia que daria a qualquer outra mulher nessas circunstâncias” (CARTER, 1999, p.96). Magoado com a resposta da moça, a Fera deixa uma lágrima cair. No café da manhã o camareiro oferta a Bela um brinco de diamante, feito da lágrima da Fera.

A protagonista não é submissa e mostra-se pouco disposta a ceder a qualquer tipo de chantagem moral. É ela quem joga com os sentimentos da Fera, e mostra-se pouco flexível aos pedidos do monstro. O camareiro tenta então persuadir a moça, afirmando que se ela não se mostrar nua para Fera, ela terá que ver o amo nu. A moça cede, por fim, ao orgulho e se mostra nua para a Fera.

O camareiro dá a Bela um casaco de peles, presente da Fera, e anuncia que ela poderia partir. A moça, entretanto, veste a camareira – sua gêmea mecânica – com suas roupas e a envia de volta para casa do pai para representar o papel de filha.

A Bela vai até a Fera, nua, usando apenas os brincos e o casaco de peles que serão devolvidos ao monstro. No quarto, a Fera está mais amedrontada que a Bela, e começa a lamber a pele da moça, que vai soltando do corpo e dando lugar a pelos brilhantes. Os brincos voltam a ser lágrimas. Dessa vez não é a Fera que se torna humana, mas a “Bela” que encontra seu lado selvagem. Para Tatar (2004, p.65), no conto de Carter “vemos uma mudança ideológica profunda, que revela que os seres humanos são as verdadeiras feras necessitadas de redenção.” Não há o crescimento de Bela da imaturidade para maturidade, segundo pregava Bettelheim sobre o conto tradicional. “A jovem cresce, sim, na percepção de sua sexualidade, na aceitação do outro (...). Ela cresce porque aprende que também pode – ou deve – ser tigre para sobreviver.” (RAPUCCI, 1998, p.75).

2.3.3 “O rosto atrás do rosto”, de Marina Colasanti

Em “O rosto atrás do rosto”, presente no livro *Doze reis e a moça do labirinto de vento*, de Marina Colasanti, existe a retomada da versão mais antiga do conto “A Bela e a Fera”, o mito grego de Eros e Psique. No conto, uma jovem casa-se com um rei guerreiro. Esse rei usa uma máscara de ferro, que não deixa com que vejam o seu rosto. A jovem, depois de se tornar rainha, necessita saber como é a face daquele com quem é casada. O guerreiro acata o pedido da esposa, retirando a máscara que lhe cobria o rosto, entretanto, ao invés de surgir um rosto, em baixo da máscara, havia outra máscara. A cada novo pedido da rainha, o

rei retirava do rosto a máscara, desvelando outra máscara. Impulsionada pela curiosidade, a rainha, durante a noite, com o auxílio de uma vela, tenta retirar a máscara do guerreiro. O esposo, porém, acorda assustado e, espantada, a mulher deixa cair sobre a cama a vela, incendiando o castelo. Com o calor, a máscara derrete, revelando apenas um vazio no lugar onde deveria haver um rosto.

No mito de Eros e Psique, a jovem Psique também se casou com um homem de quem desconhecia o rosto. Eros, executando as ordens de sua mãe, Afrodite, foi até Psique para castigá-la por ser tão bela quanto uma deusa. Por descuido, porém, Eros feriu-se com uma de suas setas e apaixonou-se por aquela que deveria ser sua vítima. O deus casou-se com a mortal, mas só a encontrava quando a escuridão era plena e a jovem não podia ver seu rosto. Devido a comentários maldosos de suas irmãs, Psique viu-se instigada pela curiosidade e, durante a noite, com o auxílio de uma lâmpada, descobriu que havia se casado com um deus. Uma gota de óleo, porém, caiu no ombro de Eros, fazendo-o acordar. Decepcionado pela desconfiança de Psique, ele a abandonou. Entretanto, após ver o arrependimento da jovem e a penitência imposta à Psique por Afrodite, o deus reatou com a esposa, tornando-a também imortal.

Se Bela e a jovem rainha de “O rosto atrás do rosto” possuem pares que têm fisionomias estranhas e assustadoras, Psique é casada também com uma espécie de “monstro”, pois, mesmo sendo um Deus, Eros era um ser extraordinário, de natureza não humana.

Como a Bela de Madame Beaumont, a rainha da narrativa colasantiana casou-se com um homem que não possuía uma aparência atraente, mas que está disposto a fazer todas as vontades da mulher amada. O amor além das aparências – tema principal no conto de Beaumont – faz-se presente também em “O rosto atrás do rosto”. Quando conhece o guerreiro, e ele afirma que nunca mostrará o próprio rosto, a jovem responde que não precisa de um rosto se tiver dele o coração, isto é, assim como Bela, a protagonista de Colasanti enxerga e valoriza as virtudes e não a aparência.

A postura virtuosa de Bela se mantém até o fim e ela nem ao menos desconfia que a Fera guarda uma identidade secreta, além de seu rosto horrendo. Por fim, a identidade real da Fera se revela na forma de um encantador príncipe que reúne todas as virtudes que Bela merece. Na narrativa colasantiana, a rainha vai em busca do rosto real do esposo e descobre que por trás da estranha máscara se escondia algo ainda mais assustador. Se no conto clássico a verdadeira face do marido se revela em esplendor e beleza, no conto de Colasanti existe uma quebra dessa expectativa, sendo revelado um grande e assustador nada ao invés de um rosto

ou algo que se possa reconhecer como tal.

3 **ARREMATAR**

A última etapa de um processo de costura é o arremate. Para finalizar, prendemos e amarramos bem os pontos, a fim de que não mais se soltem. O último capítulo de nosso trabalho destina-se exatamente ao ato de "amarrar", retomar partes essenciais e, principalmente, por foco nos pontos em que a escrita de Carter e Colasanti se encontram. Para tanto, destacaremos três elementos: a estrutura narrativa, o narrador e o papel feminino nos contos de ambas autoras.

3.1 **Os enredos, o tempo e o espaço nos contos de Carter e Colasanti**

No primeiro capítulo, fizemos um retorno aos contos de fadas clássicos, desde suas possíveis origens até os estudos que foram elaborados sobre eles. Vimos como os contos de fadas migraram gradualmente de um ambiente adulto para o "quarto das crianças", a ponto de serem hoje reconhecidos, pelo senso comum, como narrativas pertencentes exclusivamente ao gênero infanto-juvenil. (Cf. COLASANTI, 2004)

Na contemporaneidade, porém, temos visto uma tendência tanto de reelaboração quanto de reavaliação dos contos de fadas, em um movimento que transpassa a literatura e se manifesta também em obras cinematográficas. A franquia de animação *Shrek* (2001), dos diretores Vicky Jenson e Andrew Adamson, baseada no livro *Shrek!* (1990), de William Steig, por exemplo, apesar de usar personagens tradicionais dos contos de fadas, muda a perspectiva sobre o que é ser um herói: o ogro, o antagonista em tantos contos de fadas, aparece como o "mocinho", enquanto que o príncipe encantado e a fada madrinha – auxiliares da protagonista em contos de fadas como "Cinderela" – são os "vilões" da história. Sendo assim, o eixo bem e mal é reinventado e o maniqueísmo de algumas narrativas tradicionais é problematizado.

Alguns filmes buscam instilar maior realismo nos contos de fadas, como é o caso de *Para sempre Cinderela* (1998), do diretor Andy Tennant, no qual os irmãos Grimm são confrontados a ouvir a verdadeira história da narrativa que eles transformaram em um conto de fadas. Na "versão real" a figura da fada madrinha é incorporada por Leonardo Da Vinci que, de fato, existiu.

Há ainda filmes que buscam recontar contos de fadas, porém transferindo a narrativa para os tempos atuais. É o caso do filme *Ela e os caras* (2007) – *Sidney White*, no título original –, dirigido por Joe Nussbaum, que reconta a história de "Branca de Neve", tendo a figura dos sete anões transferida para um grupo de *losers* da universidade e a transformação

do espelho mágico em uma comunidade na internet de índice de popularidade.

Retornando ao campo da literatura, os contos de fadas continuam sendo reinventados. Um dos exemplos mais recentes é a edição brasileira *O Livro das princesas*, publicado em 2013 pela editora Record, que reúne contos famosos como “A bela adormecida”, “Cinderela”, “Rapunzel” e “A bela e a fera” reescritos por escritoras contemporâneas, como a autora de *best-sellers* Meg Cabot, da coleção *O diário da princesa*.

Os contos de fadas ainda são uma forma narrativa viva no século XXI. Autores buscam inspiração em seus personagens, em suas tramas ou mesmo em sua estrutura narrativa. As autoras de nossa pesquisa – que têm a maior parte de suas obras produzida no século XX – são bons exemplos do uso da estrutura narrativa dos contos de fadas em (re)criações literárias contemporâneas, seja através da reinvenção das tramas, da reelaboração das personagens ou da busca de novos focos narrativos.

A seguir, descreveremos comparativamente alguns desses procedimentos nas narrativas de Angela Carter e Marina Colasanti.

3.1.1 O tema do sexo e do amor nos enredos

No segundo capítulo desta dissertação, foi possível observar tramas recorrentes nos contos de fadas sendo tecidas a partir de novas perspectivas por Carter e Colasanti. Apesar dos enredos semelhantes e, em sua maioria, versarem sobre o amor e o relacionamento entre homens e mulheres, há um conjunto significativo de dessemelhanças nessas reelaborações.

Ao observarmos as tramas de Carter, vemos que a sexualidade latente nos contos de fadas tradicionais, se tornam, em seus contos, explícita. Não há subterfúgios: a autora narra o ato sexual, não só o consentido, mas também o estupro, como ocorre em “Garota da Neve”: “Chorando, o conde desce do cavalo, desabotoa as calças e faz entrar o membro viril na garota morta. (...) Ele acabou logo.” (CARTER, 1999, p.162)

Uma das consequências imediatas desse procedimento é afastar os contos de Carter do âmbito restrito do gênero infanto-juvenil. Seus contos de fadas não são, portanto, narrativas para crianças: versam sobre um universo de questões eminentemente adultas.

Esse é um dos pontos em que Carter e Colasanti divergem. Enquanto a obra de Carter expõe com clareza o sexo e se refere a ele sem meias palavras, a obra de Colasanti recorre aos símbolos para nos remeter ao ato sexual. Isto ocorre, por exemplo, no conto “Um espinho de Marfim”, que narra a história de uma princesa que mantém uma amizade com um unicórnio. O rei, porém, cobiça o animal, e a filha sente-se na obrigação de capturá-lo para agradar ao

pai. A princesa, no entanto, apaixona-se pelo animal, e, incapaz de capturá-lo e fazer a vontade do pai, crava no próprio peito o chifre do unicórnio.

> E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo de seus olhos. E como no terceiro dia aproximou a cabeça do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido. (COLASANTI, p. 27, 1999)

No citado conto, vemos a presença de um ser fantástico: o unicórnio. Essas criaturas são descritas nos bestiários, geralmente, relacionados às virgens, tipo de mulheres pelas quais são atraídos. Podemos perceber vários traços de conotação sexual no conto. O chifre do unicórnio, por si, possui uma característica fálica e o fato de, ao fim da narrativa, a princesa cravar em seu peito o chifre e tal ato "florir" o peito da princesa, nos remete à iniciação sexual feminina. Todo o ato é descrito através de símbolos diferente do que ocorre nas narrativa de Angela Carter. Vejamos, por exemplo, a descrição do primeiro ato sexual da protagonista de "O quarto do Barba Azul":

> Ele entrelaçou-me o cabelo e levantou-o dos ombros de modo que pudesse melhor beijar as pregas macias abaixo das orelhas; isso causo-me arrepio. E beijou os rubis chamejantes. Beijo-os antes de me beijar a boca (...) Uma dúzia de maridos empalou uma dúzia de noiva. (...) No decurso dessa luta unilateral, vira-lhe a mortal serenidade espatifar-se como vaso de porcelana atirado na parede; ouvira-o gritar e blasfemar durante o orgasmo; eu sangrara. (CARTER,2000, p.21)

Apesar de utilizar uma linguagem muito conotativa, carregada de recurso expressivos, o ato sexual é apresentado de modo ostensivo na obra de Carter. Note-se, por exemplo, o uso do verbo "empalar", cujo significado é a tortura que implicava em introduzir uma estaca pontiaguda pelo ânus, e as menções explicitas ao orgasmo e ao sangramento da protagonista durante a relação.

3.1.2 O tempo das narrativas

As tramas dos contos de fadas de Carter e Colasanti aproximam-se bastante daquelas imortalizadas pelos contos de fadas. Um dos procedimentos empregados pelas autoras para obter novos significados na reescrita dessas narrativas é modificar – muitas vezes para o presente – o tempo das narrativas, atualizando, por conseguinte,as relações das protagonistas com as demais personagens e com o próprio espaço narrativo, principalmente no que diz respeito ao papel da mulher.

Nos contos de fadas tradicionais, uma importante característica estrutural é a imprecisão do tempo da narrativa, um aspecto essencial desse tipo de conto. A temporalidade

remota do “Era um vez” evoca um tempo que não pode ser marcado no calendário. Trata de um tempo impreciso, com traços de uma Idade Média imaginária, denunciada pelos espaços recorrentes das narrativa (castelos, torres, bosques) e pela organização social feudal (reis, rainhas, nobres, vassalos e camponeses).

Em seus contos de fadas, Marina Colasanti respeita essa característica do gênero, localizando suas tramas em um tempo impreciso, ainda que suas narrativas não se iniciem com o “Era uma vez” ou qualquer outra sentença que remeta a esse tempo tão distante quanto vago. A autora, em geral, começa suas narrativas mergulhando o leitor no meio de uma história já iniciada. Vejamos três trechos iniciais de contos da autora:

> Acabada a sopa de nabos, um ferreiro cochilou por instantes junto ao fogo, depois foi deitar-se ao lado da esposa, soprou a vela e adormeceu. (COLASANTI, 2010, p.15)
>
> Regressava ao castelo com suas damas, quando do alto do cavalo o viu (...). (Idem, 2008, p.87)
>
> – Presentes mais ricos ninguém nunca teve – disseram todos que haviam sido convidados para o aniversário do filho do rei. (Idem, 2000, p.36)

O recurso de “entrar no meio da história” auxilia na imprecisão do tempo nas narrativas de Colasanti, confirmando que não há preocupação em circunscrever a história em um tempo histórico determinado.

Em Angela Carter podemos determinar com maior precisão o tempo da narrativa. Ao fazer uma revisão dos contos clássicos, a autora ambientou-os nos tempos atuais. A presença de trens, carros e telefones nos fazem perceber que não estamos mais na Idade Média.

> Teria ele saído por causa de Wall Street ou de alguma amante inoportuna enfiada só Deus saberia onde (...) (CARTER, 2000, p. 29)
>
> O velho carro, porém, caíra num buraco da estrada e recusava-se a mover um centímetro que fosse (...). (CARTER, 2000, p.63).
>
> O telefone tocou; para ela. O pai. Boas novas! (CARTER, 2000, p.74)

Atrelado ao tempo, o espaço narrativo também se torna mais preciso nos contos de Angela Carter, como veremos no tópico a seguir.

3.1.3 O espaço das narrativas

O espaço fantástico, tão característico dos contos de fadas tradicionais, também se faz presente nas narrativas de Carter e de Colasanti. Os elementos mágicos sempre são de grande importância nas tramas, porém não há explicações sobre sua existência ou seu funcionamento,

sendo eles aceitos naturalmente no universo do conto. O ambiente narrativo é, pois, o do fantástico aceito, ou, como diria Todorov (2007), o do maravilhoso, onde fenômenos sobrenaturais, que ocorrem sem qualquer explicação racional, são aceitos sem surpresas tanto pelas personagens quanto pelo leitor.

O espaço narrativo maravilhoso aproxima as autoras não apenas dos contos de fadas tradicionais, mas também do contador de histórias primordial de Walter Benjamin, uma vez que contribui para dar forma às narrativas que não apresentam explicações e interpretações fechadas. Abordaremos mais detalhadamente esse aspecto quando tratarmos do narrador nos contos dessas autoras.

Se pensarmos ainda o espaço maravilhoso em conjunção com a dimensão imprecisa da temporalidade do "Era uma vez", veremos que espaço-tempo narrativo dos contos de fadas forma um amálgama que corresponde a um dos elementos mais essenciais da caracterização do gênero, de seu passado mais remoto até as reescrituras da contemporaneidade. A imprecisão temporal coaduna-se, pois, com a imprecisão espacial. Nos contos de fadas de Colasanti não há indícios que nos remetam a um espaço geográfico demarcado. Podemos ser levados a inferir que ocorre na Europa, uma vez que foi nesse continente a Idade Média descrita pelos Grimm e Perrault e "imitada" por Colasanti. Tais argumentos, entretanto, não são suficientes para sustentar a hipótese de que haja um espaço ou tempo determinados nas narrativas da autora. Já em Carter, vemos citados, algumas vezes, nomes de países e cidades. Apesar dessa precisão espacial e de ter suas tramas situadas no século XX, os contos de Carter possuem os elementos mágicos típicos dos contos de fadas – como vemos nas duas versões de "A Bela e a Fera" –que são aceitos normalmente pelas personagens. Ora, se os contos de fadas tradicionais se passam em uma Idade Média paralela, poderíamos afirmar que os contos de fadas de Carter se passam em uma idade moderna semelhante.

3.2 **As personagens femininas e suas narradoras**

Os contos de fadas são manifestações culturais presentes nas formas mais embrionárias das sociedades ocidentais, mas, apesar dessa sua origem remota, permanecem vivos até hoje – através de reinvenções, reinterpretações ou simplesmente sendo recontados inúmeras vezes.

O narrador dos contos de fadas preenche o molde do contador de histórias primordial descrito por Walter Benjamin. Trata-se de um contador de histórias que busca dar conselhos, transmitir experiências. O filósofo alemão, entretanto, possui uma visão apocalíptica sobre a

arte de narrar. Segundo ele, a “arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.” (BENJAMIN, 1994, p.200-201).

Apesar da visão catastrófica de Benjamin, as narrativas onde reside o espírito verdadeiro do narrador continuam sendo reinventadas: os contos de fadas, por exemplo, continuam a transmitir conhecimentos. Apesar de sua antiguidade e de sua origem ancestral, servem até hoje de modelo narrativo, tendo seus temas e personagens arquetípicos repetidos durante os séculos. Quantas vezes não ouvimos a história da pobre menina que conquista o amor de um homem poderoso, ou da criança excluída que se descobre excepcional, ou do homem de aparência tenebrosa com uma alma gentil? Por quantas vezes ainda serão repetidas e recontadas as histórias de “Cinderela”, “O patinho feio”, “A Bela e a Fera” e tantas outras narrativas que hoje permeiam a imaginação de adultos e crianças?

Nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti, podemos vislumbrar essa resistência do narrador primordial, transfigurado na figura da velha contadora de histórias: a mamãe ganso. Entretanto, a velha que fiava ao pé da fogueira não é, sob o domínio dessas escritoras, uma reprodutora de conceitos patriarcais. As narradoras desses contos de fadas parecem ter absorvido as experiências de todas as contadoras de histórias que lhes antecederam, e por isso são capazes de emanar uma consciência sobre o papel feminino renegado nos contos de fadas tradicionais.

3.2.1 As narradoras: Carter e Colasanti

Os contos de fadas tradicionais foram reconhecidos, a partir de Perrault e dos Grimm, como uma forma literária pela sociedade ocidental. Carregavam as marcas do artesanato desses narradores e, consequentemente, a visão de mundo da sociedade na qual nasceram. Na mesma época em que esses autores escreviam suas obras, havia também autoras de contos de fadas, porém, devido ao conteúdo extremamente feminista para os padrões da época, essas narrativas não se popularizaram no meio cristão e patriarcal do século XVIII. L’Héritier, amiga de Perrault, é um exemplo dessas escritoras de contos de fadas. Em seu conto “A princesinha esperta”, a autora tem como protagonista uma personagem insubmissa que recusa os moldes impostos pela sociedade patriarcal.

As críticas à sociedade falocêntrica tomaram força com as manifestações feministas do século XX. Com esse advento, tornaram-se também aceitáveis os contos de fadas que apontassem o autoritarismo masculino e a necessidade da tomada da voz pelas mulheres. É nesse cenário que vemos surgir os contos de Angela Carter e Marina Colasanti, com suas

protagonistas insubmissas.

O ato de narrar, como já vislumbramos anteriormente, é trocar experiências. Silviano Santiago (2002), em seu ensaio “O narrador pós-moderno”, reflete sobre a hipótese benjaminiana da existência de um processo evolutivo do ato de narrar. Por um lado, o narrador clássico, capaz de intercambiar experiências; por outro, o narrador do romance, que não narra de forma exemplar e o narrador jornalista, que transmite apenas informação. Para Santiago, apenas o primeiro tipo de narrador é valorizado no ensaio de Walter Benjamin. Diante dessas considerações, o ensaísta brasileiro apresenta o narrador pós-moderno, que diferente do narrador clássico de Benjamin, não busca intercambiar experiências vividas, mas transmite uma sabedoria a ele alheia, de vivências de outros, vivências que não foram experimentadas pelo narrador, mas foram por ele observadas.

Nossa hipótese é que o narrador clássico sobreviveu nos antigos contos de fadas, e, concordando com a posição de Santiago, ainda sobrevive, como o narrador pós-moderno, nos contos de fadas contemporâneos – o que inclui as obras das autoras que o nosso estudo contempla. Oriundos da tradição oral, esses contos ainda nos revelam muito do ato narrativo defendido por Benjamin, no qual a noção utilitária da troca de experiências é a base do processo e o narrador imprime em cada obra as marcas de suas próprias mãos.

Vemos que existem nas obras de Carter e Colasanti reflexos, não apenas de uma sociedade, mas da subjetividade do narrador, ou melhor, das narradoras. O posicionamento feminista de ambas transparece nas narrativas, geralmente em forma de denúncia, e dão voz a um grupo anteriormente excluído – as mulheres. Contudo, não são narrativas panfletárias: as obras de ambas asautoras não possuem interpretações “fechadas”, sendo capazes de levar o leitor a interpretações variáveis. Segundo Benjamin, uma característica da narrativa é ser capaz de, mesmo distante no tempo, suscitar reflexões (Cf. BENJAMIN, 1994), bem como fazem os contos de fadas dessas autoras.

Carter e Colasanti, como narradoras, são mulheres de conselhos para mulheres. É possível afirmarmos que boa parte da obra dessas autoras tem, como possível público leitor, o feminino. Aponta-se nesses contos de fadas todas as distorções sofridas pelo gênero nos contos de fadas clássicos e busca-se um novo posicionamento dessas personagens – e, por extensão, das próprias mulheres. Os conselhos dos contos dos Grimm e de Perrault tão baseados na negação, no que não era permitido ou conveniente às mulheres fazerem, tornam-se, nas obras dessas autoras contemporâneas, um conselho em forma de indagação: “E por que não?”

A escritora inglesa Angela Carter enveredou pelos contos de fadas, trazendo a esses

uma dimensão erótica e dando voz às personagens femininas da trama. No final da década de 70, a autora publicou o livro *The Bloody Chamber*, tendo como título em português *O quarto do Barba Azul*. O citado livro traz uma perspectiva parodística e feminista de contos de fadas tradicionais, como “O Barba azul”, “A Bela e a Fera” e “Chapeuzinho Vermelho”. A autora acrescentou, ainda a esses contos, uma ambientação gótica, distante do maravilhoso encontrado nos contos de fadas tradicionais.

Segundo Angela Carter, os contos de fadas transmitem-nos uma história, uma sociologia e uma psicologia informais. É possível sabermos o responsável pela coleta de determinado conto, mas é impossível determinar quem foi o inventor dele. “Nossa cultura é individualizada em alto grau e acredita muito na obra de arte como realização única” (CARTER, 2011, p.9), porém com os contos de fadas o processo inventivo não é individual, é mais provável que as histórias tenham sido compostas por “todo tipo de fragmento de outras histórias, há muito tempo e em algum lugar remoto” (CARTER, 2011, p.9), sendo reelaborada para agradar ao público ouvinte, sofrendo, nesse processo, acréscimos e supressões. Ser “agradável” ao público ouvinte pode ser entendido como ser compreensível, ser significativo: o narrador primordial benjaminiano faz-se, portanto, presente nos contos de fadas desde sempre, sendo esse tipo narrativa, em si, um conselheiro, uma vez que traz à luz significados que são apreendidos pelo ouvinte/leitor.

Segundo Vivian Wyler (1999, p.8), no prefácio de *The Bloody Chamber*, Angela Carter era uma “escritora desconstrucionista, em que [nas suas narrativas] referências são usadas, parecem ganhar corpo, para logo serem sabotadas”. De fato, Carter desconstrói os contos de fadas que conhecemos através da tradição. Chapeuzinho Vermelho, nas duas versões apresentadas pela autora (“O Lobisomem” e “A companhia dos lobos”) não é a menina das páginas dos Grimm ou de Perrault; a Chapeuzinho Vermelho de Carter é capaz de enfrentar, sozinha, o Lobo. A autora “joga” com as personagens clássicas dos contos de fadas e, mesmo aquelas que seguem, aparentemente, o padrão das heroínas dessas narrativas, são representadas de alguma forma de crítica. Segundo Carter, apesar de os contos de fadas estarem relacionados ao prazer, “sempre há alguma coisa mais do que aquilo que dá na vista” (CARTER, 2011, p.11), não há prazer puro, sempre teremos algum tipo de denúncia ou provocação escondida nas tramas de suas narrativas.

Se Carter utiliza-se das mesmas tramas de contos de fadas clássicos como “O Barba azul” e “A Bela e a Fera” para dar vida as suas narrativas, Colasanti recorre a essas tramas de forma mais sutil, remetendo, geralmente, muito mais às estruturas narrativas características do gênero e nem tanto a uma ou outra narrativa específica. A escritora brasileira produz contos

infanto-juvenis utilizando os moldes dos contos de fadas e os preenche com suas narrativas, ocorrendo no processo estético denominado pastiche, distanciando-se do tradicional e utópico "felizes para sempre". Sua escrita é classificada, segundo Nelly Novaes Coelho, na vertente do maravilhoso simbólico, isto é, são narrativas

> (...) cuja efabulação atrai por si mesma, isto é, pelo referencial, pela história que transmite ao leitor, mas cuja significação essencial só é apreendida quando o nível metafórico de sua linguagem for percebido ou decodificado pelo leitor. (COELHO, 2000, p.159)

Colasanti busca, em seus contos, imagens guardadas por todos nós, que fizeram parte de nosso imaginário quando crianças e, ainda que superadas quando adultos, continuam a povoar nossa imaginação. Apesar de serem contos destinados ao público infanto-juvenil, seus contos de fadas abordam temas do mundo adulto, cheio de temores, diferenças entre gêneros e distopias. Ela apela para o simbolismo em suas narrativas e revela, através de arquétipos e figuras, sua perspectiva ao reconstruir os contos de fadas.

Colasanti aproxima seus contos das origens dos mesmos, com os temores e enredos que permeiam o mundo adulto. Segundo a autora:

> Os contos de fadas foram mandados para a tinturaria, a fim de limpá-los de qualquer mancha de sangue. O resultado foi que ao limpar o sangue visível, drenou-se também o invisível, aquele que corre nas veias das histórias, que as anima e lhes dá vida. E os belos contos de fada ficaram pálidos, fracos, com um pé na UTI. (COLASANTI, 2004, p. 184)

Na obra intitulada *23 histórias de um viajante*, Colasanti nos leva a conhecer as histórias através de um viajante que, enquanto atravessa um reino fortemente protegido por muralhas, conta as narrativas a um príncipe que vive isolado. Através da figura desse viajante, narrador de histórias de terras distantes, Colasanti resgata a imagem do narrador tradicional invocada por Benjamin. Trata-se de uma personificação de um dos dois grandes modelos arcaicos que formam as gerações de narradores, nesse caso, a personificação do andarilho, marinheiro, ou mais especificamente, do viajante.

O narrador-viajante de Benjamin era aquele que trazia ao sedentário um conhecimento de fora, de um mundo até então desconhecido. Colasanti personifica esse arcaico narrador e mostra o desejo de conhecer as histórias de um mundo distante. "Um viajante, disse seu pensamento [do príncipe], um homem que anda pelo mundo, um homem para quem o mundo é um leque que pode se abrir." (COLASANTI, 2006, p.9). Mas que histórias trazia esse andarilho? A experiência a ser compartilhada por esse narrador e personagem criado por Colasanti era uma experiência alheia ao príncipe. O viajante foi capaz de trazer, para dentro

dos muros fortificados, o maravilhoso, fazendo o príncipe se distanciar da realidade, de suas terras, através das histórias, afinal “narrar é viajar” (COLASANTI, 2006, contracapa). Ao concluir o livro, o leitor retém a ideia de que as narrativas são capazes de modificar o indivíduo: “[...] o leque havia sido posto na mãos do príncipe, aberto dia a dia, dobra a dobra, pelas narrativas. Fechá-lo parecia agora sem sentido”. (COLASANTI, 2006, p. 213)

Angela Carter e Marina Colasanti transvestiram-se, em pleno século XX, como velhas fiandeiras ao pé do fogo, tomaram o papel de *märchenfrau*[3] e buscaram, na figura da Mamãe Ganso a imagem do narrador primordial benjaminiano. Ao recorrerem aos contos de fadas em sua escrita ficcional – a primeira apelando para o erotismo e a paródia; a segunda, para o maravilhoso simbólico e o pastiche – resistiram à morte do narrador anunciada por Walter Benjamin. Apesar da linguagem literária distante da oralidade, a base a que elas recorrem é a literatura popular, o conto de fadas, aquele que permeia o imaginário infantil e que foi o primeiro conselheiro da humanidade.

A criação dos contos de fadas pelas citadas autoras revela um desejo de reconstrução, principalmente no que diz respeito ao papel da mulher. Ambas as autoras mostram preocupação em revelar os problemas de gênero e argumentar a favor de uma nova mulher narrada pela perspectiva feminina.

O resgate e a preservação do narrador tradicional fizeram-se presentes nas narrativas das autoras e, apesar de recorrerem aos contos de fadas, isto é, uma narrativa puramente ficcional, as experiências estão presentes, porém não a experiência individual, mas aquela vivenciada por todo um grupo, no caso das autoras em questão, por todo um gênero.

3.2.2 Personagens femininas de Carter

Angela Carter buscou em seus contos de fadas mostrar a face feminina através de uma perspectiva confrontadora. As mulheres das narrativas de Carter não assumem a postura de vítima, mas usam da sagacidade para superar o papel a elas imposto (Cf. RAPUCCI, 2011, p. 25). Seus contos valem-se da ironia como forma de denunciar papéis estabelecidos e ideologias sexistas. Na obra da autora podemos ver a repetição de alguns temas, como o abuso físico sofrido pelas mulheres na sociedade falocêntrica; a alienação das mulheres sobre si mesmas, diante da visão hegemônica masculina; mulheres que se apoderam de sua sexualidade; e Mulheres perturbadas ou fortalecidas pela violência. (Cf. RAPUCCI, 2011, p.

[3]Mulher dos contos de fadas.

49)

Diante dos temas elencados, iremos analisar algumas personagens dos contos de Carter contidos em *O quarto do Barba Azul*, distribuindo-as em três grupos:

a) A mulher que sofre abuso e alienação;

b) A mulher que reconhece o poder de sua própria sexualidade; e

c) A mulher fortalecida pela violência.

Para isso, utilizaremos, respectivamente, os seguintes contos: “A garota de neve”, “A noiva do tigre” e “O quarto do Barba Azul”.

O conto “A garota da neve”, como descrevemos anteriormente, é uma reescritura do conto “Branca de Neve”. Podemos, entretanto, ver que aquela que dá nome ao conto e que, por conseguinte, deveria ser a protagonista da história, é apenas um fantoche sem vida ou vontades diante do desejo masculino. A garota nascida de um desejo indecoroso é a personificação da mulher abusada na sociedade falocêntrica. Através dessa personagem (e do perturbador ato do estupro) vemos “algo”, quase sem vida, incapaz de se reconhecer – e ser reconhecido – como um indivíduo autônomo.

No decorrer da narrativa, a condessa, a fim de se livrar do fruto do desejo de seu marido, dá uma série de ordens à menina. A cada ordem, a esposa é questionada – não pela garota, pois ela é uma personagem muda, não possuidora de voz ou de vontades – pelo Conde. Ocorre, porém, que, a cada ordem dada pela esposa, uma peça de roupa da mulher passava para a menina, numa metáfora da transferência do desejo e proteção do Conde.

No fim da narrativa, o Conde violenta o corpo inerte da menina morta, enquanto a Condessa observa friamente até a consumação de seu desejo. O abuso e a alienação ocorrem nesse conto ao mesmo tempo, tomando as duas personagens femininas: uma ao ter o seu corpo violado e a outra por, mesmo tendo ciência do desejo doentio do marido, preferir alienar-se e se tornar uma cúmplice passiva do ato violento do esposo.

Vemos, portanto, nesse conto, duas vertentes da alienação feminina no patriarcado. A menina é alienada de sua própria existência e, principalmente, de sua própria voz. A esposa, por outro lado, não é alienada por de fato sê-lo, mas por uma questão de escolha. Ela não busca gerar uma tensão sobre questionamentos sexistas ou confrontar (diretamente) os desejos masculinos. Trata-se de uma escolha pela alienação. A Condessa segue, a exemplo prático e real, a mãe que, mesmo sabendo da violência sexual sofrida pela filha, faz-se cega diante das

evidências e opta pela cumplicidade alienada ao invés do confronto com o cônjuge e agressor.

Em mão contrária à alienação e à violência, temos as personagens de Angela Carter que reconhecem e se apoderam de sua sexualidade. Nessa perspectiva, vemos a personagem da narrativa “A noiva do Tigre”. O primeiro e mais evidente argumento da tomada de voz pela protagonista feminina nesse conto é o narrador autodiegético. A protagonista toma para si a responsabilidade de narrar sua própria história, passando de paciente para agente, assim como a protagonista do conto “La llave”, citado no capítulo anterior, que afirma: “Agora narro-me sozinha[4]” (VALENZUELA, 2009, p.127. Tradução nossa.).

Como relatamos, ao analisarmos esse conto, a personagem feminina utiliza seu próprio corpo para chantagear a Fera. Ela mostra um reconhecimento do poder de sua sexualidade e utiliza isso ao seu favor para “salvar a própria pele”. Dessa forma, a Bela de Carter instrumentaliza o desejo, aparentemente, puro da Fera de vê-la completamente despida. Ao exigir um pagamento para deitar-se com a Fera, colocando-se no papel de prostituta e quebrando a sacralidade virginal das protagonistas dos contos de fadas, ela coloca em xeque a figura idealizada das ditas “moças de família”.

Muitos estudiosos leem o conto clássico “A Bela e a Fera” como a passagem da mulher da proteção do pai para a proteção do marido (que, diante dos casamentos arranjados da época, poderiam muito bem ser tomados como monstros). No conto de Carter há uma desconstrução não apenas da narrativa, mas, também e principalmente, da personagem. Ela não é passiva como a Bela de Madame Beaumont, pelo contrário: enquanto a protagonista do conto clássico vai viver com a Fera sem questionar sua pobre sina, a de Carter mostra-se relutante desde o começo da narrativa, revelando profundo desapontamento por ter sido dada à Fera por conta de uma aposta mal sucedida do pai.

Perdida em um jogo, a protagonista de Carter passa também a “jogar” com seu novo “dono” durante toda a narrativa. A Fera, entretanto, mostra-se incapaz de acompanhar a sagacidade de Bela, pois sua forte natureza animal o incapacita para os joguetes sexuais de Bela. O desejo da Fera é, de certa maneira, realmente puro. Ele não quer o ato sexual, deseja apenas ver a moça nua.

O desfecho da narrativa rompe com o conto tradicional. A metamorfose não revela um belo príncipe: é Bela que se torna um par da Fera, dando vazão a sua natureza animal, ligada, também, ao reconhecimento de seu poder sexual desde o princípio da narrativa.

---

[4] No texto original: “*Ahora me narro sola.*”

No livro *O quarto do Baba Azul*, o conto homônimo nos revela uma protagonista jovem que se casa com um homem bem mais velho. Nos moldes do Barba Azul tradicional, o marido também se revela um uxoricida. A esposa, entretanto, mostra um crescimento durante a narrativa. No início do conto ela se revela bastante ingênua e frágil, mas, depois de tomar consciência de sua condição como mulher, isto é, um ser com desejos como qualquer outro ser, e até mesmo trair o marido, ela sofre uma transformação após tomar ciência da tendência violenta do marido.

A pianista assustada do começo da narrativa, no fim, torna-se dona da fortuna de seu falecido marido e passa a ser a provedora de seu lar, sustentando não apenas a própria mãe, mas também o novo esposo – um homem dócil e, de certa forma, submisso. A transformação da jovem protagonista não se restringe apenas à marca da desobediência tatuada em vermelho na testa, mas na nova postura tomada por ela após a violência. Ela se livra das amarras patriarcais e revela uma nova, e possível, estrutura familiar na qual a mulher não é sustentada, mas é o arrimo de família.

3.2.3 Personagens femininas de Colasanti

Marina Colasanti é conhecida pelos seus contos de fadas em que as protagonistas assumem papel de destaque. O maravilhoso simbólico, recorrente em suas narrativas, revela, no tecido de suas tramas, múltiplas interpretações reveladas nas entrelinhas.

Por haver uma ampla gama de mulheres protagonistas em seus contos, as representações femininas nas obras de Colasanti se mostram de diversas formas. Existem, claro, homens que protagonizam contos de Colasanti, mas é bem provável que, por conta do envolvimento da autora com a questão do gênero, as personagens femininas tenham mais força em suas narrativas.

Segundo Regina Michelli, as narrativas de Colasanti apesar de seguirem os contos de fadas da tradição, são contemporâneos e, através da linguagem simbólica e da metáfora, tratam de temas da atualidade – o que nos leva a observar a mudança do papel da mulher na sociedade. Ainda segundo a autora, as personagens femininas de Colasanti nos são apresentadas ora subjugadas, ora plenas, ora transitando de um aspecto para o outro. (Cf. MICHELLI, 2014).

A partir da observação feita por Regina Michelli sobre a questão feminina nos contos

de Marina Colasanti, iremos agrupar as personagens femininas sob esses aspectos. Utilizaremos ainda, para tal agrupamento, os aspectos das deusas da mitologia greco-romana, através da “tipologia do feminino” empregado por Bolen que, na forma das deusas gregas, apresenta as forças que influenciam as mulheres, classificando-as em deusas **virgens** (Ártemis, Atenas e Héstia), **vulneráveis** (Hera, Deméter e Perséfone) e **alquímicas** – grupo no qual temos apenas Afrodite. (Cf. RAPUCCI, 2011, p. 71)

Para tanto, iremos analisar os seguintes contos: “Um espinho de marfim”, “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, “A moça tecelã” e “Entre a espada e a Rosa”.

Comecemos com a submissão feminina presente no conto “Um espinho de marfim”. A protagonista é uma jovem princesa que se apaixona por um unicórnio. O pai da princesa, porém, deseja capturar o animal. Diante da vontade do rei, a jovem tece com os próprios cabelos uma rede, com a qual atrai o unicórnio. Ao prendê-lo, entretanto, se dá conta dos sentimentos que tinha pelo animal.

> Que animal era aquele de olhos tão mansos retido pela artimanha de suas tranças? (...) Doce língua do unicórnio lambeu a mão que o retinha. A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede (...) Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quanto tempo demorou para amá-lo? (COLASANTI, 1979, p. 27)

Vendo-se entre o amor que sente e a obediência ao pai, a moça crava o chifre do unicórnio em seu próprio peito e dessa forma não se permite desrespeitar a autoridade, isto é, o pai.

Apesar da transgressão cometida no final do conto, a protagonista dessa narrativa mostra-se subjugada aos desejos do patriarcado e, portanto, está mais para o grupo das deusas vulneráveis, uma vez que nesse grupo estão as divindades que possuem seus papéis sociais bem delimitados – no conto a princesa é filha e, como tal, deve obediência ao pai.

O dilema diante da tensão entre a sociedade patriarcal e os próprios desejos faz a jovem optar pela morte. Essa morte, entretanto, pode ser entendida de forma metafórica, uma vez que, como já vimos anteriormente, o ato de cravar o chifre do unicórnio no próprio peito, nos remete ao ato sexual. Dessa forma, a morte da protagonista, se nos dá primeiro a impressão de uma simples fuga, nos revela, em uma interpretação mais profunda, a morte da mulher para sociedade, uma morte metafórica daquela que se deixa levar pelos próprios desejos e confronta a estrutura patriarcal imposta. Assim, até mesmo quando, aparentemente, submissas, as protagonistas dos contos de Colasanti estão sempre contestando os papéis sociais impostos através do gênero.

Existem, entretanto, nos contos de Colasanti personagens que não utilizam de subterfúgios para serem donas de suas próprias vontades. É o caso da protagonista do conto “Doze reis e a moça do labirinto do vento”, em que é narrada a história de um rei que possui um labirinto para domar o vento. Dentro desse labirinto, há doze estátuas de doze reis. Questionado pela filha sobre a razão da existência das estátuas, o pai afirma que eles estão ali para casar com ela quando a hora chegar.

“Este ano meu pai, sem falta, vou me casar.” (COLASANTI, 2000, p.82), é o que diz a protagonista quando determina que é chegada a hora do matrimônio. A moça desafia a primeira estátua a encontrá-la dentro do labirinto, porém, ainda com o peso da sua condição de mármore, o rei é lento e logo torna-se novamente imóvel. Todos os meses, a moça desafia um novo rei: “Caso com aquele que souber me alcançar”, “Caso com aquele que seguir meu rastro”, “Caso com aquele que cortar o meu caminho”, “Caso com aquele que caçar a minha fuga” e por fim “Com o homem que desvendar meu labirinto” (COLASANTI, 2000, p.82-85). O último rei, diferentemente dos demais, não corre atrás da princesa dentro do labirinto.

> Mas o rei não a segue, não procura seu caminho. Com toda força que todo século de mármore lhe puseram nas mãos, desembainha a espada, levanta a lâmina acima da cabeça e zapt! Abre um talho nas folhas (...) (COLASANTI, 2000, p.86)

O último rei destrói as trezentos e sessenta e cinco quinas do labirinto e encontra a moça sentada no gramado, aguardando por ele.

A moça nesse conto tem o prazer da escolha e da descoberta. Ela brinca com sua própria capacidade de sedução e faz com que, aquele que a desejar, tenha que, literalmente, correr atrás. Ela sente-se livre para, durante todo ano, experimentar a atenção de doze homens diferentes. Seria de fato um homem para cada mês daquele ano ou as várias faces da conquista de um mesmo homem no passar de um ano?

A protagonista desse conto revela, através de suas atitudes, estar entre as deusas virgens, pois são essas que despertam uma identidade independente, consciente de seus próprios desejos e que não se deixam reprimir pelo masculino. A moça não é dada pelo pai ou tomada a força, ela se manifesta como dona de seu próprio destino e agente de suas próprias escolhas. No labirinto, que simboliza sua própria vida, ela experimenta o amor em diversas formas e escolhe aquele que melhor a satisfaz.

Há nos contos de Colasanti mulheres que mudam do estado de submissas para livres. Entre essas personagens mutáveis destacamos as protagonistas dos contos “A moça tecelã” e

“Entre a espada e a rosa”. Essas protagonistas estão mais próximas das deusas alquímicas, isto é, personalidades femininas que transitam entre a vulnerabilidade e a invulnerabilidade. Porém, nesses contos, a transição não é um estado permanente, uma vez que há no desfecho das narrativas uma mudança das personagens que as levam a um estado perene de invulnerabilidade, aproximando-as do grupo das deusas virgens.

O conto “A moça tecelã” é a narrativa sobre uma jovem que era capaz de, ao tear, modificar sua própria realidade. Sentindo-se sozinha, a moça teceu para si um companheiro, mas o marido criado por ela, ao perceber o dom que a esposa tinha, começou a explorá-la, fazendo com que ela tecesse sem parar riquezas e realizasse todos os seus caprichos. A moça, esgotada, desfaz o tecido; isto é, destece o marido e retorna à situação em que ela se encontrava no início do conto, porém não mais almejando ter um companheiro.

A heroína tem como aspiração inicial um marido, entretanto, indo além do felizes para sempre, o marido torna-se o obstáculo da protagonista, fazendo com que ela mude de aspiração e deseje apenas voltar a situação inicial.

Podemos perceber que, a princípio, a moça é submissa aos desejos do marido, e aceita viver em uma situação de total esgotamento, levando a cabo a máxima sexista “Ruim com ele, pior sem ele”. Ocorre, porém, uma epifania e a personagem, numa iluminação de consciência, se dá conta de sua anulação dentro de um relacionamento doentio. A tomada de consciência é a mutação que vemos na protagonista desse conto.

Diferente de “A Moça tecelã”, em “Entre a Espada e a rosa” a protagonista sofre uma mutação também física. A metamorfose da princesa desse conto se dá como o de santa Uncumber que para livrar-se de casar com um sarraceno escolhido pelo pai, pede auxílio a Deus que lhe dá uma espessa camada de pelo que cobre, inclusive, seu rosto (Cf. WARNER, 1994, p.399). A jovem princesa não pede auxílio a Deus, mas sim ao próprio corpo, que lhe dá uma barba. Não existe ajuda de fada madrinha ou qualquer outro ser mágico, a solução está no interior da própria princesa.

Após ser expulsa do castelo pelo rei, uma vez que o novo estado da jovem impedia a realização de um casamento, a jovem busca trabalho como homem, porém seu frágil corpo é a denúncia de sua feminilidade. Procura, também, trabalho como mulher, porém a espessa barba faz dela um homem. Vendo-se entre os dois sexos, ela compra para si um elmo e uma armadura e torna-se um guerreiro. Oferece, àqueles que desejam, seus serviços, sua bravura e lealdade. Porém, em um dos reinos no qual prestava serviços, apaixona-se pelo jovem rei. O

rei e o guerreiro muito lutaram juntos e a amizade dos dois torna-se forte, porém o rei deseja ver o rosto daquele que o faz ter sentimentos mais profundos do que àqueles que um homem pode sentir por outro homem.

A princesa, mais uma vez, pede ao seu corpo com toda força para livrá-la daquela situação. Na manhã seguinte, no lugar da barba aparecem rosas que murcham e caem. O rosto da princesa volta a ser o rosto de mulher e, com seu vestido vermelho, o único que lhe restara de seu tempo de princesa, desce as escadarias em direção ao jovem rei.

Diferente de santa Uncumber, a protagonista de Colasanti não é crucificada pelo pai irado, mas sobrevive para fazer o próprio destino além das conveniências sociais. Ela cria para si um gênero intermediário que ela define como “guerreiro”. A heroína, apesar de no fim da narração, reconquistar sua feminilidade, mostra uma postura diferente: é ela quem vai em busca do príncipe. Portanto, a mutação não foi apenas no nível físico, pois foi capaz de libertá-la das amarras da sociedade patriarcal.

3.3 **Carter e Colasanti: pontos cruzados**

No decorrer desse trabalho entrelaçamos aspectos da reescrita dos contos de fadas de Angela Carter e de Marina Colasanti. Através desses aspectos nos foi possível perceber o que converge e o que diverge na escrita dessas duas autoras.

Tratando-se de contos de fadas, a narrativa das autoras apela para o insólito. Temos a presença de elementos mágicos, animais falantes e metamorfoses nas narrativas de ambas. Nas duas versões de “A Bela e a Fera” de Carter contidas em *O quarto do Barba Azul*, por exemplo, ocorre a metamorfose, assim como ocorre também em Colasanti em contos como “Entre a espada e a rosa” e “Doze reis e a moça do labirinto do vento”. Os animais falantes não estão tão presentes na obra de Colasanti, porém aparecem nos contos “O Lobisomem”, “Alice-lobo” e “A companhia dos lobos”, todos versões de Carter para “Chapeuzinho vermelho”.

Os fatos insólitos das narrativas dessas autoras são percebidos com normalidade pelas personagens da trama. É “natural” que exista uma Fera que jogue cartas ou que ande com um smoking de veludo, como nos provou Angela Carter; bem como é “natural” a existência de unicórnios e mulheres que se transformam em serpentes nas narrativas de Colasanti. Não há

qualquer estranhamento por parte das personagens, o que torna evidente o espaço maravilhoso, caracterizado pela fusão de elementos mágicos à realidade como algo habitual.

Partindo do espaço maravilhoso, Carter desenvolve suas narrativas valendo-se de elementos característicos da literatura gótica, com temáticas que sugerem o terror, suspense e a aflição. Tal característica não se encontra nas obras de Colasanti que se aproxima mais dos contos dos irmãos Grimm e Perrault.

Podemos perceber que as duas autoras recorrem aos contos de fadas clássicos para criar suas próprias narrativas. Colasanti, geralmente, remete a todo o gênero; enquanto que Carter, na obra analisada, buscou a reinvenção de tramas clássicas. Para tanto, a autora inglesa desvelou a sexualidade latente nos contos de fadas e tornar esse lado explícito em sua reconstrução dos clássicos.

Apesar de explicitar o lado sexual dos contos de fadas, Carter, bem como Colasanti, utilizam a linguagem simbólica, alegórica em suas narrativas, sendo necessário ler além do literal. Ao leitor é permitido diversas interpretações e novas significações a cada nova leitura, revelando o potencial dos contos de fadas de ter significações diferentes em cada etapa de nossas vidas. (Cf. ESTÉS, 2005, p. 17).

As narrativas de Carter e Colasanti se encontram principalmente na denúncia a sociedade patriarcal e na questão do gênero. Existe uma preocupação nos contos de ambas em evidenciar as personagens femininas, o que muitas vezes cria, em contraponto, personagens masculinos pouco expressivos. O marido em “A moça tecelã” de Colasanti, por exemplo, é um homem estereotipado, ditador de regras, um personagem sem contornos, ao contrário da esposa que tem em seu tear o poder de modificar o mundo ao redor. Um exemplo claro da pouca expressividade dos personagens masculinos na obra de Carter é o afinador de pianos cego em “O quarto do Barba Azul” que, apesar de ser par da protagonista, não é, como regra nos contos de fadas tradicional, seu salvador.

A postura das mulheres é reconstruída nos contos de fadas de Carter e Colasanti. Existe, por baixo de toda narrativa maravilhosa, um real interesse em mostrar que as heroínas dos Grimm e de Perrault não são mais as mesmas. Não há espaço para submissão e quando uma personagem aparece com tal postura, em geral, trata-se de uma ironia por parte das escritoras.

Carter e Colasanti, em seus respectivos contos de fadas, buscam, principalmente, uma construção do papel feminino, imprimindo nessas narrativas as marcas da mudança de seu

tempo. Para melhor visualizarmos os pontos cruzados entre as duas autoras, elaboramos uma tabela, na qual pontuamos as características das obras das duas autoras e marcamos onde os contos de fadas das autoras se encontram.

Tabela 1- Tabela comparativa entre os contos de fadas de Carter e Colasanti

	ANGELA CARTER	MARINA COLASANTI
Presença do insólito	*X*	*X*
Pouca definição de tempo e espaço		*X*
Aproveitamento do substrato mítico, cultural e folclórico	*X*	*X*
Presença explícita da sexualidade latente nos contos de fadas	*X*	
Leitura alegórica	*X*	*X*
Traços da literatura gótica	*X*	
Realismo maravilhoso	*X*	*X*
Reconstrução do papel da mulher / Postura feminista das protagonistas	*X*	*X*
Personagens masculinos pouco expressivos	*X*	*X*
Personagens femininos como eixo condutor das narrativas	*X*	*X*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Um dia você será velho o bastante para voltar a ler contos de fadas.
> *C.S. Lewis*. *As crônicas da Nárnia.*

Os contos de fadas continuam a lançar seus fios para aqueles que com eles desejam tecer. Angela Carter e Marina Colasanti se apossaram desses fios e deram a eles novas formas, diversas e, algumas vezes, distantes de suas tessituras habituais.

Buscamos emular as etapas de uma tecedura, a fim de percorrer, desde o princípio – ou pelo menos desde as épocas mais remotas a que nos foi possível chegar – o nascimento de antigas narrativas que mais tarde viriam a ser os contos de fadas que hoje conhecemos.

No primeiro capítulo, intitulado “Alinhavar”, traçamos um histórico dos contos de fadas. Através da origem dessas narrativas, vimos em seus escombros a figura da mulher sempre presente, fosse como matriarca, ou fosse como a figura arquetípica da contadora de histórias, a mulher é por tradição uma narradora. Era pela boca dela, no ambiente privado da casa, que se ouviam as antigas histórias.

A tecelagem contemporânea dos contos de fadas permitiu-nos vislumbrar as mulheres dentro dessas narrativas, aquelas que ficaram escondidas nas dobras do tecido da sociedade falocêntrica. No segundo capítulo, “Costurar”, vimos como Carter e Colasanti trabalham os contos de fadas, não somente os revisitando, mas assumindo diante deles uma postura revisionista. Na narrativa dessas autoras, revela-se o discurso da sociedade patriarcal que estava no substrato das antigas narrativas quando convertidas da cultura oral para a escrita. Ao narrarem tomando como centro e ponto de partida as personagens femininas, as autoras foram capazes de nos dar novos ângulos e perspectivas de antigas histórias que pareciam falsamente imutáveis e “inquestionáveis”.

Ao entrelaçarmos os fios dos contos de fadas de Angela Carter e os de Marina Colasanti, encontramos diversos pontos convergentes, bem como outros tantos divergentes. As autoras apropriam-se da fértil tradição dos contos de fadas cada qual a sua maneira. Entre os pontos divergentes, ressaltamos a questão da sexualidade, presente de forma explícita nos contos da escritora inglesa, e de modo muito mais simbólico e implícito nas narrativas da autora brasileira. Outra divergência notável entre as autoras diz respeito ao tempo de suas narrativas. Enquanto Carter trouxe as tramas de “Bela e a Fera” e “Barba Azul” para a contemporaneidade, Colasanti estruturou seu universo ficcional entre a Idade Média e a

atemporalidade característica dos clássicos contos de fadas.

Mais próximas do contador de histórias benjaminiano do que do narrador moralista de Perrault, as autoras em questão recusam o fechamento dos sentidos e deixam espaços abertos a serem preenchidos pela interpretação e percepção do leitor – que, por sua vez, poderá se transformar ele mesmo em um novo narrador. Por um lado, o maravilhoso simbólico de Colasanti requer que o leitor vá além da palavra escrita, e se aventure, com sua própria experiência de vida, no desvendamento das múltiplas possibilidade de significação daquilo que está sendo narrado; por outro, a luta declarada de Carter contra as verdades "estagnadas" sobre contos de fadas levantadas por psicanalistas como Bruno Bettelheim, revela uma tensão entre a análise psicanalítica dessas narrativas e a literatura aberta a interpretações diversas e jamais condicionadas.

Durante a pesquisa, foi possível perceber que mesmo com posturas parecidas diante das questões que envolvem o feminino na cultura ocidental, as autoras possuem formas próprias de trabalhar esse tema nos contos de fadas. As vias diversas tomadas pelas autoras, por outro lado, levaram-nas a resultados bastante semelhantes: contos em que as mulheres se tornam a mola propulsora de toda narrativa, mesmo quando não são as protagonistas. Há, assim, um retorno às formas mais remotas dos contos de fadas, quando tais narrativas eram contadas por mulheres principalmente para outras mulheres, buscando, entre outros objetivos relacionados ao entretenimento, alertar e instruir sobre os ciclos característicos do gênero: sexualidade, menstruação, gestação, menopausa.

Ao longo da pesquisa, pudemos ainda perceber como os contos de fadas, apesar de serem geralmente encarados como uma literatura menor, restrita a um público infanto-juvenil, mostram-se como um amplo campo de estudos, tanto em suas origens quanto em suas releituras modernas e contemporâneas. Essas narrativas possuem um alcance muito mais abrangente do que os valores didáticos, pedagógicos e moralizantes habitualmente atribuídos a elas. O sentido de um conto de fadas não é inequívoco: são narrativas plurissignificativas, podendo produzir significações diversas, conforme a capacidade de interpretação do leitor.

Limitar, portanto, os contos de fadas exclusivamente ao público infanto-juvenil é negar o prazer do maravilhoso a um público muito mais amplo. Ao escreverem seus contos de fadas sem se preocupar com as limitações de público ou de gênero, Carter e Colasanti revelaram que essas narrativas podem e devem ser lidas por pessoas de qualquer idade. De fato, quando abandonamos a infância, podemos apreciar a qualidade de obras cuja atemporalidade as compara com os grandes clássicos da literatura.

Os contos de fadas mudaram concomitantemente às sociedades e, de certo modo,

foram delas um espelho. As narrativas dos Grimm, no século XVIII, revelavam uma sociedade patriarcal voltada para o cristianismo. Há nelas uma forte tendência à moral católica e limites bem demarcados entre o certo e o errado, em histórias nas quais a boa e aplicada moça é recompensada com uma chuva de ouro, enquanto a irmã má e preguiçosa recebe uma chuva de piche – caso, por exemplo de "Senhora Holle". Os narradores primordiais, como destacamos no decorrer desse trabalho, têm como objetivo dar conselhos e trocar experiências, imprimindo, na narrativa, as marcas de seu trabalho artesanal. Observando um pouco além, podemos afirmar que não só as digitais do artesão ficam impressas nessas narrativas, mas também as impressões de um momento, do *Zeitgeist*, fazendo com que as histórias carreguem a visão de mundo de seu narrador e o espírito de sua época. Dessa forma, os contos de fadas funcionam também como um espelho, emoldurado pelo maravilhoso, refletindo o tempo histórico. Assim, um possível desdobramento de pesquisa, seria o de aprofundar os paralelos possíveis entre as sociedades e os contos de fadas que produzem.

Outrossim, uma rica discussão poderia nascer com foco apenas nos contos clássicos. Apesar de, aparentemente, esgotados os estudos sobre essas narrativas, é possível ainda extrair delas investigações de interesse acadêmico. Observamos que há, nos contos de Andersen uma grande influência católica. Algumas narrativas, como "Pele de Asno" de Perrault, apesar de não ter tanto da influência cristã, nos remete às histórias de santos católicos, demarcando um limite tênue entre o mito religioso (uma verdade "incontestável") e os contos de fadas (uma "mentira assumida").

Mesmo diante de tantas possibilidades de estudo oferecida pelas ricas narrativas dos contos de fadas, nosso trabalho teve seu foco, principalmente, nas questões relacionadas ao feminino. Isso porque entendemos que os contos de fadas, desde sempre, são construções fundamentalmente femininas. Essas narrativas são a experiência da voz das mulheres, pois era fiando tecidos e histórias que elas transmitiam seus conhecimento e sua perspectiva do mundo. Nas narrativas de Carter e Colasanti, apesar de possuírem tramas semelhantes aos contos dos Grimm ou aos de Perrault, a postura das personagens diante dos conflitos apresentados muda de maneira significativa. A mulher deixa de ser aquela que espera pela salvação e passa a ser agente de seu próprio destino. Nos contos das duas autoras estudadas, a figura feminina ganhou uma nova dimensão. Durante a pesquisa nos foi possível perceber que o ponto crucial na narrativa dessas autoras é o modo como são construídas as personagens femininas. São personagens que, em geral, fazem, através de suas atitudes, uma crítica aos valores sexistas empregados pela sociedade. A postura das mulheres nos contos de fadas

clássicos em contraponto com a postura delas nos contos de fadas das autoras estudadas abre espaço para questionamentos sobre a construção do gênero dentro dessas narrativas e o espaço adquirido pelas mulheres nessas tramas.

A mulher é a narradora e a protagonista dos contos de fadas. Ela é quem tem posse do fio da narrativa, desde o primeiro “era uma vez”. Foi através dos contos de fadas que a mulher teve a experiência da voz, ainda que, de início, um leve sussurro. Quando fixadas na escrita, por homens, o sussurro foi silenciado. Entretanto, quando as narradoras foram capazes de retomar o fio dos contos de fadas também na escrita, o sussurro tornou-se um grito, perpétuo, uma denúncia aos sofrimentos e anulações de todo um gênero. Mas esse grito foi, acima de tudo, liberdade e nos revelou uma mulher redescoberta e um outro tipo de narradora, como Angela Carter e Marina Colasanti, capazes de tecer novos fios e novas histórias.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Adriana Maria de Abreu. *Ficções do feminino*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011.

BELLIN, Greicy Pinto. A crítica feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. *Revista Fronteiraz*, São Paulo, n. 7, dez. 2011.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:___. *Magia e técnica, arte e política*; ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince. A Bela e a Fera In: TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 63-65.

BOURDIEU, Pierre. *Dominação masculina.* 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia;* Histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CALDIN, Clarice Fortkamp. Vozes Femininas nos contos de fadas: a experiência da fala falante. In: *Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina,* Florianópolis, v.11, n.2, p. 283-296, ago./dez. 2006.

CARTER, Angela. Introdução. In: _____. *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011. p. 7-22.

_____. *O Quarto do Barba azul*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. Prefácio In: _____. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p. 15-24.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil:* teoria, análise, didática. São Paulo: Ed. Moderna, 2000.

COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Doze reis e a Moça no labirinto do vento*. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

_____. *Entre a espada e a rosa*. 3. ed. São Paulo: Salamandra, 2005.

_____. *Fragatas para Terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Longe como o meu querer*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____. *Uma ideia toda azul*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

_____. *23 histórias de um viajante*. São Paulo: Global, 2006.

CURY, Maria Augusta; WALTY, Ivete; PAULINO, Graça. *Intertextualidades:* teoria e prática. São Paulo: Formato, 2005.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: _____. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 21-93.

ECO, Umberto. Bosques possíveis. In: _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 81-102.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. A terapia dos contos de fadas. In: GRIMM, Jacob. *Contos dos*

irmãos Grimm. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

GRIMM, Jacob. Branca de Neve. In: _____. *Contos dos Irmão Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 33-41.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. In: _____. *Tendências e impasses:* o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia:* ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*, n.12, p. 16-26, jun. 1985.

JOBIM, José Luís. *O autor como sujeito*. Rio de Janeiro: UERJ/IL, 1995.

MICHELLI, Regina S. A Literatura Infanto-Juvenil nas tramas do tempo. *CaSePEL Caderno do Seminário Permanente de Estudos Literários*, v.3, p. 6-16, 2007.

_____. Lilith, Eva e Maria: o fio do feminino nas malhas de Marina Colasanti. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 10., 2005, Rio de Janeiro. *Anais.* Rio de Janeiro: Abralic, 2005.

_____. Marina Colasanti: a figura feminina no cenário do maravilhoso. *Revista Augustus*, ano 15, n. 30, ago. 2010. Disponível em:<http:www.unisuam.edu.br/augustus/index.php?option=com_content&view=article&id=258:marina-colasanti-a-figura-feminina-no-cenario-do-maravilhoso&catid=67:edicao-30&Itemid=30>. Acesso em: 3 jan. 2014.

_____. O maravilhoso e o insólito nos contos de Marina Colasanti. In: PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, 5., 2009; ENCONTRO NACIONAL INSÓLITO COMO QUESTÃO NA NARRATIVA FICCIONAL – SIMPÓSIOS, 1., 2009, Rio de Janeiro. *Anais: O insólito em questão.* Flavio Garcia, Marcello de Oliveira Pinto, Regina Michelli (Org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/simposios.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2014.

_____. O masculino e o feminino em Marina Colasanti: configurações, encontros, embates. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2008, São Paulo. *Anais*. Sandra Nitrini et al. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/REGINA_MICHELLI.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2014.

MEREGE, Ana Lúcia. *Os contos de fadas:* origens, história e permanência no mundo moderno. São Paulo: Claridade, 2010.

MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica. In: _____. HEINRICH, Kramer; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras:* Malleus Maleficarum. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991. p. 5-17.

NASCIMENTO,Valéria Alves do; MICHELLI. Regina Silva. A marca do insólito e da violência em "A Bela e a Fera" e "A noiva do Tigre". In: PAINEL "REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL" TENSÕES ENTRE O SÓLITO E O INSÓLITO, 4., 2008, Rio de Janeiro. *Comunicações coordenadas*: texto integral. Flavio Garcia, Marcello de Oliveira Pinto, Regina Michelli (Org.). Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2008. p.1-16. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br>. Acesso em: 3 jan. 2014.

PERRAULT, Charles. Barba Azul. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas*; edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 146-157.

_____. Cinderela. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 37-49.

_____. *Contos de Perrault*. Tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999.

_____. Pele de Asno. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 213-228.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Tradução de Jasna Paravich Sarham. Organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

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

_____. Os dois lados de “A Bela e a Fera”: uma leitura dos contos “The Courtship of Mr. Lyon” e “The Tiger’s Bride” de Angela Carter. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 59-78, 1998.

SANTANA, Fernanda Getirana; MICHELLI, Regina Silva. A marca do insólito e da violência em "A História da Avó", "Chapeuzinho Vermelho" e "A Companhia dos Lobos". In: PAINEL "REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL" TENSÕES ENTRE O SÓLITO E O INSÓLITO, 4., 2008, Rio de Janeiro. *Comunicações coordenadas*: texto integral. Flavio Garcia, Marcello de Oliveira Pinto, Regina Michelli (Org.).. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2008. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br>. Acesso em: 03 jan. 2014.

SANT´ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas das letras*; ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 38-52.

TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VALENZUELA, Luisa La lhave. In: DIAZ, Gwendolyn. *Mujer y poder en la literatura argentina;* relatos, entrevistas y ensayos críticos. Buenos Aires, Editorial Emecé, 2009. p. 226-230.

WARNER, Marina. *Da fera à Loira:* sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WYLER, Vivian. Prefácio. In: CARTER, Angela. *O Quarto do Barba Azul*. Tradução de

Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-19.